



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios Latinoamericanos

LA SIKURIADA EN TANTO SISTEMA COMPLEJO

y su intercambio entre las sociedades indígenas altoandinas y las sociedades urbanas cosmopolitas



Tesis para alcanzar el grado de doctor en Estudios Latinoamericanos.

José Pérez de Arce Antoncich

Profesor guía:
José Luis Martínez

Santiago de Chile

2020

A Francisca madre,

y a todos nuestros hijos y nietos

AGRADECIMIENTOS

El trabajo central de esta tesis se inicia hace 40 años, cuando comienzo a interesarme en los instrumentos sonoros y musicales indígenas americanos. Durante todo ese tiempo recibí innumerables apoyos, ayudas, de muchas personas e instituciones. Sin embargo, a partir del trabajo de tesis en el 2017 se generó una cantidad de contactos con todo tipo de personas e instituciones que ayudaron directamente en la formulación del texto. A todo ellos va mi aprecio, y en especial a Arnaud Gérard, que me enseñó mucho de lo que está plasmado en esta tesis, y a todos los sikuri que me enseñaron; los de Santiago, Apasa, Braulio Avila, Miguel Angel Ibarra, Lainus Pues, Claudio Bertín, Tupak Katari, de Potosí Muyuj Wayra, Comunidad de Comunidades, Comunidad Mamainti, Augusto Condori, de Lima Carlos Sánchez, Dimitri Manga, Paul Puga, y tantos otros que no alcanzo a nombrar. A Cergio Prudencio, por su experiencia, a Edwin Mayol Conde Claro, por su empuje, a Javier Mendoza, por su conocimiento, a Luis Copa, por su entrega, a Víctor Colodro y sus sabias palabras, a Daniel Castelblanco, Marcos Clemente, Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, Victor Hugo Gironda, Renzo Borja.

A José Luis Martínez por su guía, a Koen de Munter por sus atinadas críticas, a Jacob Reckendal por su orientación, a la ayuda de Víctor Rondón, Rodrigo Torres, Carlos Mansilla, Henry Stobart, Chalena Vásquez, Cecilia Vicuña, Claudio Mercado, Francisca Gili, Rodolfo Medina, Boris Cartagena, Bryan Philipps, Yoco Pérez de Arce, Cuti Aste, Felipe Alarcón, Pedro Greene, Sebastián Sánchez, Francisco Gazitúa, Angela Leible, Jimmy Campillay, Christian Pino, Lina Barrientos, Ricardo Jofré, Mauricio Novoa, Eduardo Figueroa, Estelina Quinatoa, Fernando Barragán, Francisco Mena, Carole Sinclair, José Berenguer, Luis Cornejo, Milano Trejo, Francisco Merino, Helena Horta, Alberto Díaz, Carlos Aldunate, Osiel Vega, Rosalía Martínez, Sebastián Hachmeyer, Esteban Valdivia, Paola González, Lorena Véliz y Familia, Raúl Chacón, y todos aquellos que, sabiéndolo o no, aportaron a las ideas aquí vertidas.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	IX
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I DEFINICIÓN DE SIKURIADA	2
Subcapítulo 1 LA ESPECIFICIDAD ORGANOLÓGICA DEL SIKU	3
CLASIFICACIONES CIENTÍFICAS	3
TAXONOMÍAS ANDINAS	8
TAXONOMÍA SISTÉMICA ANDINA	10
LOS NOMBRES DEL SIKU	24
Subcapítulo 2 LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL SIKU	29
EL RELATO DE LOS SIKURI	29
EL RELATO ACADÉMICO	31
EL RELATO DE LOS CRONISTAS	37
EL RELATO DE LA ARQUEOLOGÍA	39
Subcapítulo 3 GEOGRAFÍA DEL SIKU	47
LAS FLAUTAS DE PAN EN EL MUNDO	47
EL ‘SIKU’ Y LAS FLAUTAS ALTOANDINAS	50
EL ‘SIKU’ URBANO	50
LOS DOS ‘MUNDOS’ DEL SIKU	52
LA AMPLITUD DEL ‘MUNDO’	54
LA DIFERENCIA LINGÜÍSTICA	55
LA DIFERENCIA DE ORIGEN	58
LA DIFERENCIA ORQUESTAL	60
ASIMETRÍA	61
Capítulo II – MODELO DE ‘SIKURIADA’	65
Subcapítulo 1 CARACTERÍSTICAS SISTÉMICAS	65
TEORÍA DE SISTEMAS COMPLEJOS	65
HERRAMIENTAS SISTÉMICAS	67
LA CONSTRUCCIÓN DEL MODELO	70
Subcapítulo 2 CARACTERÍSTICAS ORGANOLÓGICAS	73
TEORÍA ORGANOLÓGICA	73
LOS TRES NIVELES DE ANÁLISIS	76
DISEÑO ACÚSTICO	76
HÁBITO (USO SONORO)	80
FUNCIÓN	83
Capítulo III – SISTEMA SIKURIADA	87
Subcapítulo 1.- FLAUTA (EL TUBO)	88
1A.- DISEÑO ACÚSTICO	88

a) TUBO	88
b) TIMBRE	95
1B.- HÁBITOS	100
a) SOPLAR	100
b) EJECUTAR	101
c) MOVERSE	103
1C.- FUNCIONES	103
a) FUNCION ESTÉTICA SONORA	104
b) FUNCIONES MÁGICO-RELIGIOSAS	105
c) MUJER SIKURI	107
1°.- PROCESO DE CAMBIO	108
Subcapítulo 2.- FLAUTA DE PAN: SERIE DE TUBOS	122
2A.- DISEÑO ACÚSTICO	122
a) ESCALERADO	122
b) ESCALA	124
2B.- HÁBITOS	133
2C.- FUNCIONES	134
2°.- PROCESO DE CAMBIO	135
Subcapítulo 3.- FLAUTA DE PAN: ‘CHULLA’, (MEDIA-FLAUTA ‘ARKA’ O MEDIA-FLAUTA ‘IRA’)	141
3A.- DISEÑO ACÚSTICO	141
a) SERIE INCOMPLETA	141
b) ESCALA INCOMPLETA	143
3B.- HABITOS	143
a) ELEGIR MITAD	143
b) SUJETAR	144
c) APRENDER POR USO	145
d) SER MITAD	145
3C.- FUNCIONES	146
a) FUNCIÓN DE MEDIA FLAUTA	146
b) FUNCIÓN DE ‘CHULLA’	147
c) FUNCIÓN DE AGENCIAR	148
3°.- PROCESO DE CAMBIO	148
Subcapítulo 4.- FLAUTA DE PAN: SIKU (EL PAR DUAL)	152
4A.- DISEÑO ACÚSTICO	152
a) ESTRUCTURA DUAL	152
b) ALTERNANCIA	156
4B.- HÁBITOS	157
a) HIPERVENTILARSE	157
b) PAREAR	158
4C.- FUNCIONES	163

a) FUNCIÓN MELÓDICA	163
b) FUNCIÓN UNIDUAL	164
c) FUNCIÓN DE APRENDIZAJE	166
d) FUNCIÓN DE AMPLIAR LA CONCIENCIA	168
4°.- PROCESO DE CAMBIO	169
Subcapítulo 5.- ORQUESTA: ‘CHULLA COLECTIVA’ (MITAD ‘IRA’ O MITAD ‘ARKA’)	176
5A.- DISEÑO ACÚSTICO	176
a) INSTRUMENTACIÓN	177
b) ACORDE	185
5B.- HÁBITOS (USO)	192
a) AUNAR	193
b) POTENCIAR	193
c) DISPERSAR (LIBERTAD PARTICIPATIVA)	194
d) ESPECIALIZAR	196
e) MADURAR	198
f) COMPLEJIZAR	199
5C.- FUNCIONES	200
a) FUNCIÓN DE VOZ COMUNITARIA	200
b) FUNCIÓN UNITARIA	201
c) FUNCIÓN RESONANTE	202
d) FUNCIÓN INCLUSIVA	202
e) FUNCIÓN JERÁRQUICA	204
5°.- PROCESO DE CAMBIO	205
Subcapítulo 6.- ORQUESTA: FLAUTA COLECTIVA (PAR DE MITADES)	215
6A.- DISEÑO ACUSTICO	215
a) DUALIDAD COLECTIVA	215
b) ACORDE DUAL	216
6B.- HÁBITOS	218
a) DANZAR DUAL COLECTIVO	218
b) TRENZAR DUAL COLECTIVO	220
c) FLOREAR DUAL COLECTIVO	221
6C.- FUNCIONES	221
a) FUNCIÓN DE GUIAR DUAL	221
b) FUNCIÓN DE FAMILIARIZAR	223
c) FUNCIÓN DE UNIFICAR	223
6°.- PROCESO DE CAMBIO	225
Subcapítulo 7.- ORQUESTA: LA TROPA	230
7A.- DISEÑO ACUSTICO	230
a) PERCUSIÓN	230

b) REPERCUSION	238
c) ESTILO	23
7B.- HÁBITOS	241
a) PERCUTIR	241
b) SITUAR	242
7C.- FUNCIONES	247
a) FUNCIONES ORGANOLÓGICAS	248
b) FUNCIONES CORPORATIVAS	249
c) FUNCIONES RELACIONALES	251
d) FUNCIONES EXTENDIDAS	260
e) FUNCIÓN POLIFÓNICA	264
7°.- PROCESO DE CAMBIO	266
Capítulo IV – CONCLUSIONES	281
Subcapítulo 1 CONSERVACION	281
Subcapítulo 2 ENSEÑANZA	295
BIBLIOGRAFÍA	315
ENTREVISTAS CITADAS	367
MUSEOS Y COLECCIONES CITADAS	369
TABLAS	542
FIGURAS	565

RESUMEN

Esta Tesis se basa en el estudio de la sikuriada, una orquesta de ‘flautas de pan’ duales y complementarias, esto es, que obligadamente los músicos deben a tocar pareado. Mi objeto de estudio es el sistema que articula la sikuriada, en base a reglas precisas respecto a las flautas, la organización y la interpretación. El problema de estudio consiste en describir la circulación de este sistema desde el Mundo aymara/quechua al Mundo Castellano, sin perder sus cualidades, y demostrar el rol que cumple el sistema como soporte para formar hábitos entre sus usuarios. La hipótesis supone que la estructura del sistema obliga a ciertas reglas que se refieren a aspectos sociales que se corresponden a las sociedades quechua o aymara altiplánicas que las generaron, las cuales se transmiten a una sociedad diferente. Las conclusiones ahondan en esta mirada hacia dos ámbitos: la conservación de elementos a pesar del traspaso, y la enseñanza que eso implica para los usuarios no-aymaraquechuas.

INTRODUCCIÓN

Elegí la sikuriada como objeto de estudio para esta tesis porque reúne cualidades notables respecto a las relaciones sociales de la orquesta, a su enorme resiliencia temporal y a su proceso de traspaso de conocimientos y prácticas desde una comunidad originaria hacia la sociedad hegemónica. Al mismo tiempo es relativamente desconocida a nivel latinoamericano.

El origen de esta investigación se remonta a 1980, en que inicio el estudio de instrumentos musicales revisando decenas de colecciones de Museos, particulares y otras en un proceso que continúa hasta el presente y que se ha acumulado en un archivo personal en permanente desarrollo. Las actividades etnomusicológicas también se inician hace años, en 1982 en forma incipiente, pero fué durante dos estadias de dos meses en Potosí y otros lugares de Bolivia, y otros dos meses en Lima y otros lugares de Perú durante 2018, gracias a un proyecto financiado por la UCH (1566 - CECLA) que pude concretar las entrevistas y la parte más importante del material etnográfico presente en la tesis. Aparte lo anterior, tuve la oportunidad de participar como sikuri en diferentes sikuriadas, algunas con mayor permanencia en el tiempo y otras mas ocasionales, que fueron; en 2017, el Taller Sikus, Santiago. En 2018, Lakitas Apasa, Santiago, Sikuris 12 de Mayo, Lima, Comunidad Muyuj Wayra, Potosí y ocasionalmente otras Comunidades en Potosí y Sucre. En 2019, Lakitas Colina, Colina y Taller Tupak Katari, Santiago y en 2020 continué en el Tupak Katari y el Mankasaya, Santiago. También debo destacar mi participación, como fundador junto a Claudio Mercado y muchos otros músicos, del colectivo La Chimuchina, que desde 1992 a la fecha ha significado para mí un permanente laboratorio de experimentación con las lógicas, las técnicas, los instrumentos de las performances amerindias.

La metodología central que voy a utilizar para observar mi objeto de estudio es la Teoría de los Sistemas Complejos, la cual me permite definir los niveles de complejidad de la sikuriada como sistema. Voy a enfocarme en sus propiedades organológicas, lo cual me permite observar componentes del sistema fácilmente comparables. Voy a utilizar el nombre ‘siku’ (el instrumento), ‘sikuri’ (el músico), ‘sikuriada’ (la orquesta) como genéricos, diferenciándolo del nombre vernáculo, escrito en itálica (*siku*, *sikuri*, *sikuriada*). Eso me permite incorporar al análisis infinidad de ‘sikus’ que no se llaman *siku*, como la *lakita* chilena.

El resultado de esta tesis es un despliegue sistémico de la orquesta ‘sikuriada’, en base a un Modelo en que distingo seis niveles de complejidad organológica, que son: 1) la flauta (el tubo sonoro), 2) la serie sonora de la flauta de pan (la serie de tubos), 3) la

estructura dual de la flauta de pan ('chulla', o media-flauta 'arka' o media flauta 'ira), 4) la flauta de pan ('siku', el par dual), 3) 'mitad' de la orquesta ('chulla colectiva' 5) la orquesta: flauta colectiva y 6) la orquesta: tropa. Cada nivel lo analizo de acuerdo a tres perspectivas de análisis; A) diseño acústico, B) hábito (uso) y C) función. Esta organización me permite cruzar datos, por ejemplo, refiriéndome a (4C) como función de la Tropa, o (2A) como el diseño acústico de la serie de tubos. Al final de cada nivel elaboro una conclusión parcial.

La estructura de esta Tesis se compone de cuatro capítulos: en el Capítulo I defino lo que entiendo por 'sikuriada' desde la perspectiva organológica, histórica y geográfica. El Capítulo II desarrollo metodológicamente la construcción del Modelo de sikuriada que voy a analizar. En el Capítulo III despligo el Modelo de sikuriada y analizo sus partes, y el Capítulo IV son las conclusiones.

Capítulo I

DEFINICION DE 'SIKURIADA'

En este capítulo voy a definir mi objeto de estudio desde tres perspectivas: organológica, histórica, y geográfica. La organología precisa el tipo de objeto en términos de su diseño acústico. La Historia permite observar la circulación social de la 'sikuriada' en el tiempo, y la geografía enfoca mi campo de estudio en tres países protagonistas (Bolivia, Perú y Chile).

Subcapítulo 1

LA ESPECIFICIDAD ORGANOLÓGICA DEL SIKU

Las características organológicas que reconozco en el sistema sikuriada pueden verse de acuerdo a una clasificación científica, que destaca sus rasgos universales, o de acuerdo a taxonomías vernáculas (andinas, en este caso), que aluden a rasgos importantes para sus usuarios¹.

CLASIFICACIONES CIENTÍFICAS

Se han realizado varias clasificaciones científicas respecto a la ‘sikuriada’. Una de ellas, usada por Gonzales (1949: 98-100) y Gérard (1999: 8), utiliza el criterio de las escalas musicales (‘sikus’ diatónicos, pentatónicos y heptafónicos por ejemplo)². Esa diferencia corresponde a la música, y puede darse en otros tipos de flauta, por lo cual no sirve para definir mi objeto de estudio. Otra, usada por muchos autores, y por mi en esta tesis, consiste en utilizar el sistema de clasificación Sachs-Hornbostel (1914) (en adelante SH), revisado para adaptarlo a la realidad americana (Pérez de Arce y Gili 2013)³.

1 Kartomi (1990) distingue las ‘taxonomías’, que emergen naturalmente en la cultura y son perpetuados por transmisión oral, de las ‘claves’ o ‘tipologías’ que son sistemas impuestos, o artificiales

2 Los criterios de clasificación de instrumentos musicales los hallamos históricamente en China ca. 2200 aC. (Knight 2015: 3; Kartomi 2016), y en las taxonomías que emergen en Grecia del siglo II, el mundo árabe (Kartomi 2016), India el año 200 (Knight 2015: 1), y los Andes, que desarrollo más abajo. En Europa se usó una taxonomía derivada de la orquesta sinfónica (cuerdas, vientos (trompetas), maderas (flautas, clarinetes y oboes) y percusión), heredada de la Grecia clásica, que se aplicó a las colecciones de objetos sonoros del mundo (Libin y Meyers, GMO 2016). Muchos autores propusieron sistemas, persiguiendo diferentes finalidades (Kartomi 2016), y en base a las críticas a los sistemas de clasificación, por su valor incierto, porque no refleja los cambios, porque imponen categorías a una realidad que no está sujeta a esas reglas (GMO 2016).

3 La “*Systematik der Musikinstrumente*” propuesta por Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs en 1914 es el sistema de clasificación más ocupado en Latinoamérica, por su fácil comprensión y uso.

TABLA 1 - DEFINICION ORGANOLOGICA SH											
Las subdivisiones corresponden a la versión revisada del sistema SH (Pérez de Arce y Gili 2013)											
1 IDIOFONO											
2 MEMBRANOFONO											
3 CORDOFONO											
4 AERÓFONO El aire es puesto en vibración a través de un flujo continuo del mismo aire.	1 SIN RESONADOR El aire vibrante no esta limitado por el instrumento. Pocco frecuente en América.										
	2 CON RESONADOR El aire vibrante está limitado por el instrumento mismo	1 FLAUTA. Un flujo de aire de forma laminar al chocar contra un objeto biselado o con filo oscila alrededor del mismo, provocando el sonido	1 SIN AERODUCTO El ejecutante mismo produce con los labios la corriente de aire en forma de cinta.	1 LONGITUDINAL El ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior de un tubo	1 INDEPENDIENTE	1 QENA El extremo inferior de la flauta esta abierto					
						2 PITO LONGITUDINAL CERRADO El extremo inferior de la flauta está cerrado.					
						1 ABIERTA Los tubos están abiertos. No existe en América					
						2 CERRADA Los tubos están cerrados	1 DE UNA HILERA	1 EN ESCALERA Los tubos están ordenados de mayor a menor. Se incluyen los instrumentos que externamente tienen forma de balsa (con tubos de igual largo) pero cuyo largo interior está ordenado de mayor a menor.	1 UNITARIA el músico toca la melodía completa en su instrumento.		
								2 EN ESCALERA ALTERNA los tubos se organizan de mayor a menor en dos series intercaladas			
								3 EN DOBLE ESCALERA Los tubos se disponen en forma de escaleras encontradas en forma de ala (se encuentran en los tubos menores) o en forma de pirámide invertida (se encuentran en los tubos mayores)			
								4 (irregular) o PILOILO . Los tubos se disponen de un modo irregular de acuerdo a su largo			
						2 CON MODIFICADOR DE TIMBRE Una segunda hilera de tubos que no se soplan sirve como resonador, aumentando la respuesta tímbrica del instrumento	1 EN ESCALERA	1 UNITARIA			
								2 PAREADA ‘SIKU’			
						3 DE DOS HILERAS Las dos hileras se tañen					
						2 FLAUTA TRAVERSA El ejecutante sopla contra el borde afilado de un agujero lateral del tubo					
						3 FLAUTA GLOBULAR El ejecutante (o el aire) sopla contra el borde agudo de la abertura de un recipiente globular					
						2 FLAUTA CON AERODUCTO Una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado					
						3 P I T O - S I L B A T O					
	2 AERÓFONO DE LENGÜETA El viento entra a través de laminitas que pone en vibración, haciendo a su vez vibrar la columna de aire										
	3 (Aerófono de vibración labial) o TROMPETA Los labios vibrantes del ejecutante, ponen en vibración la columna de aire										

Las ventajas que ofrece este sistema, en resumidas cuentas, se deben a su capacidad de describir el sistema acústico con precisión, en base criterios de diseño acústico universales (Pérez de Arce, Gili 2013; Wachsmann, Kartomi 2016). Su lógica permite observar tendencias organológicas compartidas en lugares distantes, permite una economía descriptiva, que resume largas y complejas cadenas explicativas⁴. Además,

⁴ Por ejemplo, la descripción de 'siku', según este sistema, corresponde a "un aerófono (excitado a través de un flujo continuo de aire), con resonador (en que el aire vibrante está limitado por el instrumento mismo), del tipo Flauta (en que el flujo de aire de forma laminar al chocar contra un objeto

permite obviar el problema de la nomenclatura, que provoca muchos problemas en las descripciones organológicas, ya que un mismo instrumento puede recibir muchos nombres, o un mismo nombre puede ser usado para varios instrumentos (ver más abajo, Los Nombres del Siku). El sistema SH permite utilizar un nombre común (universal) para cada especie organológica, que distingo con cremilla simple ('siku') para distinguirlo del nombre étnico (*siku*).

La norma de clasificación Sachs-Hornbostel (SH) define el universo de diseños acústicos de objetos conocidos (con exclusión de los electrónicos, ver Tabla 1). Allí se nombra 'flauta de pan' (SH 421.112) a un tipo de flauta sin aeroducto (el ejecutante produce con los labios la corriente de aire) compuesta por varios tubos en juego. En América, y especialmente en los Andes Centrales, 'flauta de pan' abarca una macrofamilia con innumerables variedades, donde el 'siku' corresponde a dos especies (SH 421.112.211.2 y SH 421.112.221.2) que comparten el que los tubos están dispuestos en escalera, y su uso en par complementario (la escala está repartida en dos instrumentos que deben ser ejecutados alternadamente entre dos personas), pero se diferencian en que la primera especie posee una hilera de tubos, y la segunda posee además una hilera secundaria de modificadores de timbre. La otra 'flauta de pan' andina es la 'antara' (SH 421.112.211.1), que a diferencia del 'siku' cada flauta posee toda la escala (es 'unitaria')⁵. Más al norte, en Ecuador, existen flautas de pan unitarias que se distinguen por su perfil de escalera alterna (van alternando tubos más largos y más cortos) (SH 421.112.212)⁶. En Chile Central y Norte Chico se conoce la *flauta de chino*, o 'pifilka', una flauta longitudinal aislada, de tubo cerrado (SH 421.222.2) que se comporta

biselado o con filo oscila alrededor del mismo, provocando el sonido), sin aeroducto (el ejecutante mismo produce con los labios la corriente de aire en forma de cinta), de tubo longitudinal (el ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior de un tubo), del tipo flauta de pan (varias flautas longitudinales distintamente afinadas unidas en un instrumento), de tubos cerrados (en el extremo distal), de una hilera de tubos, organizados en escalera (los tubos están ordenados de mayor a menor de acuerdo a su longitud interior), pareada (dos individuos tocan partes complementarias del mismo instrumento)". Esta larga descripción el sistema SH lo abrevia como "flauta de pan cerrada, de una hilera, en escalera, pareada" (SH 421.112.211.2).

⁵ Este autor reconoce el 'siku', en el caso peruano, por la presencia de dos hileras ('palq'a' o "resonadores"), pero hay 'antaras' con 'palq'a' (*ayarichi* de Tarabuco, *ayrachis* de Calchas y de Totora, Gérard 1999, T II: 245; *anteq* de Huamalíes y *antara* de Paucartambo, Valencia 2007: 308, 309), lo cual relativiza esa diferencia.

⁶ Existen otros perfiles de la escala, que trato más abajo, al describir las taxonomías andinas.

orquestalmente de un modo semejante al ‘siku’ (Pérez de Arce 2007: 187).

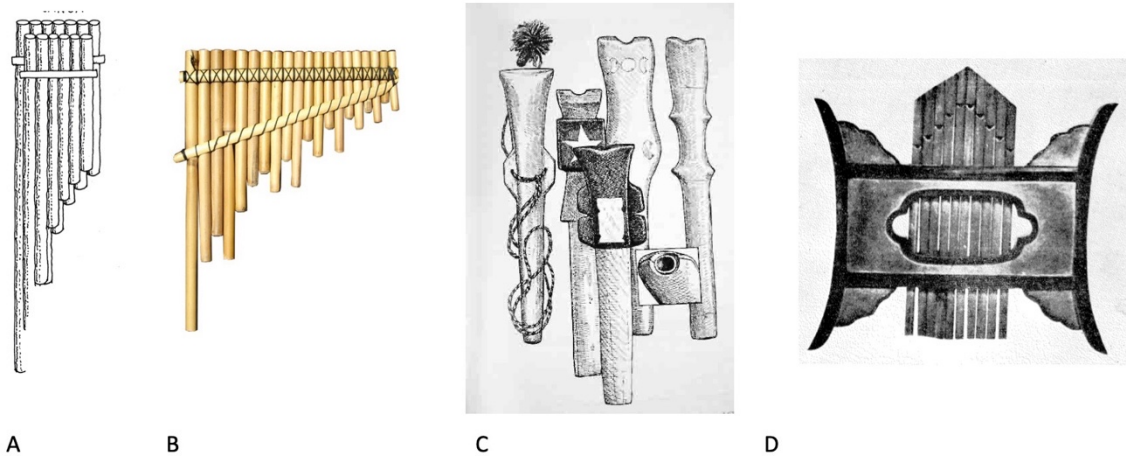


FIG 1 – CLASIFICACION SH.

A- Flautas de pan con perfil escalonado, el más habitual.

B- flauta de pan con perfil de escalera alterna, habitual en Ecuador (de internet denananda007).

C- flauta de chino, no es flauta de pan según SH porque solo posee un tubo.

D- flauta japonesa, no es flauta de pan según SH porque posee aeroducto (Chuang 1963: PL VII 2)

Aparte de las ‘flautas de pan’, el ‘siku’ comparte el espacio altoandino de Bolivia y Perú con ‘flautas longitudinales independientes sin aeroducto’ (SH 421.111.1) (*qena* y variantes) y con ‘flautas longitudinales con aeroducto’ (SH 421.21) (*pincullos*, *tarkas* y variantes). Muchas de ellas se tocan en orquestas como Flautas Colectivas, compartiendo técnicas de interpretación (ver Alejo 1925: 358; Bedregal de Conitzer y González Bravo 1956: 5, 23-24; Baumann 1981: 179, 182-187; Uribe 2007: 288; MÚSICA AYMARA 2012: 19-28, 34, 46-50; Fuentes 2013: 34).

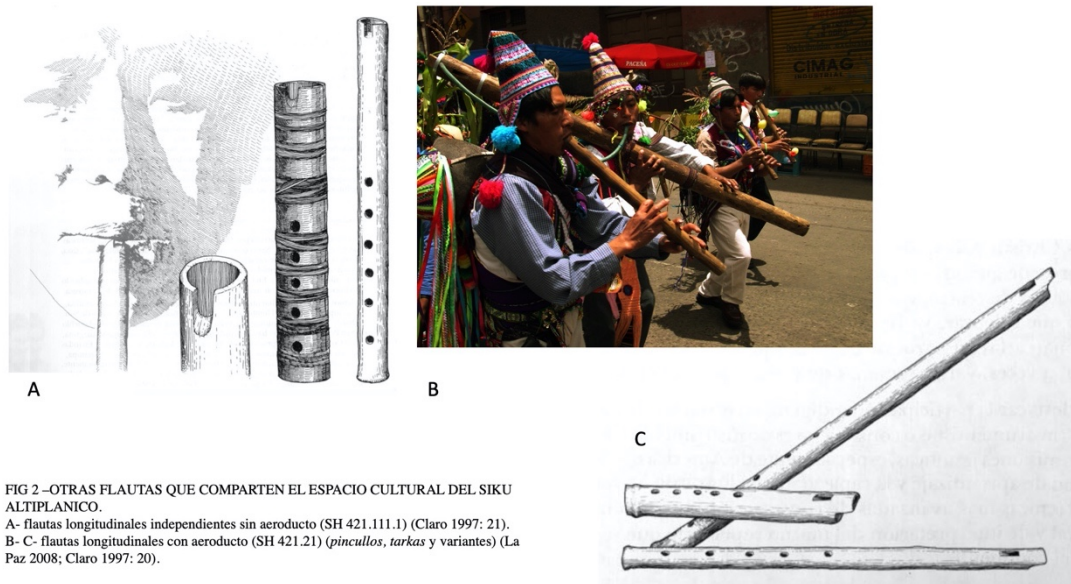


FIG 2 – OTRAS FLAUTAS QUE COMPARTEN EL ESPACIO CULTURAL DEL SIKU ALTIPLANICO.

A- flautas longitudinales independientes sin aeroducto (SH 421.111.1) (Claro 1997: 21).

B- C- flautas longitudinales con aeroducto (SH 421.21) (*pincullos*, *tarkas* y variantes) (La Paz 2008; Claro 1997: 20).

También existen ‘flautas transversas’ (SH 421.112), poco frecuente en la región andina (*pifano*, *phala* o *lawato*), y las ‘flautas globulares’ (SH 421.13, sin aeroducto; SH 421.23, con aeroducto), que en el pasado prehispánico fueron numerosísimas y extraordinariamente variadas, pero hoy están prácticamente desaparecidas.

Los membranófonos que acompañan a la sikuriada (*tinya*, *wankara*, *bombo*, *caja*, *redoblante*), por lo general se circunscriben a una sola tipología desde tiempos prehispánicos hasta hoy: el ‘tambor de golpe directo’ (SH 211.1) con dos membranas, en dos tipos que se distinguen por su forma cilíndrica (SH 211.212.1) o su forma achatada (‘caja’, SH 211.312).



FIG 3- Membranófonos usados por sikuriadas en La Paz (2008).

La tipología ‘siku’ se halla alojada en dos variedades organológicas (SH), como queda dicho más arriba, demostrando la inconsistencia entre la lógica del diseño acústico que organiza este sistema y las lógicas empleadas por los fabricantes aymara y quechua.

TAXONOMÍAS ANDINAS

A diferencia del sistema clasificatorio SH, en los Andes se persigue identificar patrones aplicables a las necesidades prácticas de la sociedad. Puede reconocer unidades que SH considera separados (como ‘pifilkas’ y ‘sikus’), o puede incluir orquestas, que SH no considera. También incluye situaciones que SH no alcanza a abarcar, como los tubos sueltos, que pueden cogerse en diferentes combinaciones para tocar una canción (flautas de pan sin atadura), que encontramos entre las tribus chané (entre Santa Cruz y Salta), Chacobo (rio Mamoré), Guarayu (Izikowitz 1935: 389).

Hay varias taxonomías andinas, las principales de las cuales se refieren al ‘calendario musical’ o a las funciones que cumplen las flautas.

El ‘calendario musical’ es frecuentemente citado en la literatura. El mundo altiplánico andino diferencia las músicas escuchadas en las dos temporadas climáticas que caracterizan la Puna; el *awtipacha* (tiempo seco) y el *jallupacha* (época de lluvias). *Awtipacha*, de abril a septiembre u octubre, es considerada el tiempo masculino cuando se remueve la tierra, se cosecha y se elabora el *chuño*. *Jallupacha*, de octubre o noviembre a marzo, es considerado el tiempo femenino de las siembras (Bedregal de Conitzer y González Bravo 1956: 6-15; Martínez 1994; Baumann 2004: 102; Mendoza 2015: 175; Castelblanco 2016: 224; Mújica 2016: 9)⁷. Mientras las ‘flautas de pan’ (‘sikus’ y ‘antaras’) y la ‘qena’ (*kenas*, *chokelas*, *kenakenas*, *lichiwayus*, *pusi-ppias*) tocan en la época seca, en la época de lluvia se escuchan los ‘pinkullu’ (*tarkas*, *pinkillos*, *moceneños*) (Mújica 2016: 9; MÚSICA AYMARA 2012: 33; Vega 2012: 34). Este calendario musical marca las estaciones con música, del mismo modo como la naturaleza las marca con frutos⁸.

⁷ El concepto de “calendario musical” estuvo muy extendido en el mundo indígena americano, y ha sido descrito para las tierras bajas amazónicas, y para la chiquitanía (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 149-151), pero probablemente es mucho más extendido.

⁸ El ‘calendario musical’ no es absoluto, presenta excepciones, como cuando las flautas se usan en casamientos durante el año. Los Qhantus de Charazani y los *pitus* (flautas transversas) han sido descritas como tocadas a lo largo de todo el año (Turino 1988: 67; Witney 1985: 42; Sigl y Mendoza 2012b: 444).



FIG 4 - CALENDARIO MUSICAL según Baumann (1996: 20)

Varios autores realizan una taxonomía de flautas de pan respecto a sus funciones, por lo general sin distinguir ‘sikus’ de ‘antaras’. Valencia (2007: 305) describe los *sikuris* de Taquile y *sikumorenos* de carácter festivo, los *chiriguanos* de Huancane de carácter guerrero, los *ayarachis* de Paratia de carácter fúnebre, los *sikuris* aymaras de carácter ceremonial. Curazzi (1993) distingue los *Sikuri Kallamachu* “dedicado al dios de la Tierra”, el *Ayarachis* “para funerales”, *Chirihuanos* “guerreros”, *Satiris* “sembradores” *Palla-pallas* “reclutas, servicio militar obligatorio”, *Torero* “para fiesta de toros” *Imillani* “danza de niñas adolescentes”, *Marchas* “para largas caminatas”. Gonzalez Bravo (1949: 96-97) reconoce los *Chiriwano* “varonil y guerrero”, *Taquiri* “que canta”, *Chchisca* “onomatopéyico”. Varios autores distinguen las diferentes “danzas” por su baile, trajes, instrumentos, estilo, repertorios (Sigl y Mendoza 2012b: 33, 63; GADLP 2013, Uribe 2015: 3-4).

La diferenciación de instrumentos por materiales es bastante frecuente en el mundo, pero la flauta de pan es mayoritariamente de un solo material, la caña (Tekiner 1977: 34). Podría hacerse una clasificación por tipos de caña utilizados, algo que Hachmeyer (2018) está realizando. Otro material usado en Chile desde fines del siglo XX, es el plástico. En Tacna se usa el metal⁹. Acústicamente el material no influye mucho en las ‘flautas’, debido a que lo que vibra es la columna de aire y no el material del cual está hecho (A. Gérard 8/2018).

9 En ‘flautas de pan unitarias’ (poseen toda la escala) encontramos otros materiales, como madera (zona mapuche, Argentina y Chile; Vega 1946: 211), pluma de cóndor (la Paya, frontera Colombia y Ecuador; Yopez 1984: 35), y en el pasado, de cerámica (Ecuador y Perú; Sas 1938) y piedra (Chile, Argentina y Bolivia) (Pérez de Arce 1997; Sánchez 2013; 2016b; 2018).

Por último, hay otras taxonomías usadas por músicos andinos, como distinguir “instrumentos cantantes, acompañantes, adornantes; instrumentos de cuerda, de viento y de percusión” (Robles 2007: 69). Los walateños, especializados en construcción de flautas, diferencian *tropas*; *pinkillunaka* (flautas de pico), *tarqanaka* (flautas dulces), *sikunaka* (flautas de pan), *musiñunaka* (flautas traversas) (Mamani 2006: 26).

Ninguna de estas taxonomías sirve a mis definiciones de ‘sikuriada’.

TAXONOMÍA SISTÉMICA ANDINA

Hay una taxonomía implícita muy estable que ha surgido al observar el conjunto de flautas utilizadas en el mundo andino indígena, entre Colombia y el sur de Chile, referida a sus usos (ejecuciones). Es un sistema coherente, basado en tres pares de variables, compuestas por pares de usos opuestos e incompatibles (seis en total). De las combinaciones de estas seis variables surgen las diferentes posibilidades de ejecución solista o colectiva que observamos en los Andes, con algunas excepciones que veremos en su momento. Al parecer, esta taxonomía tan escueta no es habitual en orquestas del mundo, debido a que normalmente la orquesta se concibe como un lugar de múltiples combinaciones instrumentales (flautas, laúdes, arpas, tambores, etc.). En las orquestas surandinas, en cambio, sólo se admite una tipología específica de flauta, conformando una Flauta Colectiva. Únicamente puede variar la cantidad de instrumentos, de tamaños y eventualmente integrar instrumentos de función rítmica. Esto otorga a las Flautas Colectivas una coherencia organológica, que permite este sistema taxonómico. Los tres pares de variables responden a tres lógicas: el instrumento (construcción de la escala musical), la ejecución, y la técnica de coordinación (ver fig. 5). Cada una de estas lógicas posee dos categorías opuestas y contradictorias;

1) el instrumento puede ser unitario (poseer toda la escala) o ser par complementario (posee la escala distribuida entre dos medias-flautas, tocadas por dos músicos).

2) la ejecución puede ser individual o colectiva.

3) la técnica de coordinación puede ser simultánea (todas las flautas tocan simultáneamente lo mismo) o pueden tocar alternadamente entre pares. El concepto “individual” adquiere una dimensión propia en los Andes gracias a la existencia del par complementario: al constituir un solo instrumento, quien lo toque, ya sea un individuo o un par de individuos, constituyen una unidad que actúa como un solo músico capaz de ejecutar una melodía. En estos términos, “individual” puede ser concebido como una o

dos personas¹⁰.

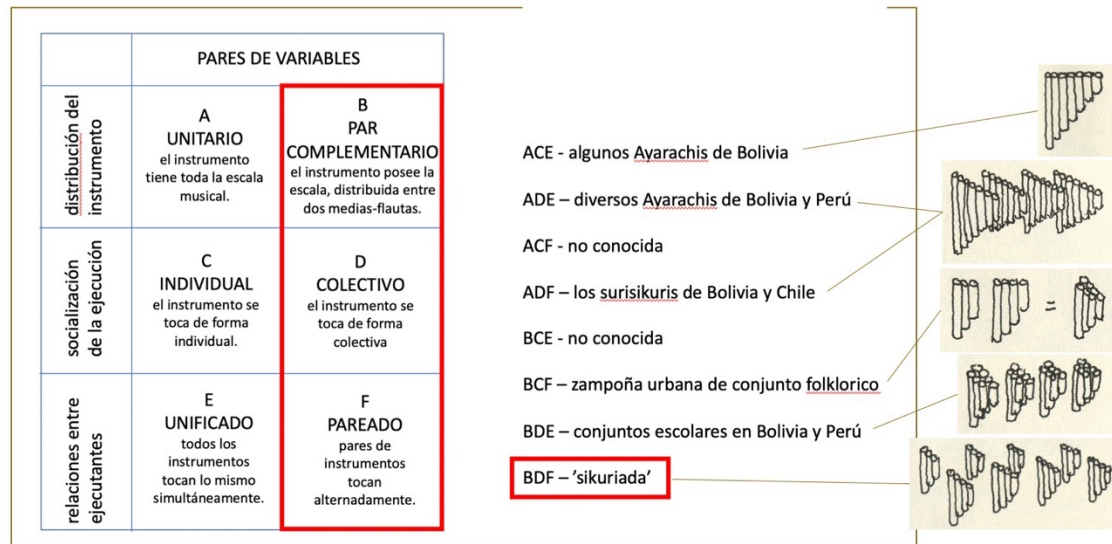


FIG 5- SEIS VARIABLES DUALES. En rojo, la combinación de la tipología ‘sikuriada’.

De los seis pares de variables surgen ocho posibilidades teóricas de combinación (ver Tabla 2). Algunas combinaciones son obligados; por ejemplo, ‘unificado’ ocurre sólo si se da dentro de un ‘colectivo’, pero no tiene cabida en una ejecución ‘individual’, mientras otras son desconocidos, como ‘par complementario’ e ‘individual’.

Revisaremos todas las categorías

1) **FLAUTA UNITARIA INDIVIDUAL** La primera combinación corresponde a una flauta tocada por un individuo, el ejemplo más habitual en todo el Mundo. Flauta de pan; algunos *Ayarachis* de Bolivia (Gérard 1999: 290) y de Cusco, los *kallamachos*, los *loke palla palla*, en Perú, la *Antara* quechua al norte de Perú (Sánchez 2013: 79, 81). Flautas longitudinales (de un tubo) hay muchos ejemplos en todo el continente, y es el modo más habitual en el mundo.

¹⁰ Esto se refleja en la concepción numérica quechua o aymara, donde lo par es la categoría principal conceptualmente (Urton 2003: 76).



Fig6 –FLAUTA UNITARIA INDIVIDUAL.

A- par de *antaras* (Gérard 2019).

B- *Antara* (Sánchez 2016: 6).

2) FLAUTA UNITARIA, INDIVIDUAL, PAREADA Un individuo que toca alternadamente dos flautas unitarias, no conocido.

3) FLAUTA UNITARIA COLECTIVA, UNIFICADA. Varias flautas que tocan simultáneamente la melodía. Las ‘antaras’ de regiones altiplánicas de Perú y Bolivia¹¹,

¹¹ *Ayarachis* quechuas del centro sur de Bolivia (Gérard 1999: 290; Uribe 2015: 5). *Ayarichis* de Tarabuco, *ayrachi* de Milculpaya, Calchas, Chajnakaya (Caiza), Totorá, Bolivia (Gérard 1999, TII: 245, 261, 266, ver Sánchez 2013: 108; Ríos 2010: 312; Uribe 2007: 291), *antaras* de Cusco (Acomayo, Anta, Canchis, Paucartambo, Quispicanchis. Urubamba), anteq o antecc de Huamalíes y Huanta (Valencia 2007: 308, 309), *pallacuyas* (*Loco Palla Palla*) de Conima (Putina) y Tambocusi (Uribe 2007: 290), *kallamacho* de Conima, Puerto Acosta y región de Mollos (Bolivia) (Uribe 2007: 291), *callamachu* de Ayata (Gonzalez Bravo 1949: 100), *mimula* (*suri sikuri*) de Warisata (Uribe 2007: 291), *sulka sicuris* o *yungueños* (Paredes, 1981, cit. Uribe 2007: 292), *zampoña* (Barragan 2002: 336), *puyka* de Esquilaya (Uribe 2015: 5).

todas las Flautas Colectivas de ‘pinkillos’ y ‘qenas’¹².



FIG 7- FLAUTA UNITARIA COLECTIVA
Tropa de *ayrarichi* de Miculpaya (Potosí 5/8/2018)

4) FLAUTA UNITARIA, COLECTIVA, PAREADA. Esta combinación corresponde a los ‘surisiku’, semejantes a la tercera combinación, pero tocando lo mismo alternadamente, complementando ritmo (en “eco”). Se utiliza más bien en la región altiplánica centro-sur de Bolivia y Chile¹³. No existen flautas longitudinales con esta conformación.

¹² 12 orquestas aymara circuntitica de *qenas*, *kenas*, *qina*, *aywaya*, *lichiwayu*, *phalas*, *tarkas*, *anata*, *pinkillos*, *pinkillu* y *moceños* (Borrás 1985: 134; Baumann 1996: 16; MÚSICA AYMARA 2012: 16; Ríos 2012: 20), *pinkillos* del N Potosí (Sánchez 1996: 93).

¹³ *arachis* de Oruro y sur Dpto. La Paz (Gérard 1999: 290). *Sikuris* o *sikuras* o *surisikuris* de Poopo, Venta y Media, Paria, Valence, Cercado, Saucari, Abaroa, Sebastian Pagador, Ibañez, Bustillo; *waily* Prov. de Tapacari, Bolívar, Arque, Capinota y Quillacollo (Gérard 1999, T II: 214). *Siku* o *sikuri* o *sikura* o *suri sikuri* de Isluga, Cariquima y Cancosa (Claro 1979: 22; Chacama y Díaz 2011: 36; Barragán y Mardones 2013: 24), del depto. Oruro (Baumann 1996: 54; Uribe 2007: 286, 292). *Chchisca* y *taquiri* (Gonzalez Bravo 1949: 97). Probablemente el *waily* de Ayopaya (Independencia), el *tutiri waili* de Tiwanaku, el *mimula* de Omasuyu, el *siku chokela* de Belén, el *llano siku* o *llano arachi* de la prov. Aroma, Belén, Villa Esteban Arce, Corque, prov Caragas, Oruro y Villaroel de La Paz (Gérard 1999, T II: 215, 219, 224, 232, 240). Los *suri-siku* de los Andes centrales de Bolivia llaman a esta técnica *iraqhata* *arkaqhata* (Gérard 2000: 68). Arturo Enrique Pinto dice que se conoce como "pareado" (<https://www.facebook.com/groups/198902086968245/permalink/516197835238667/> rev. 25/6/16).

FIG 8 – FLAUTAS UNITARIAS COLECTIVAS.
Tropa de *surisiku*, altiplano de Iquique (Claro 1997: 24)



5) PAR COMPLEMENTARIO UNIFICADO. La quinta combinación es inviable, porque el par complementario no puede tocar unificado, ya que no posee las mismas notas.

6) PAR COMPLEMENTARIO INDIVIDUAL PAREADO Corresponde a una flauta en que ambas partes del ‘siku’ son ejecutadas por una persona. Es poco frecuente en el mundo indígena. Se conocen casos en los Andes amazónicos, los llanos de Colombia y otros lugares¹⁴. Se da excepcionalmente en los ‘sikus’, por ejemplo, cuando el guía explica un tema nuevo (Sánchez 1996: 101; Barragan 2002: 336, 337).

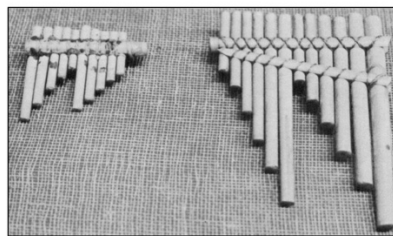


FIG 9 PAR COMPLEMENTARIO INDIVIDUAL.
Flautas de Colombia (Tekiner 1977 PLIVc).

Sin embargo, es muy conocida la primera adopción urbana del ‘siku’ tocado por un solo individuo, o dos, lo que permitió usarlo en forma solista, tal como los otros instrumentos occidentales. Aparece en Buenos Aires en 1930 (Barragan 2002: 339). Es conocida genéricamente como ‘*zampoña urbana*’, y se convierte en símbolo artístico y cultural de “lo andino” en espacios urbanos internacionales. La mayoría de las personas urbanas 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).

¹⁴ Ejemplos: *pak-taipi maisho pécs* chipaya (Uribe 2007: 293), huitoto, ocaina y chaina (Sánchez 2013: 104, 105). *secu-secu* de los chiquitanos de Bolivia (Rozo 2006: 3). *Reriwakui Murui*, *Muina*, *Muinuika* y *Munane*, *mimby-retá* Guaraní Mbya del río Paraná (Sánchez 2018: 19, 23). *Pedubá* tukano (río Vaupés), *jivaburú* Sikuani o Jiva (Vichada), todos en Colombia (Bonilla 2018: 12). *Kammu-purru* (Rol 2009; Bonilla 2012; 2018: 10; Varela de Vega 2017; ECURED 2017).



FIG 10 – ZAMPOÑA URBANA.
A- zampoña comercial, Chile.
B- grupo tocando zampoña y charango, Cusco (https://es.123rf.com/photo_11652699_banda-tocando-m%C3%BAsica-andina-zampo%C3%B1a-y-la-guitarra-cusco-per%C3%BA-am%C3%A9rica-del-sur.html).

Con el tiempo se le fueron haciendo modificaciones para hacerlo mas cómodo, ampliar el registro y adaptarlo a los cánones occidentales¹⁵.

<p>A</p>	<p>E</p>	<p>I</p>
<p>B</p>	<p>F</p>	<p>J</p>
<p>C</p>	<p>G</p>	<p>K</p>
<p>D</p>	<p>H</p>	<p>L</p>

FIG 11- ZAMPOÑA URBANA.
Ejemplos de diferentes modificaciones realizadas por diferentes autores.
A- (Izlikowitz 1935: 394).
B-K- (Gérard 1966).
L- (Izlikowitz 1935: 395).

Esta sexta combinación posee dos situaciones excepcionales; una se da en el Ayllu Macha (N. Potosí) donde un niño va al final de una ‘sikuriada’, tocando el *iraskillu* (‘ira y arka’ juntos), tocando toda la melodía (Stobart 2002: 100). Otra excepción se da ocasionalmente en Lima, cuando un individuo toca el par complementario individual pareado arriba del escenario, mientras abajo del escenario un

15 Primero se eliminaron los ‘palq’a’ (ver A1) y se amarraron ambas partes (‘*doble amarro*’) haciéndolo más cómodo (Barragán 2002: 339), a veces con dos o tres hileras de tubos (no confundir con la segunda hilera de ‘palq’a’ que describo en A1). Luego se le agregaron tubos para ampliar el registro, se aplicó la escala bien temperada, se estandarizan ciertas escalas (Sol Mayor, Mi menor) lo que le permitió tocar con otros instrumentos (Gérard 1996: 13-16; Barragán 2002: 342). Se inventaron muchas variantes tendientes a facilitar la ejecución y a permitir el cromatismo (Gérard 1996: 16-19; Bueno 2010).

grupo toca de modo dual, complementario y colectivo (Conversatorio UNSM, Lima. 30/11/2018)¹⁶. En flautas longitudinales encontramos esta combinación en la *pifilka* mapuche, Chile (Isamitt 1937: 59, 61; Gonzáles G. 1982: 39, 40. Pérez de Arce 2007: 244), en diversas flautas amazónicas, *gaitas* colombianas (Menguet 1981) y en la flauta globular: *cachovenao* sicuani de Colombia (Mendívil 2004: 109) y probablemente muchas otras flautas y trompetas no bien descritas.

7) PAR COMPLEMENTARIO COLECTIVO UNIFICADO Corresponde a la ‘*zampoña urbana*’, pero ejecutada en forma colectiva. Se produce como consecuencia 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 ‘sikus’ escolares de Potosí y Lima (2018), se describe en Susques (Argentina; Caballero y Balderrabano 2009: 37), y al parecer, en el Estado de Sucre (Venezuela) donde, además, ocasionalmente “trenzan” (Olsen 2004: 280). No se da en flautas longitudinales.



FIG 12 – PAR COMPLEMENTARIO COLECTIVO UNIFICADO.
A- Colegio en Potosí (3/7/2018).
B- Colegio en Lima (25/11/2018)

8) PAR COMPLEMENTARIO, COLECTIVO, PAREADO La octava combinación corresponde a la ‘sikuriada’ que utilizo como Modelo en esta tesis, compuesta por ‘sikus’ tocados por pares de músicos que van alternándose en forma simultánea con el colectivo. La descripción de esta combinación ocupa el resto de esta Tesis con variedades del altiplano de Bolivia y Perú y *lakita* de Chile. Fuera de esa zona la hallamos desde las tierras bajas desde Argentina hasta Venezuela, Colombia y Panamá¹⁷.

¹⁶ Es posible que en el pasado haya habido más combinaciones excepcionales: la iconografía prehispánica de Perú (textil Pachacamac, Schmidt 1929: 307; metal repujado Chimú (región Moche), MCHAP 3255; botella asa estribo Moche ML 0028699) que sugiere un uso dual entre un personaje central (‘ira’) y dos laterales (‘arka’).

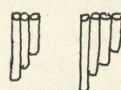
¹⁷ los Guarayo del departamento de Santa Cruz (Bolivia) (Civalliero 2014: 130). *ioresox*, o *seku-seku* de Lomerío (Santa Cruz) (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 184). *Reribakue*, *reribacuí* o *reribakui* de los Witoto (río Caquetá), Murui o Muinane del "Medio Amazonas" colombiano, los



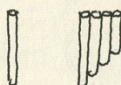
FIG 13 – PAR COMPLEMENTARIO, COLECTIVO, PAREADO.
 Dos ejemplos de la tipología 'siku' fuera del área de estudio de esta tesis.
Carrizos de Cumanacoa (Venezuela) y jivabirriti guahibo (Colombia). (Civalliero (2014: 30, 44).

Fuera de América la usan los karen de Burma (Tekiner 1977: 43) y los 'are'are de Islas Salomon (Zemp 2013: 1).

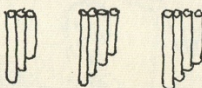
A- tipología 'siku' normal



B- 'ira' de un tubo y 'arca' de varios.



C- 'ira'/'arca'/y otro.



D- 'ira'/'arca' + 'ira'/'arca'.

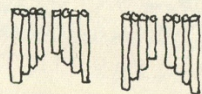


FIG 14- PRINCIPALES EXCEPCIONES A LA TIPOLOGÍA 'SIKU'.

Esta modalidad posee varias excepciones;

Waunana, Wounmeu o Wounaan del departamento del Chocó y de la vecina Panamá, Los Wanano, Guanano o Kotiriâ del río Vaupés (Colombia) (Civalliero 2014: 62-63, 76-77). *Carrizo* del Estado de Sucre y Mesa de Guanipa (San José de Guaribe, Cumanacoa, Estado de Sucre), Venezuela (Instrumundo 2017). Flautas de comunidades kolomoto (llanos de Colombia), cumaribo (llanos de Colombia) (Bonilla y Bernal 2019), guahibo (Aleman 1998, cit. Olsen 2004: 280), uitoto de Rio Negro (Guyana), Wayana u Oyana (Surinam), Apinajé, (rio Araguaia), Nahuquá (alto río Xingú) (Izikowitz 1935: 396- 398). Probablemente se incluyen flautas de los Baniwa o Kurri pako (Curripaco), Ye'kuana o Makiritare, Piapoco o Wenâiwika, Ware-kena, Puinave (Colombia) y los Guahibo Jivi o Jiwi (Orinoco, Colombia y Venezuela) (Civalliero 2014: 33). Los Desano, Desana o Wirá (rio Vaupés Venenzuela y Brasil), los Siriano o Sürá, los Cubeo, Kubeo o Paniwa del río Vaupés, los Tukano o Dasea, aunque estos pueden corresponder a la excepción (a.-) (Civalliero 2014: 33-57).

a.- 1/ VARIOS: un 'ira' de un tubo y un 'arka' de varios tubos. Esta variante la encontramos entre Bolivia y Venezuela, con distinta cantidad de tubos del 'arka' y a veces con más de un 'arka'¹⁸.



FIG 15 – a- 1/VARIOS. Alternancia entre una flauta de un tubo y otra de varios tubos. Nación Luya Chillaos, Trita, Provincia de Luya en el departamento de Amazonas (<https://www.facebook.com/Danza-Luala-Luya-Chillaos-Amazonas-Per%C3%BA-443635455689769/> , gentileza Carlos Sanchez).

b.- VARIABLE / VARIABLE: Con tubos sueltos, se arma un par 'ira' y 'arka' adecuado a la canción (4/3, 4/2, 5/2, etc.), usado en el Paraná y Xingú¹⁹.



Fig 16- VARIABLE/VARIABLE.
Flautas de pan *mimbi reté* de los guaraní
(Civalliero 2014: 123).

¹⁸ Con 'arka' de cinco tubos (*antiantara*, prov. Rodríguez de Mendoza y San Martín) (MAPA 1978: 201; Yaranga, 2006, cit. Uribe 2007: 286; Valencia 2007: 308). Con un 'ira' de un tubo y cuatro 'arka' (Sánchez 2018: 19; *weó* (tukano) o *pedubá*, *pedúa* o *hueopá* (cubeo) (Sinti 2017: 86; Bonilla y Bernal 2019). Un 'ira', tres 'arka' y una flauta globular (*mazzu* chipaya (Baumann 1981:174-175; Schechter 2016a). Los *carrizo* de Venezuela suelen tocarse con una *hembra* y varios *machos* (Civalliero 2014: 27), *carrizos* de Ipure (Estado de Sucre) dos *hembra*, ocho *macho* en conjunto con cuatro, tambor, maracas y *cacho de ganado* o *botuto* (Civalliero 2014: 32). Dos pares de "guías" (líder o *arequercañ*), y ayudante (*panmapuer*) y tres "acompañantes" (*actañ*) que marcan el ritmo enfatizando ciertas notas, Amuesha, Yánesha o Yanesha', regiones de Huánuco, Pasco y Junín (Perú) (Civalliero 2014: 101).

¹⁹ Lo usan mujeres en Cuña Pirúi II, río Paraná y en Colonia gobernador Lanusse (INM 1979: 9, 15; 1980: 16, 17). Los Waura, Waurá o Wauja del Alto Xingú, estado de Mato Grosso usan las *iapojatekana* o *yapejatekana* de 4 tubos, un instrumento "descartable", Un mismo flautista puede tocar los 4 tubos, o bien pueden ser repartidos en dos grupos (tubos A y C para un músico, tubos B y D para otro) (Civalliero 2014: 84-87).

c.- ‘IRA’ / ‘ARKA’ / OTRO: El par mas un tercer instrumento, usado al norte de Venezuela y quizá al norte de Ecuador²⁰.



FIG 17 – b- IRA/ARKA/OTRO.
Carrizos kariña macho, hembra y
prima (Instrumento 2017).

d.- IRA/ARKA + IRA/ARKA: Un par ‘ira’ y ‘arka’ tocado por un músico, alterna con otro par ‘ira’ y ‘arka’ tocado por otro músico. Usado en Colombia y Panamá²¹.

²⁰ Las *verékushi* de los Kariña, Kali’na, Galibi o Caribe de la Mesa de Guanipe, uno de 3 tubos (*mare prima*), otro de 5 (*mare hembra*) y otro de 6 (*mare macho*) (o con otra combinación de tubos), sumando entre 3 y 7 en total que entrelazan; la hembra guía, el prima complementa y el macho hace el bajo (Civalliero: 21, 22). Los *carrizos reales* de San José de Guaribe (Mesa de Guanipe, Islas Margarita en Venezuela), ocupan esta misma conformación (Civalliero 2014: 31), en ciertos momentos convergen los tres instrumentos, el de la melodía y los que acompañan (Bonilla y Bernal 2019). Tal vez los Epera, Épera o Epena, al norte de la provincia de Esmeraldas (Ecuador) (Civalliero 2014: 64).

²¹ Los *gammu burruí* (*gamu burruy*, *kamu purruí*, *kama purruí*, *madu-kamu* o *kamu-purruí*), de los kuna del Darién y el Chocó, los motilonos, y en la región de Rio Negro según Izikikovitz (1935: 391). Un músico toca un ‘ira’ y un ‘arka’ (los sujeta en forma de “W”), y alterna con otro músico que toca otro par que es complementario entre ellos, lo que vendría a ser una modalidad de doble par complementario en uso colectivo y pareado (Alvarado y Ureña Ramos 2003: 105; CECC 2003: 185; Olsen 2004: 279; Sinti 2017: 86; Bonilla y Bernal 2019). Quizá la cultura Nazca hubiera utilizado orquestas que trenzaban entre tres o más partes (iconografía de cuencos con 6/6/7/6/6/6T (MNAHP C 55238 / 87746), otro 9/9/10/9/8/9T (MUNMSM 3001 3742), (Mansilla 2018: 195, 208)



FIG 18 – c- IRA/ARKA + IRA/ARKA.
Indígenas Cuna (Izikowitz 1935: 397).

e.- 1/1/1 etc. Varios tubos independientes, tocados por diferentes músicos (Civalliero 2014: 6 lo denomina *stopped-pipe ensembles*). Práctica que encontramos esparcida en el continente y en otros lugares del mundo²².



FIG 19 – c- 1/1/1 ETC.
Flautas de pan *mimbi reté* de los guaraní (Civalliero 2014: 123).

TABLA 2 - TAXONOMIA SISTEMICA DE LAS FLAUTAS DE PAN ANDINAS: COMBINACIONES POSIBLES (resumen)			
COMBINACION	EXPLICACIÓN	EJEMPLOS	TIPOLOGIA GENÉRICA (usada en el texto)
1 A) UNITARIA C) INDIVIDUAL E) UNIFICADA	Un individuo toca una flauta	<i>Ayarachis</i> (Bolivia y Cusco, Perú). <i>kallamachos</i> , <i>loke palla palla</i> (Perú). <i>Antara</i> quechua (norte de Perú).	‘antara’
2 A) UNITARIA C) INDIVIDUAL F) PAREADA	Un individuo (o dos) toca alternadamente dos flautas unitarias.	No conocido.	
3 A) UNITARIA D) COLECTIVA E) UNIFICADA	Varias flautas que tienen toda la escala son ejecutadas simultáneamente en forma colectiva.	<i>Ayarachis</i> quechuas (Tarabuco, Milculpaya, Calchas, Chajnakaya, Totorá, centro sur de Bolivia). <i>antaras</i> de Cusco (Acomayo, Anta, Canchis, Paucartambo, Quispicanchis. Urubamba) <i>anteq</i> o <i>antecc</i> (Huamalíes y Huanta) <i>pallacuyas</i> o <i>Loco Palla Palla</i> (Putina y Tambocusi)	‘antara’

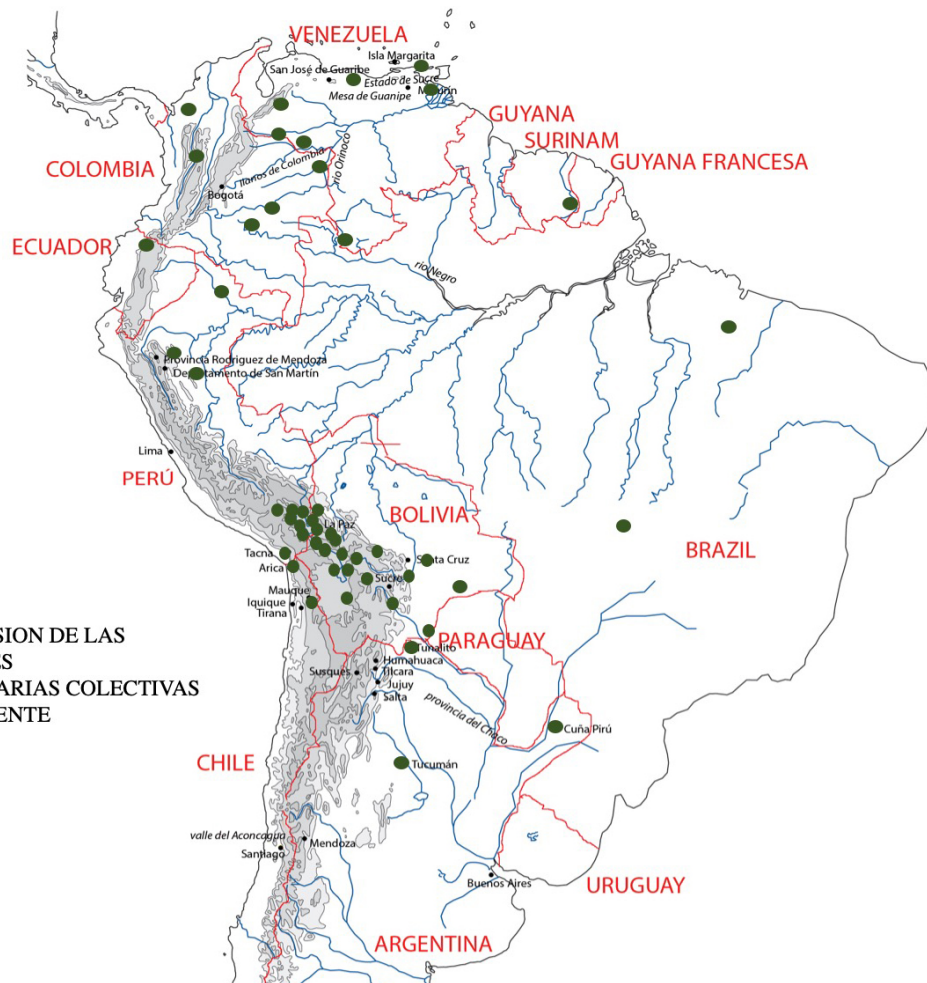
²² Los kuna y los embera del Darién y el Chocó (Bonilla y Bernal 2019) Los Shipibo-Conibo del río Ucayali (Perú), los guahibo Mbyá (río Paraná), los Chácobo o No'iria de los ríos Iyon y Yata, en el departamento del Beni y los Chané del departamento de Santa Cruz (Bolivia) y la provincia de Salta (Argentina) (Civalliero 2014: 109-122, 130) en América, pero la encontramos en Papúa Nueva Guinea (Zemp 1981: 409-410), entre los bushmen y hotentotes de África (Tekiner 1977: 19), y en el *skudutis* en Lituania y el *kuvikly* en Rusia (TGSE 2010; Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, comunicación personal).

		<i>kallamacho</i> (Conima, Puerto Acosta y región de Mollos, Bolivia) <i>callamachu</i> (Ayata) <i>mimula</i> o <i>suri sikuri</i> (Warisata) <i>sulka sicuris</i> o <i>yungueños</i> <i>zampoña</i> (<i>puyka</i> (Esquilaya)).	
4 A) UNITARIA D) COLECTIVA F) PAREADA	Varias flautas que tienen toda la escala, ejecutadas en forma colectiva, tocando lo mismo alternadamente, imitando el sistema 'par complementario'.	<i>arachis</i> (Oruro y S. dpto. La Paz). <i>Sikuris</i> o <i>sikuras</i> o <i>surisikuris</i> (Poopo, Venta y Media, Paria, Valence, Cercado, Saucari, Abaroa, Sebastian Pagador, Ibañez, Bustillo) <i>waily</i> (Prov. de Tapacari, Bolívar, Arque, Capinota y Quillacollo). <i>Siku</i> o <i>sikuri</i> o <i>sikura</i> o <i>suri sikuri</i> (Isluga, Cariquima y Cancosa, Chile y Oruro, Bolivia). <i>Chchisca</i> y <i>taquiri</i> . Probablemente el <i>waily</i> (Ayopaya), el <i>tutiri waili</i> (Tiwanaku), el <i>mimula</i> (Omasuyu), el <i>siku chokela</i> (Belén), el <i>llano siku</i> o <i>llano ärachi</i> (prov. Aroma, Belén, Villa Esteban Arce, Corque, prov Caragas, Oruro y Villaroel de La Paz).	'surisiku'
5 B) PAR COMPLEM. C) INDIVIDUAL E) UNIFICADA	Es inviable, el par complementario impide tocar unificado, no posee las mismas notas.		
6 B) PAR COMPLEMENTARIO C) INDIVIDUAL F) PAREADA	Se trata de un 'siku' en que ambas partes son ejecutadas por una persona o por un par de personas.	<i>pak-taipei maisho pécs</i> (chipaya huitoto, ocaina y chaina) <i>secu-secu</i> (chiquitanos de Bolivia) <i>Reriwakui</i> (Murui, Muina, Muinuika y Munane) <i>mimby-retá</i> (Guaraní Mbya). <i>Carrizos del Guaviare</i> (Weo), <i>pedubá</i> (tukano del Vaupés), <i>jivaburú</i> (Sikuani o Jiva de Vichada, todos en Colombia). <i>Kammu-purrui</i> (Rol 2009; Bonilla 2012; 2018: 10; Varela de Vega 2017; ECURED 2017). Zampoña urbana: ciudades de todo el continente. a.- Ayllu Macha (N. Potosí)	'zampoña urbana'
7 B) PAR COMPLEMENTARIO D) COLECTIVA E) UNIFICADA	La 'zampoña urbana' ('siku' interpretado en ambas partes por una persona) es ejecutado en forma colectiva.	'sikur' escolares (urbanos, Potosí, Lima Susques) (Estado de Sucre, Venezuela).	
8 B) PAR COMPLEMENTARIO D) COLECTIVA F) PAREADA	El 'siku' (par complementario), es tocado por dos músicos que van alternándose en forma simultánea con el colectivo.	Muchas variedades del altiplano de Bolivia y Perú y su expansión al continente (ver texto) <i>lakita</i> (Chile) <i>Iloresox</i> , o <i>seku-seku</i> (Lomerío, Santa Cruz); (Guarayo, dto. Santa Cruz, Bolivia) <i>Reribakue</i> , <i>reribacuí</i> o <i>reribakui</i> (Witoto, río Caqutá); (Wanano, río Vaupés), (Siriano, Cubeo, río Vaupés) (kolomoto llanos de Colombia, cumaribo, llanos de Colombia), (guahibo), Colombia) (Waunana, dto. Chocó, Colombia, y Panamá) ¿? (Baniwa de Curripaco, Ye'kuana o Makiritare, Piapoco, Ware-kena, Puinave de Colombia y Guahibo Jivi o Jiwi, Orinoco, Colombia y Venezuela)	'sikuriada'

		<p><i>Carrizo</i> Estado de Sucre y Mesa de Guanipa (San José de Guaribe, Cumanacoa, Estado de Sucre); (uitoto de Rio Negro, Venezuela). (Desana, dto Vaupés Venezuela y Brasil), (Wyana u Oyana de Surinam, Apinajé, del río Araguaia).</p> <p>a.- <i>carrizo</i>, <i>carrizos</i> (Ipure, Estado de Sucre, Venezuela)</p> <p><i>weó</i> (tukano, Río Vaupés, Colombia)</p> <p><i>antiantara</i>, prov. Rodríguez de Mendoza y dto. San Martín, amuesha (Huánuco, Pasco y Junín, Perú).</p> <p><i>mazzu</i> (chipaya, Bolivia).</p> <p>b.- Cuña Pirúi II, río Paraná). (Waura, Alto Xingú)</p> <p>c.- <i>verékushi</i> (Kari'ña, Kali'na, Galibi de la Mesa de Guanipe).</p> <p><i>carrizos reales</i> (San José de Guaribe, Mesa de Guanipe, Islas Margarita, Venezuela).</p> <p>¿ (Epera, prov. Esmeraldas, Ecuador).</p> <p>d.- <i>gammu burruy</i>, (kuna o guna, reg. del Darién y Chocó, motilones, sierra de Perijá y región de Rio Negro).</p> <p>e.- (kuna y embera, del Darién y Chocó), (shipibo-conibo río Ucayali, Perú)</p> <p>(guahibo mbyá, río Paraná)</p> <p>(Chácobo ríos Ivon y Yata, dto. Beni. Chané dto. Santa Cruz, Bolivia y Prov. Salta, Argentina)</p>	
--	--	--	--

En resumen, la extensión territorial del sistema ‘siku’ (par complementario, colectivo, pareado) abarca todo el territorio sudamericano con excepción del extremo sur.

FIG 20- EXTENSION DE LAS
FLAUTAS PARES
COMPLEMENTARIAS COLECTIVAS
EN EL CONTINENTE
Antes de 1900



LOS NOMBRES DEL SIKU

El problema de la nomenclatura es central a la organología etnográfica. La cantidad de nombres que recibe un mismo tipo organológico obliga a usar nombres genéricos (‘flauta de pan’, ‘siku’)²³. A continuación, reviso la etimología del término *siku*, luego reviso la polisemia que reviste el uso de ese término, y luego los diferentes nombres que recibe la categoría ‘siku’.

El nombre *siku*, según Apaza (2007: 35) viene del vocablo aymara *sikhum*, proveniente del verbo *sikht’aña* (preguntar) en relación a la técnica de ejecución. Ticona (2014 cit. Barragán y Mardones 2013: 11) opinan que *siku* proviene de la onomatopeya *siku-siku*. Calcin (2006 cit. Sánchez 2013: 89) cree que *siku* viene del pukina y significa “chico”. La mención más antigua que se conoce es “*sico*: Unas flautillas atadas como ala de órgano” y “*Sico ayarichi phufatha* tañerlas dichas flautas, cuya harmonia fe llama *ayarichi*” (Bertonio 1612 T2: 315-316). El nombre *siku* junto a su variante *sikuri* es el más usado entre aymara en los Andes meridionales, Chile y Argentina (d’Harcourt 1925:52; Uribe 2011; Sánchez 2013: 24, 90; Castelblanco 2016: 29), escrito “sicuris” en La Paz c. 1934-1936 (Castelblanco 2016: 118). *Sicuri* viene de *sicu* y *ri* (tocador de *siku* en aymara) (Ichuta Ichuta 2003: 88). En ciertas comunidades los músicos se denominan *siku phusiri* (“el que sopla el *siku*”; Mújica 2016: 14). El *sikuri* también puede ser nombrado por el tamaño que interpreta: *Sanjeros* (mayor), *Likus* (mediano), *Chuli* (pequeño) (Lakitas de Tarapacá 2014). Un músico puede por ejemplo decir “yo toco ... yo hago ... yo soy (el) *tayka arka*” (Luque Zavala 2002: 6).

Sikuriada, *siku* y *sikuri* son términos polisémicos. El término *siku* se usa para nombrar varios instrumentos, ensambles, danzas y estilos musicales (Castelblanco 2016: 32). También nombra algunas flautas de pan no-pareadas (‘antaras’), como las *Inka siku*, *sikura* (Pinto 2015), o los *Sikus* aymaras *chchisca*, *taquiri* y *taquiri* de Laja (Gonzalez Bravo 1949: 97), los *sikuri* en Tapacari (Sánchez 1996: 96) y los *Sicura* o *Suri sikuri* en sectores de Bolivia y en el Chile altiplánico de Tarapacá (Sánchez 2013: 35, 36).

En términos internacionales, el término ‘siku’ significa muchas cosas. Al buscarlo en la web arroja los siguientes resultados, por orden de importancia (cantidad de referencias): Siku, fábrica de juguetes alemanes; Siku, una flauta de pan andina; Siku, un artista de cómic; Siku, un oso polar que causó sensación online; Siku, un compendio de literatura china de 1782. La descripción del ‘siku’ altoandino es difícil de encontrar,

23 Para la elección del nombre recurro a una negociación entre diversos niveles de importancia, que en general obedecen a 1) los nombres regionales (por su valor patrimonial), 2) los nombres técnicos (por su valor analítico) y 3) los nombres consagrados por la literatura (por su valor compartido por la academia).

y hay descripciones que salen en una primera búsqueda que contienen información absolutamente errónea acerca de su origen y uso ([https://en.wikipedia.org/wiki/Siku_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Siku_(instrument))). En resumen, existe un gran desconocimiento acerca del ‘siku’ como tipología orquestal andina, a pesar de ser la más importante del continente, y una de las más longevas del mundo.

Sikuri identifica un tipo de danza, un tipo de música, un grupo musical y a quienes lo interpretan (Sánchez 2013: 24; Castelblanco 2016: 29; Ibarra 2016: 20). En Perú se distingue el *sikumoreno* (de un bombo) y *sikuri* (de varios bombos o *sikuri mayor*; Uribe 2011: 7; Barragán y Mardones 2013: 8). En Bolivia, se habla del género *música sikuri* (*sikuris* de Italaque o *sikureada*), uso extendido a los *sikuri* metropolitanos (Barragán y Mardones 2013: 8, 23). Hay una cantidad de variantes del nombre (*Siku Ch’alla*, *Tabla siku*, *Lata Siku*, *Siku Chirihuano*, *Siku Laquita*, *J’acha Siku*, etc.) que designan diferentes danzas, géneros y estilos musicales asociados al *siku*. (Baumann 1996: 31; Sánchez 2013: 36; Aguilar 2014: 64).

Los nombres *siku* y *sikuri* a veces se utilizan de modo intercambiable, por ejemplo, al decir “faltó un *siku*” refiriéndose a un *sikuri*. Lo mismo ocurre con otras flautas andinas, y es bastante habitual en orquestas del mundo, por ejemplo cuando nos referimos a “un primer violín” como un músico.

El nombre *siku* posee muchas variantes según la danza²⁴. *Siku bipolar* es una denominación organológica propuesta por Valencia (1982: 30). La tipología organológica ‘siku’ recibe también otros nombres, como *lakita* (*laquita*, *laka*, *laca*) usada en Chile, (Ibarra 2011: 1; 2014a: 1), en la isla Anapia, Perú (Uribe 2011: 2) y en Copacabana, Walata Grande, y La Paz (GADLP 2013: 140). A veces se combinan nombres como *Jach’a Sikuri Lakita*, *Jisk’a Lakita* (Sigl y Mendoza 2012b: 614). En el poblado de Jaiña se les llamaba *laramenio* (Lakitas de Tarapacá 2014). Gérard (2014) recoge varias etimologías de la palabra *laquita*, en aymara “escogido”, “distribuido”. “lo apartado, lo seleccionado, lo mejor”. *Laquiniña* es “ir a repartir”. *Laquiña*: “distribuir, repartir”. *Laquisiña*: “repartirse, distribuirse, seleccionarse”. Este autor lo asocia a distribuir o repartir la ejecución musical en *arka/ira* (Gérard 2014). Sigl y Mendoza recoge en las comunidades el significado de *lakita* como “escogido” o “seleccionado”, referido a papas, hilos para tejer, chicas jóvenes o músicos según la danza (Sigl y

24 Por ejemplo, *Inka Siku*, nombra una danza de las regiones de Italaque, Copacabana y Muñecas (Sigl y Mendoza 2012b: 645). *Jach’a Siku*, baile de Tiwanaku (también llamado *Takiri*, *Auki Siku*, *Jach’a Thuquwi* y *Jach’a Waili*), de Satatatora y de Ingavi (también *Takiri* y *Jach’a Siku Lakita*) (Sigl y Mendoza 2012b: 511, 554). *Saxra Sikuri* es una antigua “música que tiene mala suerte” o “prohibida”, de los Yungas (Sigl y Mendoza 2012b: 674). *Suri Sikuri* fue una danza creada por Ernesto Velasco para el Carnaval de Oruro de 1974, combinando diversos tocados y trajes (Sigl y Mendoza 2012b: 275). *Torito Sikuri* es una danza urbana (Sigl y Mendoza 2012b: 674).

Mendoza 2012a: 771; 2012b: 555, 614). En Mocomoco, *lakiña* (“dividir, repartir”) está ligado a la distribución de los productos luego de la cosecha (Sigl y Mendoza 2012b: 468). Bertonio ([1612] 1984) consigna las voces “*Laca*, vel *Lacca*: Boca. *Lacca hispi*: labios. *Lacca huspi*: labio de arriba. *Laca llinnta*: geta. *Laca sank*: uno que tiene los labios partidos. *Lacca cchaca*: Los dientes. *Lacca uyru*: De boca chica”, de lo cual Chacama y Diaz (2011: 36) deducen una etimología asociada a una técnica de ejecución empleando la boca.

Otro nombre que recibe el ‘siku’ es *antara*, término que designa una flauta de pan unitaria²⁵. Debido a la popularidad de este nombre en Perú, los arqueólogos, desde Tello en adelante, lo han usado para todas las ‘flautas de pan’ arqueológicas, sean del tipo ‘siku’ o ‘antara’ (Valencia 2007: 301; Sánchez 2013: 81-86), y, debido a ello, yo lo utilicé en el área sur andina (Pérez de Arce 1995).

Ayarachi (*ayarichi*, *ayarachis*) designa la tipología ‘siku’ en Puno (Paratía, Lampa, Sandía) y Cusco (Perú), y en partes de Bolivia (Gérard 2015: 2)²⁶.

Jula jula (*julu julu*, *julo julo*) nombra la tipología ‘siku’ en el norte de Potosí (Bolivia) (Sánchez 2013: 35; Romero 2018: 426). En Tinguipaya es más común hablar de *wauqo*, y la tropa es denominada *Wayli* (Baile) (Sigl y Mendoza 2012b: 713).

Phukuna es usado en Charazani, del quechua *phukuy*: soplar (Rios 2012: 12; Baumann 1985: 149; Witney 1985: 45; Uribe 2007: 295). *Pfucu* designa al ‘siku’ con modificadores de timbre. “*Ppucuna*”, en González Holguín ([1608] 2007: 197) es “fuelles o cañuto para soplar”, asociado a *Pfucuna* “soplar” (Vega 1932). Sigl y Mendoza (2012b: 425) mencionan la danza *Siku Phusiri* o *Phusiri* (“el que sopla”). Probablemente relacionados con este nombre son las denominaciones *phusa*, *pusa*, *fusa* usado en Atacama y norte de Argentina (Boman c 1920 cit. Vega 1932; d’harcourt 1925:52; Gérard 2015: 4; Chacama y Diaz 2011: 36)²⁷.

Palla palla, *luqhi palla palla*, *roco palla palla*, *soldado palla palla* son danzas que utilizan ‘siku’ en las regiones de Italaque, Copacabana, Walata Grande, Coroico y Puerto Acosta (Uribe 2007: 296; GADLP 2013: 186, 190, 222, 260). En general son burlescas, acerca de soldados que marchan al son de sus ‘sikus’ (Sigl y Mendoza 2012b:

25 Este término, con esa acepción, aparece en Francisco de Ávila 1573, González Holguín 1608, Guamán Poma de Ayala 1615, Fernando Montecinos 1628, Bernabé Cobo 1653, (Vega 1932; Sánchez 2013: 82-85; 2018b: 211). En el siglo XX es ocupado al norte de Perú (Cajamarca, Ayacucho, Amazonas, La Libertad, Lambayeque y San Martín) (Valencia 1994-2002: 482-485)

26 Uribe (2015: 2) opina que los *Ayarachis* de Lampa, Sandía, Carabaya, Azángaro, Melgar e islas Taquile y Amantaní fueron renombrados en aymara *sikuris*. *Ayarichi* aparece en Cobo ([1653] 1964) y Bertonio ([1612] 1984) sin especificar la tipología organológica.

27 Boman (1908: 464-465) erróneamente asocia *fusa* con el nombre de una nota de música en español.

459, 471, 530, 673). *Loco palla palla* es una antigua danza nocturna de Coroico, Coripata y Chulumani que provocaba terror (Sigl y Mendoza 2012b: 666).

Qantu (*qhanthu*, *kantu*, *khantu*) es usado en Niño Corin, Kaata, Camata, Calaya, Quiabaya y Chullina (Charazani) (GADLP 2013: 205; Gérard 2015: 12), es identificada con la cultura kallawayá (Sigl y Mendoza 2012b: 444).

Maizu o chirihuana, nombre usado entre los chipayas (Baumann 1981:178).

kama purruy, *kammu burwi*, *purwi o purruy*, usado por los kuna de Colombia y Panamá (Sánchez 2013: 50).

Marimacho es un termino castellano aplicado a un *toyo* provisto de ‘palq’a’ (Sánchez 1996: 98), a la hilera ‘palq’a’ (Gérard 1999; Sánchez 2013: 39), y a la flauta *tablasiku* kollavina porque "se puede tocar por ambos lados" (D’Harcourt 1925:52; Limonchi 2007: 126, 127).

Carrizo (un tipo de caña) es el nombre que recibe el ‘siku’ en Venezuela (Instrumundo 2017; Bonilla 2018: 312).

Zampoña, (en italiano *zampogna*) es el nombre español de la flauta de pan hacia 1335 (Sánchez 2013: 116), y hoy es el más habitual en las ciudades sudamericanas. En 1780 la *zampoña* española, de uso pastoril, también servía para designar algo inferior o algo “dicho sin substancia, o friolera” (IRLRAE 2013). El nombre deriva de *simphonia* o *zanfonía*, genérico de ‘instrumento musical’ a partir del siglo XII, usado para nombrar varios instrumentos²⁸. En España fué una flauta de pan de pastores y trabajadores ambulantes, de uso más bien para anuncio o para parodias (Sánchez 2013: 117). En América el término aparece usado por Juan de Castellanos (1589), Juan de Velasco (1789), y se populariza en La Paz y en Tacna a partir de la década de 1950 (Barragán 2002: 336; Sánchez 2013: 24, 38). En las ciudades de Bolivia designa las ‘zampoñas urbanas’ (duales solistas unipersonales), influyendo en al campo, donde ocasionalmente designa al ‘siku’ (Gérard 1996: 13; Barragán 2002: 336).

Otros nombres españoles como *rondador*, *capador* o *castrapueras*, *castrera*, *caramillo* no parecen haberse usado para designar la tipología ‘siku’ sino más bien la tipología ‘antara’, en la zona del Ecuador y Colombia²⁹.

²⁸ Como la *cornamusa*, un antiguo instrumento con depósito de aire y lengüeta, y la *zanfona* o *zanpoña*, un instrumento de cuerdas con rueda de fricción, (*viel a rue* francesa) ambos de sonoridad semejante (Ibarra 2016: 23).

²⁹ El primer nombre viene del instrumento usado por el sereno que hacín las rondas nocturnas de vigilancia (Vega 1932; Sánchez 2013: 31; Palmiero 2014: 299; Sánchez 2016b: 71). El segundo hace mención al capador o castrador ambulante de cerdos de España, oficio que luego pasó a Colombia y a los Andes (Febrés 1765: 597; Lecuanda 1793, cit. Palmiero 2014: 299; d’harcourt 1925: 35; Vega 1932; Sánchez 2013: 31; Schechter 2016a; Sinti 2017: 86), hoy usado por el afilador ambulante de cuchillos en muchas ciudades andinas, de Colombia a Chile.

Flauta de pan es utilizado organológicamente como genérico de la macrofamilia que reúne al ‘siku’ y a la ‘antara’. El nombre se origina en la mitología griega, el *Dios Pan*, un pastor con cuernos y pezuñas que se enamoró de la ninfa *Sirinx* y, tras el hechizo de otros dioses que la convirtieron en cañas, creó una flauta cortando esas cañas (Tekiner 1977: 13)³⁰.



FIG 21 – EL DIOS PAN

Siringa deriva del mismo mito griego del *dios Pan*. Su etimología no está bien establecida (Varela de Vega 2017). Es usado como genérico en Inglaterra (*Syringa*, *Syringes*, *Syrinx* o *Syrinxes*), Alemania (*Syringa*, *Syringes*, *Syrinx* o *Syrinxes*) (Mckinnon y Anderson 2016; Varela de Vega 2017). Lo usan Arnaud Gérard, Xavier Bellenger y Luis Girault para referirse al ‘siku’.

³⁰ Me he topado con ciertos sectores de la academia que rechazan este nombre por su origen “foráneo”, cuestión que no resiste el menor análisis debido a la cantidad de palabras de origen griego que utilizamos (via láctea, océano, geografía, crónica, erotismo, etc.), y tan foráneos como ‘flauta’, ‘tambor’, ‘trompeta’, o cualquier otra cuya etimología nos lleva casi siempre a Roma y Grecia. A pesar de esto, ante las críticas Castelblanco opta por el término “flauta de caña amarrada” (Castelblanco 2016: 163), y Bonilla y Bernal (2019) se refieren a “cañas amarradas de tubos de diferentes longitudes”. Ibarra diferencia la “flauta de Pan” que se toca con los graves a la izquierda, del “siku” que se toca con los graves a la derecha (Ibarra 2016: 23), cuestión que no se cumple en todos los ‘sikus’.

Subcapítulo 2

LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL SIKU ³¹

Voy a revisar brevemente las evidencias históricas del ‘sistema sikuriada’, desde tiempos prehispánicos hasta hoy. La dificultad de identificar los rasgos propios del sistema (instrumentos contruidos de a pares complementarios, ejecución pareada, en orquestas organológicamente homogéneas) en fuentes no escritas, y también la ausencia de estos rasgos en la tradición europea hace difícil saber a que tipo de flauta se refieren ciertos autores. Hay una notable diferencia entre los relatos de quienes han ejecutado y participado en la experiencia colectiva de la sikuriada y quienes no. Debido a eso, voy a analizar el proceso histórico del ‘sistema sikuriada’ tomando como referente, no el objeto, sino quien lo describe.

EL RELATO DE LOS SIKURI

Quienes mejor lo describen, son obviamente los sikuri. Su relato aparece aproximadamente hacia 1980, antes de lo cual fue descrito por observadores que por lo general desconocen el método de ejecución, y confunden el ‘siku’ con la ‘antara’. A partir de la invasión hispana (siglo XVI), los cronistas no dejaron descripciones del modo de ejecución musical del ‘siku’, con la notable excepción del Inca Garcilaso de la Vega que reviso más abajo.

Los relatos de los sikuri se caracterizan por su autoconciencia, ya que, como todo músico sabe, la ejecución de un instrumento no es posible transmitirla verbalmente o por escrito, sino que se conoce por la vivencia de la performance. Este tipo de relatos se inician en Lima en 1977, con el Conjunto de Zampoñas de la Universidad Mayor de San Marcos (Acevedo 2013; Vidal 2017a: 6). Antes de eso, la ejecutaban los puneños migrantes en Lima, en relativo secreto, a causa del racismo (Acevedo 2003: 44, 60; Suárez 2007: 258; Castelblanco 2014b: 267; Suaña 2016). Inicialmente ellos se opusieron al uso de la ‘sikuriada’ por parte de los no-puneños, por miedo a su tergiversación o comercialización (Acevedo 2003: 30; Sánchez 2007: 221). Un rechazo similar se dio en Buenos Aires en los 1980s (Barragán y Mardones 2013: 34; 2018: 538; Deal 2017: 77), pero en La Paz casi no existió este rechazo (entrevista V. H. Gironda

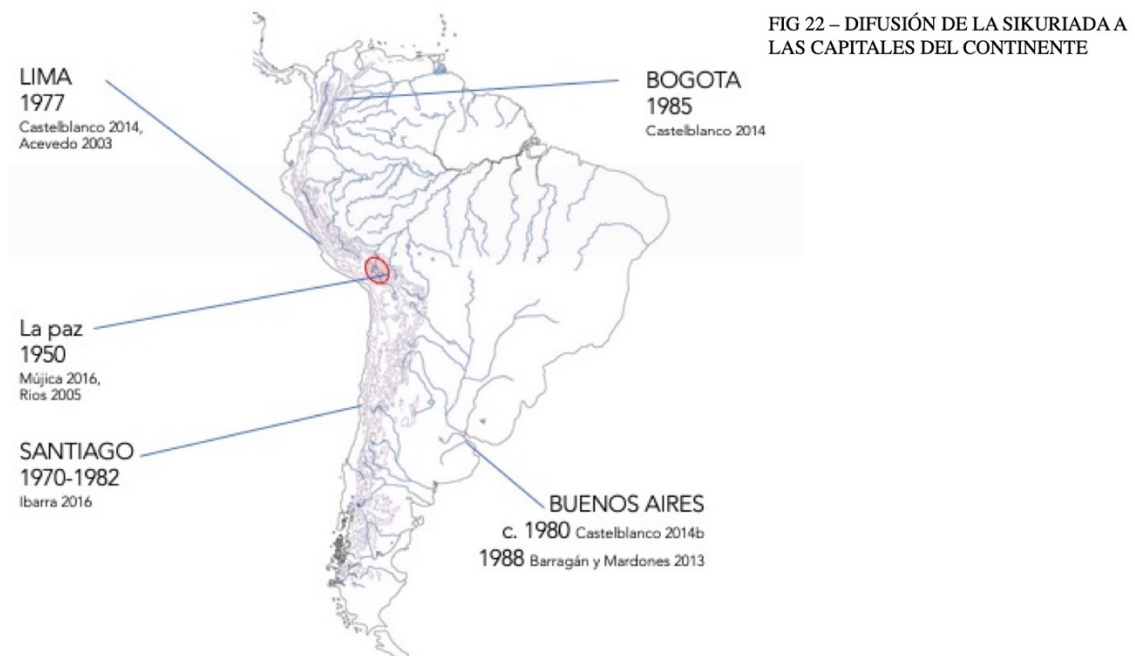
³¹ Este capítulo corresponde a una versión acortada de un artículo mayor, titulado “Una breve historia del Siku”, que se puede descargar en <https://www.joseperezdearcea.cl/201>.

18/7/2018; A. Condori, 8/7/2018)³². Esta oposición genera en Lima la autoconciencia de estar adoptando una tradición aymara, en contra de la postura que segregaba a los “indígenas” en las ciudades; los universitarios, al interpretar ‘sikus’, estaban haciendo algo inédito, que los obligó a definir su posición al respecto. Esto generó un clima denso de conversaciones, discusiones, críticas y búsquedas de soluciones intelectuales para entender este problema, las que se extienden hasta hoy. Los nuevos sikuri universitarios se sientieron mediadores entre dos culturas, no siempre fáciles de nombrar o definir. Nace así un sikuri que investiga, difunde, viaja al altiplano, realiza rescate cultural y establece amistades y reciprocidades (Acevedo 2003: 55, 105; Barragán 2005: 1; Sánchez 2007: 203, 236; Mardones 2011: 62; Ríos 2012: 19; Vega 2012: 17; Barragán y Mardones 2013: 25-38; Castelblanco 2014b: 275; 2016: 205, 209). Se reconocen como voceros de sus maestros altiplánicos³³. Todos estos procesos se iniciaron antes, al parecer en Bolivia con grupos paceños (muchos de ellos hijos de aymara o quechua) que en los 1960s viajan al campo a convivir (Ríos 2005: 607-609; Sánchez 2017: 233; entrevista V. H. Gironde 18/7/2018). En Bolivia se diferencian las *zampoñadas* (grupos urbanos, de Universidades, de colegios, de proyección folklórica) de los grupos *autóctonos* u *originarios* (Mújica 2016: 18).

En la década de 1980 la ‘sikuriada’ va extendiéndose a Santiago, Buenos Aires y Bogotá, generando procesos semejantes de viajes a aprender, pero a distancias mucho mayores (Acevedo 2003: 44, 56, 105; Sánchez 2007: 229; Barragán y Mardones 2013: 25, 37; Aguilar 2014: 17, 77-78; Castelblanco 2015: 67; 2016: 1, 105, 168; 2018: 547-548).

32 Hubo conjuntos universitarios anteriores a 1977 en La Paz (1967) (Ríos 2005: 569), en Puno (1972) (Suaña 2017) y en Lima (1974), que ponen en tensión el Conjunto de Zampoñas de la Universidad Mayor de San Marcos como el primero (Falcón 2013; Uribe 2015: 24; Suaña 2017). Más que discutir estos datos, me parece que 1977 marca un referente relativo a la autoconciencia que comienza a identificar estos nuevos relatos, que se manifiesta en los criterios clasificatorios (“sikuris metropolitanos”, “sikuris regionales” y “sikuris altiplánicos”) y la intensa discusión que generan (Acevedo 2003: 28-33, 59, 2007: 18; Sánchez 2007: 236; 2013: 151-188, 329-372; Suárez 2007: 249-256; Falcón 2013; Uribe 2015: 24; Castelblanco 2018: 489, 492). No tomo en cuenta la llamada *zampoña urbana*, ejecutada por un solo músico o a dúo en los circuitos folclóricos de los 1960s en La Paz, (Gérard 1996: 13), y en Lima en los 1970s (Suarez 2017: 17), ya que no pertenece al sistema sikuriada.

33 Utilizan activamente sus conciertos, escritos y audiovisuales (AJPsf.; Acevedo 2003: 30-43; Falcón 2007: 109; Podhajcer 2008; Ríos 2010: 310; Aguilar 2013: 4-5; Barragán y Mardones 2013: 37-38, 55; Sánchez 2013: 3; Castelblanco 2014b: 276; 2016b: 5-6, 20, 162; Uribe 2015: 22; Suaña 2016; 2017; entrevistas D. Manga 25/11/2018 y J. Guzmán 18/7/2018).



El sistema de las ‘sikuriadas’ sufre un vuelco al ser introducido a la ciudad cosmopolita, cuyo análisis conforma el eje de esta tesis. Surgen problemas con comunidades altoandinas que ven esta transformación con sospecha, o como una tergiversación. La radio, los discos, cassetes, los celulares e *internet* terminaron por transformar este panorama en ambos sentidos, ampliando el conocimiento de los sikuri urbanos y permitiendo a comunidades controlar la performance de sus filiales en la ciudad (Acevedo 2007: 21; Barragán y Mardones 2013: 9, 10; entrevista M. Ibarra 9/5/2017), modificando el tamaño y apariencia de las ‘sikuriadas’, con motivo de los festivales y concursos. La incorporación de la mujer sikuri, provocó acaloradas discusiones y análisis (ver 1C). En general, la ‘sikuriada’ se mantuvo como una actividad segregada, que no tendió a formar parte de organizaciones mayores, y que se mantuvo en sectores más o menos marginales de la población urbana. Si bien el Movimiento Sikuriano se extiende por el continente sudamericano (Podhajcer 2011: 270; Uribe 2015: 27; Castelblanco 2016: 271; Wayra Marka 2017), es reciente y solo obedece al compartir el ‘siku’.

EL RELATO ACADÉMICO

Antes del relato de los ‘sikuri’ existieron descripciones de académicos, o personas interesadas. que comienzan a circular a principios del siglo XX y se intensifican, hasta confundirse con los relatos de los sikuris. Rigoberto Paredes en 1913

describe la ‘sikuriada’ de Charazani (Paredes 1913: 156, 206)³⁴. Luego vendrán muchos otros autores (R. y M, d’Harcourt 1925, Izikowitz 1935, y otros) y las primeras ediciones discográficas de Bolivia (Keiler 1962) y de Peru (Tschopik 1961; Cohen 1966, ver Arguedas y Guerrero 1967).

El conjunto de datos nos permite deducir que a inicios del siglo XX la ‘sikuriada’ tenía un epicentro en el altiplano de Perú y Bolivia, una población mayoritariamente de habla aymara y quechua que habitaba la región del lago Titicaca y el territorio hacia Oruro y Potosí³⁵, y se extendía más débilmente hacia el norte de Chile y el Noroeste argentino, con ejemplos más o menos aislados en otras partes del continente. El epicentro en la región altiplánica del lago Titicaca (que históricamente se conoció como “El Collao”), daría origen a las ‘sikuriadas’ urbanas. Diversos procesos históricos como la “fiebre del salitre” extendieron las ‘sikuriadas’ hacia lo que es hoy el Norte de Chile³⁶, mientras los procesos migratorios la condujeron hacia el lado argentino de Jujuy, Salta, Tucumán y Chaco durante las primeras décadas del siglo XX³⁷.

34 Es muy posible que haya más descripciones dispersas en periódicos y otros medios, me baso en lo que han detectado autores que han investigado este punto como Rios 2010, Castelblanco 1016 y Sánchez 2017 entre otros.

35 Incluye poblaciones menores de habla chipaya en Oruro (Baumann 1981:171, 190) y de habla compi en el Titicaca (Witney 1985: 41).

36 En Arica y las quebradas tarapaqueñas (Socoroma, Putre y Caquena), en el altiplano y quebradas iquiqueñas (Cariquima, Cultane, Enquelga, Mocha, Jaiña, Sipiza) y en la cuenca del Loa (Conchi Viejo, San Pedro y Río Grande) (GLOSARIO 1994; Ibarra 2011; 2014a: 4; Lakitas de Tarapacá 2014; entrevista J. A. Cortés). Sobre la afluencia de migrantes a esos territorios, ver Van Kessel 1992; Mora 2010: 16; Ibarra 2011; 2016: 78; Uribe 2015: 13-14.

37 probablemente entre 1920 y 1940, como parte de las migraciones de trabajadores bolivianos (Vega 2012: 5; Gordillo 2013; Barragán y Mardones 2013; Calisaya 2014).



En el epicentro del Collao, la ‘sikuriada’ forma parte de un denso calendario de fiestas en que van alternando con otras Flautas Colectivas³⁸. Existe una gran variedad de tipos de ‘siku’ y de orquestas, debido a la tendencia de cada comunidad de distinguirse al respecto. Por lo general son orquestas en que cada ‘sikuri’ toca simultáneamente una *wankara*, (ver ‘sikuris-percusionistas’ en 7A), en un panorama con pocos rasgos de influencia urbana³⁹. Si bien a través de los años comienzan a percibirse cambios, existe entre estos grupos una percepción de ser la continuidad de una tradición vernácula ancestral (Curazzi 2007: 72).



FIG 25 – SIKURI PERCUSIONISTA.
Chiriwano, Copacabana (Verguer 1951: 37)

38 El concepto ‘Flautas Colectivas’ lo refiero a orquestas cuya intención social y musical es comportarse como una sola flauta (Pérez de Arce 2018). En el Collao existen flautas colectivas conformadas por innumerables especies, cada Flauta Colectiva compuesta por un solo tipo de flauta como *gena*, *pincullo*, *antara*, *tarka*, etc. Dentro de las Flautas Colectivas, la *sikuriada* representa un canon, en que su estilo de ejecución dual y colectivo es copiado por flautas que no lo necesitan, incluso que presentan dificultades para ese estilo interpretativo (ver Uribe 1963; Van Kessel 1981; Martínez 1988; Laan 1993; Romero 1993; Baumann 1996; Díaz y Mondaca 2000; Mercado 2006; Quispe 2008; Rodríguez 2008; Gérard 2010).

39 La ‘sikuriada’ está integrada a la trama política, administrativa y calendárica andina (Witney 1985: 90), y es una institución estrictamente masculina, si bien la mujer acompaña bailando (en Bolivia desde antiguo Baumann 1985; 2004; Sigl y Mendoza 2012a: 226; en Perú esta asociación parece ser más reciente, Sánchez 2016).

El lento proceso de contacto con la ciudad⁴⁰, se acrecentó con los migrantes, al formar ‘sikuriadas’ en Lima o La Paz, perdiendo la lengua⁴¹, y adoptando costumbres como las performances en Coliseos, en radios y grabando discos (Acevedo 2003: 134-135; Podhajcer 2008b; Mardones 2011: 16, 30; Romero 2012: 316-317; Barragán y Mardones 2013: 7-8, 17; Sánchez 2013: 2; Uribe 2015: 17; Castelblanco 2016: 123; Mújica 2016: 2). Estos cambios, a su vez, repercuten en sus comunidades de origen, generando un complejo proceso de ida y vuelta⁴². Por otra parte, las elites intelectuales y políticas de La Paz comienzan a traer ‘sikuriadas’ “descubiertas” en lugares rurales y presentadas como expresión de un “folklore nacional” auténtico en los 1920s⁴³. Se presentan en concursos, con performances cortas frente al público, y al jurado. La transformación de la performance altera totalmente los usos y funciones rituales y sociales de la ‘sikuriada’ indígena, obligándolos a tocar flautas fuera de temporada y de contexto (lo que les producía el mayor rechazo), bajo una lógica de espectáculo inédita para ellos⁴⁴. Con el tiempo, los concursos van reproduciéndose en los pueblos, con las mismas consecuencias (Turino 1992: 449; Rios 2005: 484, 485), y hoy en Bolivia cada

40 La influencia urbana se superpone a ‘sikuriadas’ que están en permanente cambio. Se conocen algunos procesos de cambio, como el de los Kantu de Quiabaya (Witney 1985: 64-68; Uribe 2007: 289) y del grupo Qhantati Ururi de Conima (Turino, 1993; Uribe 2007: 290; 2015: 16;). En Bolivia estos procesos son complejos, porque “una misma sikuriada contiene campo y ciudad” (entrevista A. Gérard 7/2018), con músicos formados en la universidad y campesinos que hablan poco castellano, un tema del cual se sabe poco (entrevista J. Guzmán 18/7/2018). Por lo general todos ellos comparten una percepción de ser la continuidad de una tradición vernácula, herederas de una ancestral tradición indígena.

41 Se trata de procesos muy complejos, que, en Bolivia, por ejemplo, incluyen los mercados donde toman contacto las músicas rurales y urbanas (entrevista M. Clemente 20/8/2018), o el caso de La Paz que desde su fundación se ha mantenido como asentamiento indígena y español (entrevista J. Mardones 28/8/2018; V. H. Gironda 18/7/2018). Por lo general la ciudad reprodujo barrios segregados (Rios 2005: 16, 17, 35), y el racismo mantuvo las ‘sikuriadas’ ocultas en Lima entre los 1940s y 1950s (Acevedo 2003: 29-30; Sánchez 2007: 203, 207; 2013: 2; Valverde 2007: 318-319; Uribe 2015: 19).

42 Que abarca desde el altiplano y Lima hasta Estados Unidos y algún pueblo remoto, ver Turino 1992: 452; Albó 2002: 218, 219; Acevedo 2003: 28-30; Ossandón, Santa Cruz 2005: 21; Santa Cruz 2005: 37-39; Paerregaard 2010: 50-53; Mardones 2011: 21-22; Ramos 2012: 30; Mújica 2016: 5-19; Vidal 2017a: 5

43 Ver Turino 2003: 184-185; Rios 2005; 2010: 284-286, 292; 2012: 17; Rivera 2010b: 144; Ferreyra y Ferreyra 2008: 701; Castelblanco 2016: 125; Sánchez 2017: 79, 139. La penetración urbana, sin embargo, es mucho más lenta. Un periódico en 1989 relata, como un evento inédito, la participación de tarkeadas en las calles de La Paz durante las Fiestas Julianas, con “frenéticos aplausos” de los asistentes (Cruz 1989).

44 Ver Layme 1996: 112; Rios 2005: 224-225, 469-481; Valverde 2007: 342; Castelblanco 2016: 126-129, 132-134. La lógica de los concursos además fue provocando ciertos cánones, como los sikuri de Italaque y los K’antus de Charazani, que se constituyeron en modelo para el resto de las ‘sikuriadas’ a partir de 1948 (Rios 2005: 86, 179, 227-230; Castelblanco 2016: 135-140; Baumann 1985: 146-149; Los Sikuris de Italaque s.f.). En general, la lógica eurocéntrica impedía comprender otra música que la europea, con sus métodos y cánones.

municipio organiza uno como promoción turística (Rios 2005: 493; Mújica 2016: 18). Los concursos también produjeron una movilidad de sikuriadas rurales hacia ciudades y hacia otros países (Turino 1992; Rios 2005; 2010; 2012; Uribe 2015; Castelblanco 2016; Mújica 2016; Sánchez 2017).

Pero paralelamente, mucho antes de los concursos y de los procesos migratorios, se estaba gestando un tipo de ‘sikuriada’, conocida como *mistisiku* por su carácter mestizo, que incorporaba una percusión militar europea (caja, bombo, platillos)⁴⁵ y el uso de trajes ornamentados y vistosos⁴⁶. Su origen es poco conocido; es posible que se fueron generando en los “barrios de indios” de las ciudades (Gérard 1999, T II: 287), o en haciendas y pueblos en que la población blanca y mestiza deseaba participar en las fiestas, diferenciándose de los indios⁴⁷. Estilísticamente, los *mistisiku* representan un movimiento hacia lo mestizo, tratando de distanciarse de lo indígena (Paredes 1913: 33; Vega 2002: 322; Acevedo 2003: 133; Rios 2010: 286; Sigl y Mendoza 2012b: 197; Uribe 2015: 8)⁴⁸. Con el tiempo, este nuevo estilo fue adoptado por el estrato indígena (González Bravo 1948: 411, Ichuta Ichuta 2003: 88; Sigl y Mendoza 2012b: 201; Uribe 2015: 31). En las ciudades el *mistisiku* permanece asociado a sectores marginales, como lustrabotas, canillitas, vendedores de periódicos, oficios callejeros u obreros⁴⁹. Con el

45 El cambio de percusión cambia la artesanía local por objetos de proveniencia industrial, y elimina el sikuri-percutor, reemplazándolo por percusionistas que acompañan a los sikuri, tema que desarrollo en el análisis del nivel de la Tropa (7A). La influencia militar proviene del servicio militar obligatorio y de las bandas usadas por el ejército. En 1928 los regimientos de Puno poseían tropas de ‘siku’ (Sánchez 2017: 130), y hasta hoy se usan en Bolivia para el recibimiento de conscriptos (Vega 2002: 319). En la Quebrada de Humahuaca las antiguas ‘sikuriadas’ conservan varios rasgos militares (Vega 2012: 12-13, 17).

46 las chaquetas bordadas de los toreros y los trajes de fantasía (Paredes 1913; González Bravo 1948) reemplazan la vestimenta indígena, vetados por la fuerte discriminación étnica (Valverde 2014: 17-18).

47 Antonio González Bravo describe los *Mistisiku* como una ocurrencia de los mestizos y de los blancos que imitaban los bailes indígenas (González Bravo 1948: 411). Los jóvenes mestizos puneños que participaban en los *mistisiku* iban cubiertos de chalinas para no ser reconocidos (Oscar Bueno, cit. Hijar 2012: 2). Antes, en La Paz de los 1960s, se perfumaban y vestían con chaqueta y corbata (Castelblanco 2016: 142), y más tarde se disfrazan de indios y cholas (Vega 2002: 322).

48 Cambian los estilos musicales, y aparecen danzas acompañantes (Acevedo 2003: 133- 135; Rios 2010: 286, 287; Sánchez 2007: 200; Sigl y Mendoza 2012b: 201).

49 En La Paz había *mistisikus* conformados por lustrabotas (Los Choclos), canillitas, vendedores de periódicos (Los Cebollitas), vendedores de flores (Los Clavelitos), de pasteles (Los Pastelitos), de cigarrillos (Los Cigarritos) (Rios 2005: 295; 2010: 287; Valverde 2014: 17). En Oruro eran lustrabotas y canillitas (Hijos del Pagador) (Ichuta Ichuta 2003: 91), en Puno eran carniceros (Sikuris del Barrio Mañazo), albañiles, artesanos, canillitas y ferroviarios (Juventud Obrera) (Castelblanco 2016: 120), trabajadores portuarios (Pusamorenos de Huaraya), panaderos (Panificadores) (Bueno 2010; Valverde 2014: 19), operarios de una fábrica de ventanas (Rios 2010: 290) y trabajadores del Mercado (Rios 2005: 310, 610-611).

tiempo fue extendiéndose por el altiplano de Bolivia y Perú, el noroeste argentino y el norte de Chile, y luego hacia el sur, hasta Buenos Aires y Santiago⁵⁰. Actualmente todos los *lakita* chilenos guardan esta conformación, mientras en Bolivia y Perú se mantienen ambas, la de “varios bombos” y el *mistisiku*, rebautizado hoy de muchos modos⁵¹.



FIG 26 – CONFORMACIÓN TIPO MISTISIKU.
Lakitas de jaiña, c. 1980. (Ibarra 2014: 4, foto archivo Ulises Carrero).

EL RELATO DE LOS CRONISTAS

La historia de la ‘sikuriada’ anterior al siglo XX es bastante oscura. Los primeros cronistas, entre los siglos XVI y XVII (salvo Garcilaso, que analizo aparte), poseen relatos básicos que no permiten distinguir una ‘sikuriada’ de otro tipo de ‘flauta

⁵⁰ Se expanden hacia Puno en 1892, con los Sicuris del Barrio Mañazo (Acevedo 2003: 137-138; Sánchez 2007: 199; Rios 2010: 286; Aguilar 2014: 69; Valverde 2014: 18; Uribe 2015: 10, 19). Durante la primera mitad del siglo XX se expande hacia el norte de Potosí, Cochabamba, Ayopaya (Independencia) y Yamparaez (Rios 2010: 294-295; 2012: 17-18). En Perú se expande en el cinturón urbano comercial Juliaca-Puno-Desaguadero (Sánchez 2007: 201), en los 1920s hacia el noroeste argentino (Jujuy, Salta, Tucumán y Chaco) (Barragán y Mardones 2013: 15) y luego hacia Buenos Aires y Santiago. Por la costa se expanden hacia Iquique en 1870 (Ichuta Ichuta 2003: 87, 91) y Tarapaca con el auge del salitre (Sanchez 2018: 30; Ibarra 2014a: 4; Mardones, Ibarra 2018: 334) y a fines de los 1950s, cuando las oficinas salitreras cierran, se reorganizan en Arica, Iquique, Alto Hospicio y Antofagasta (Mardones, Ibarra 2018: 327, 334).

⁵¹ En Bolivia mestizos y blancos la llamaron *mozo sikuris* (joven blanco), mientras que los aymaras la llaman *misti sikuri* (sikuri mestizo), o *zampoñari* (tocador de zampoña) (Ichuta Ichuta 2003: 88). En Perú se les conoce como *sicomoreno* o *sikumoreno*, o *phusamoreno* o *pusamoreno* (Ichuta Ichuta 2003: 88; Sigl y Mendoza 2012b: 201), *zampoñada* o *sikuriada* o *sicureada*, *choclo*, o *toreros* (cuando llevaban ese traje) (Rios 2010: 295), *sikuris*, *zampoñaris*, o *zampoñeros* (Uribe 2007: 295; Rios 2010: 295; Valverde 2014: 16-17; Castelblanco 2016: 135). Actualmente se las conocen como *sikuriada*, *zampoñada* o *zampoñaris* en Bolivia, y en Perú como *grupos de un sólo bombo* frente a los *sikuris* o *grupos de varios bombos* (Sánchez 2007: 201). En Chile se les llama *lakita*.

de pan'⁵². En el siglo XVIII y XIX disminuyen las descripciones, salvo las que preforman el *mistisuku*⁵³. El único dato más confiable que conozco es un vaso *keru* de madera colonial posee una iconografía que podría ser interpretada como 'sikuriada'.



FIG 27- POSIBLE REPRESENTACION DE 'SIKURIADA'. Qero (MA-UNSA 1012-64 Yabar, foto J.L. Martínez, dibujo Clara Yáñez, proyecto 1130431 Fondecyt).



El Inca Garcilaso de la Vega es el único relato, en todo este período, que entrega una descripción que no deja dudas respecto al uso dual, pareado, complementario y colectivo del 'siku'. En su voluminoso libro "Comentarios Reales de los Incas", c. 1609, describe lo que observó en Cuzco hacia 1550; una 'sikuriada' de 4 o más pares de 'sikus' (*ira* de 4 tubos y *arka* de 5 tubos), en cuatro tamaños, trenzando sus sonidos⁵⁴.

52 En otro artículo (2018) reviso esa evidencia en detalle. Los autores que mencionan algún dato de interés respecto a flautas de pan en los siglos XVI y XVII son Pedro Cieza de León (1553), Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1555), Bartolomé Álvarez (1588), Juan de Castellanos (1589), Francisco de Ávila (1598), Diego González Holguín (1608), Felipe Guaman Poma de Ayala 1613), Fernando Montecinos 1628, Bernabé Cobo (1653) y Ludovico Bertonio (1612). Algunos dan sólo nombres (*caramillo*, *cicuta*, *zampoña*, *pipo*, *antara*, etc.), y varios mencionan los contextos de uso (fiestas y rituales, relación con la nobleza). Incluso un indígena como Guamán Poma de Ayala (6013), apenas menciona o dibuja algunos instrumentos (ver Bellenger 2007: 50-52, Mújica 2014: 172).

53 Martínez Compañón (1788) y Juan de Velasco (1789) tienen descripciones muy vagas (ver Pérez de Arce 2018).

54 "De mufica alcançaron algunas consonácias, las quales tañían los Yndios Collas, o de fu distrito en vnos infrumentos hechos, de cañutos de caña, quatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenia vn punto 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

Los sikuris del Collao conservaron en su memoria esa continuidad (Apaza 2007: 31; Curazzi 2007: 74, 75).

EL RELATO DE LA ARQUEOLOGÍA

El relato prehispánico realizado por arqueólogos, es de corte científico más que humanista, de datos más que de sus vinculaciones con nosotros (como en la Historia), y generalmente sin descripción de instrumentos musicales, porque eso exige una preparación musical. Los arqueomusicólogos nos dedicamos a eso, pero no desde la profesión de la arqueología (no excavamos), sino desde la musicología. Esta disparidad de miradas ha dificultado el campo y ha generado relativamente poca literatura acerca del ‘siku’ prehispánico⁵⁵. Hay evidencia de flautas y de representaciones iconográficas, pero no permiten asegurar la existencia de una ejecución pareada, la cual sólo es posible describir observando su uso. Gracias al comentario del Inca Garcilaso de la Vega sabemos que esto existió en el período inca tardío entre los “Yndios Colla”, es decir, en la misma región circuntitica que describe el relato académico del siglo XX.

La evidencia de ‘flautas de pan’ prehispánicas es abundantísima, extendiéndose casi por todo el continente sud americano, con excepción de Patagonia, y muy escasa en América del Norte⁵⁶. Existen variedades en su forma (su perfil, que señala la organización de sus sonidos) y en su material.

puntos disminuidos, todos eran puntos enteros de vn compas. Los tañedores eran Yndios enfeñados para dar mufica al Rey, y a los feñores de vaffallos, que con fer tan ruftica la musica no era commun, fino que la aprendían y alcanzauan con fu trabajo” (Garcilaso de la Vega 1609: 52r). La exactitud de esta descripción, que contrasta con la de todos los otros cronistas entre los siglos XVI al XIX se puede explicar porque 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), alcanzando maestría en el uso de la flauta (¿flauta dulce europea?), y probablemente haya participado en la ejecución de los ‘sikus’ que describe. Esto explica la exactitud con que describe la ejecución pareada, ausente en otras descripciones durante cuatro siglos, hasta que jóvenes universitarios comienzan a describir sus experiencias como sikuris.

55 Lo reciente de este campo se comprueba en el primer trabajo que menciona tanto músicas históricas como prehispánicas dentro de una mirada de patrimonio cultural común en Chile, es la de Samuel Claro Valdés (1997).

56 Los primeros antecedentes comienzan a ser publicados por Boman (1908), Schmidt (1929), y luego comentados por D’Harcourt (1925: 37, 38), por Izikowitz (1935: 379) y por González Bravo (1936: 254), creciendo exponencialmente hasta hoy en los Andes entre Ecuador y Chile centro-sur.

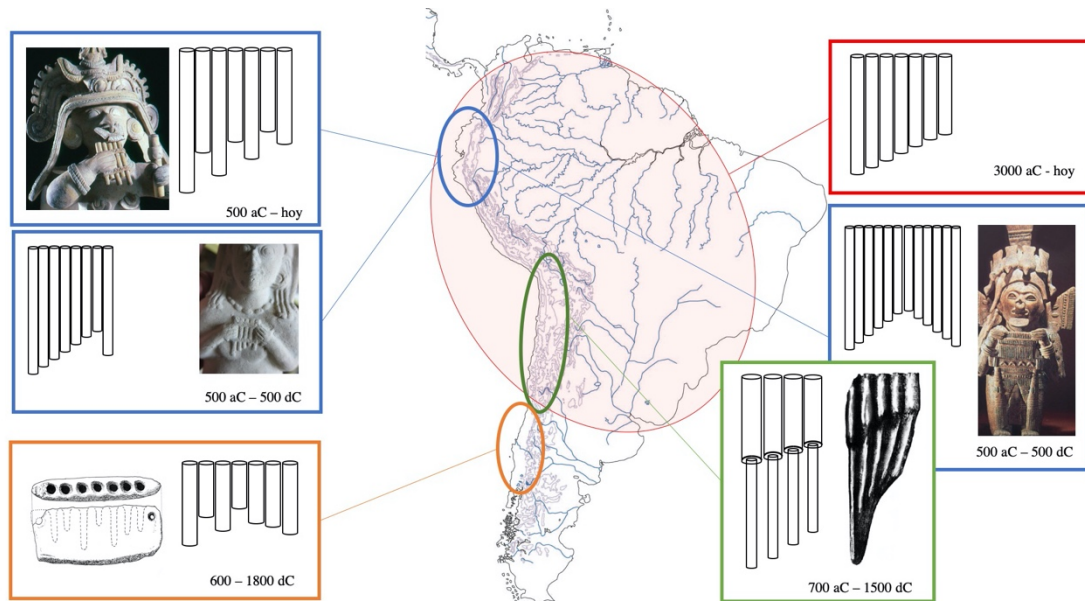


FIG 28 – PRINCIPALES TIPOLOGÍAS DE PERFILES DE FLAUTAS DE PAN PREHISPÁNICAS

La más antigua proviene de Chilca (costa central de Perú, 4000 al 2.500 ac.) (Uribe 2007: 278; Sanchez H. 2018: 213-217). Hay representaciones en Chorrera, costa de Ecuador (1000 - 200 ac) (Sanchez H. 2018: 15; Pérez de Arce 2015), haciéndose más abundantes en épocas posteriores desde Colombia hasta Arica y Oruro. En la región Circumtítica no se conservan sus rastros, debido a que el clima no permite su conservación.

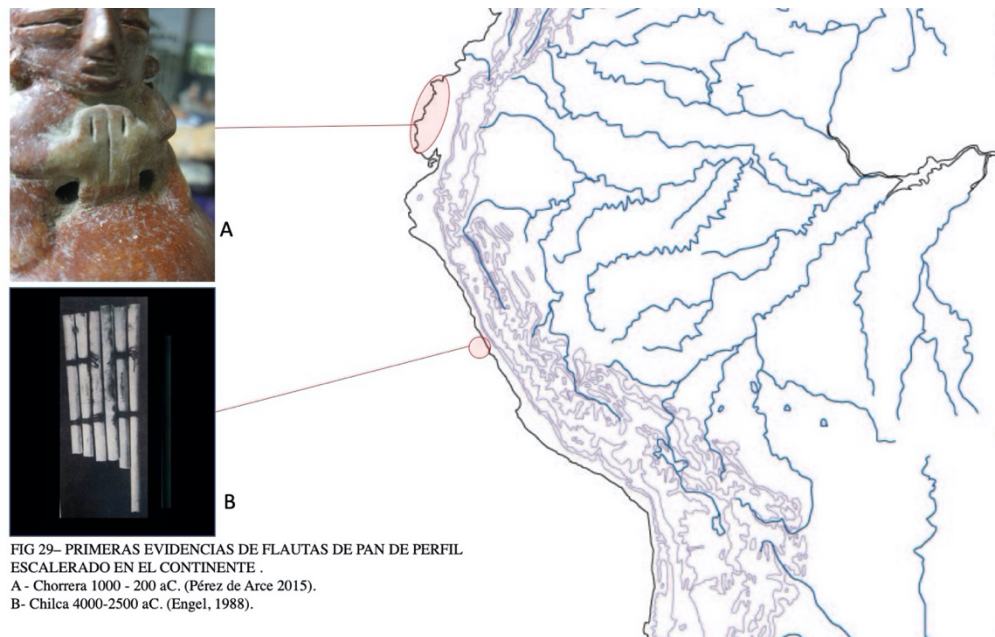


FIG 29– PRIMERAS EVIDENCIAS DE FLAUTAS DE PAN DE PERFIL ESCALERADO EN EL CONTINENTE .
A - Chorrera 1000 - 200 aC. (Pérez de Arce 2015).
B- Chilca 4000-2500 aC. (Engel, 1988).

Esta gran cantidad de evidencia podría incluir ‘sikus’, pero para distinguir un ‘siku’ de otro tipo de ‘flauta de pan’ se deben comprobar varios rasgos, difíciles de observar, como son la existencia de pares complementarios, su uso colectivo, y su agrupación en orquestas homogéneas (que no mezclan tipologías organológicas)⁵⁷.

Si reducimos nuestra búsqueda a pares de flautas de pan que pudieran corresponder a pares complementarios, el universo de objetos se reduce. Estos pares de flautas aparecen muy tempranamente en Caral (costa central de Perú, 3000-1800 a.C.), con 2/3 tubos (*ira/arka*) (Uribe 2007: 278; Mansilla 2009; Sánchez 2013). Hay pares con 2/3 y 3/4 tubos, de caña, en Arica (MASMA⁵⁸) y de cerámica en Nazca, Virú (región Moche) y Lima (Pukyana) (costa peruana). Pero no tenemos cómo saber si estos pares de flautas se ejecutaban independientemente o pareadas.

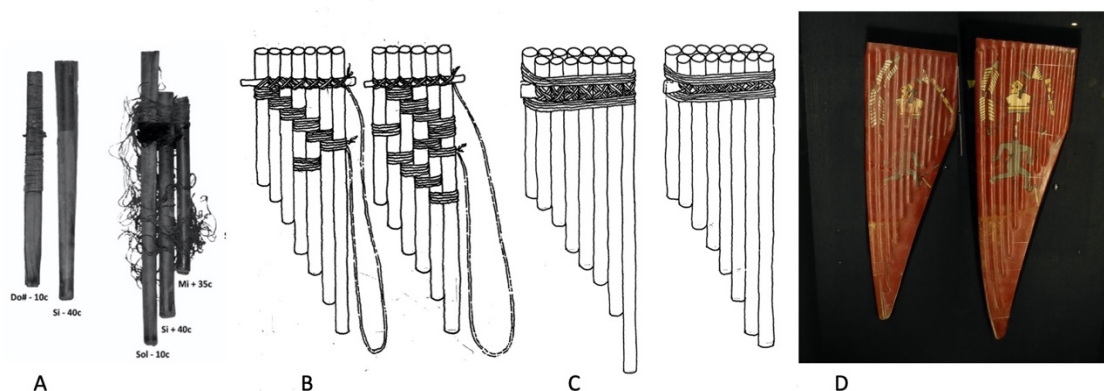


FIG 30- PARES DE FLAUTAS DE PAN ARQUEOLÓGICAS QUE PUEDEN INTERPRETARSE COMO PAR COMPLEMENTARIO.
A- Caral (3000-1800 a.C.) (Mansilla 2003-2016: 16).
B- Pica (1000-1200 dc.), Chile (Colección Eduardo Jensen, Santiago, registrado en 1982).
C- Arica, período inca (1470 – 1532 dc.) con ‘palq’a’ abiertos. (MASMA chacas T36 46/3440/61, registrado en 1982).
D- Nazca (MORPE, Lima 2018).

Hay información iconográfica abundante en Nasca y Moche (Perú), y una representación cerámica Jamacoaque (Ecuador), pero nuevamente es imposible saber si su ejecución es simultánea o ‘trenzada’ (Cabello y Martínez 1988: 42; Jiménez Borja 1951: 20; Ubbelohde-Doering 1952; fig. 170; Marti 1970: 72; Rossel 1977: 233-237; Schmidt 1929: 196, 171, 507). Cuando el par es desigual en número de tubos, la interpretación como par complementario se hace más verosímil. La iconografía moche muestran pares de 4/5, 4/7 y 5/6, 6/7 y 7/8 (D’harcourt 1925: 37, 38; Schimdt 1929: 221; Marti 1970: 16; Donnan, McClelland 1999: 244; La Chioma 2016). Una iconografía textil Huari (Pollard 1979: 6) y en un textil Pachacamac (Lima) y en una iconografía

⁵⁷ El uso ‘palq’a’ (ver 1A) en Arica, Paracas, Wari, Ichsma, Chinchá, Chancay y Pachacamac (Uribe 2007: 280, 303; Sánchez 2013: 71-75; 2016b: 69; 2018: 246; Van Dalen 2018: 266 – 270), es interesante por la frecuente asociación de este rasgo con la ‘sikuriada’.

⁵⁸ Las siglas que aparecen junto a objetos corresponden a Museos y Colecciones, cuya descripción está al final.

nazca se observan 3/4 tubos (Schmidt 1929: 507; La Chioma 2013: 55-58). En resumen, podemos deducir que las flautas pareadas y complementarias pueden tener una gran antigüedad en la costa central andina (hasta 5000 años atrás), estando presentes en diversas culturas.



FIG 31– EVIDENCIA ARQUEOLOGICA DE SIKUS EN PARES COMPLEMENTARIOS.
A- Nazca (100-600 dC) (Gruszczynska-Ziółkowska 2004).
B- Moche (200 – 800 dC) (Uribe 2007).
C- Moche (Dowling 1999: 244).

Si reducimos aun más nuestra búsqueda a evidencia de pares complementarios ejecutados colectivamente, encontraremos algunos casos en en la costa árida de Perú. La cultura Nazca (100-600 dc.) desarrolló una extraordinaria artesanía de flautas de pan de cerámica, bastante estudiadas desde 1924 (Gruszczynska-Ziółkowska 2000, 2002, 2003; Valencia 1982; 2016: 196; Mansilla 2003-2016). Se conocen dos conjuntos de pares de flautas de pan de cerámica en tres tamaños a la octava; uno de Caguach (Bolaños 1988), otro sin datos de contexto (MBRP; Sánchez 2016: 76), y se encontró un conjunto de 27 flautas rotas como ofrenda en el centro ceremonial Cahuachi (Nazca S. IV dc.) (Gruszczynska-Ziółkowska 2000: 192; 2002: 270)⁵⁹.

⁵⁹ La autora no cree que se trate de una orquesta de 27 instrumentos, pero no niega la posibilidad de que haya varias flautas pares dentro del conjunto (A. Gruszczynska-Ziółkowska 10/10/2019).

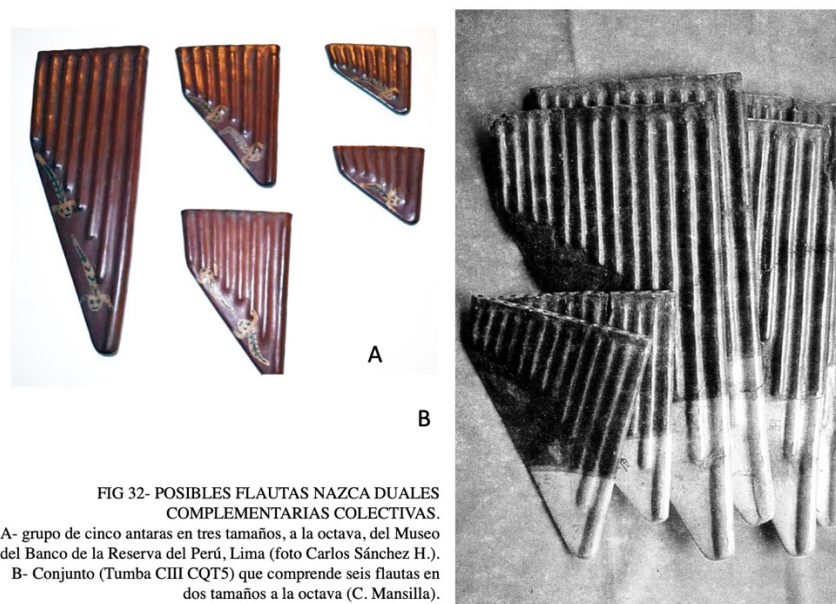


FIG 32- POSIBLES FLAUTAS NAZCA DUALES
COMPLEMENTARIAS COLECTIVAS.
A- grupo de cinco antaras en tres tamaños, a la octava, del Museo
del Banco de la Reserva del Perú, Lima (foto Carlos Sánchez H.).
B- Conjunto (Tumba CIII QOT5) que comprende seis flautas en
dos tamaños a la octava (C. Mansilla).

El motivo iconográfico Nazca conocido como el “Señor de las Antaras” incluye un gran número de flautas de pan, una trompeta, una sonaja y un tambor (D’Harcourt en 1925; Jiménez Borja 1951: 20; Bolaños 1981: 25; Gruszczyńska-Ziółkowska 2004: 254; 2006: 88; La Chioma 2013). En dos cuencos Nazca aparecen pintados conjuntos de seis flautas, respectivamente de 6/6/7/6/6/6 tubos (MNAAHP C66238) y 9/9/10/9/8/9 tubos (MUNMSM 3001 3742). Estas evidencias nos permiten deducir que probablemente los nazca utilizaban orquestas de flautas de pan con dos o tres tamaños a la octava. Si nos trasladamos a la cultura Moche (Costa norte de Perú 200-800 dc), encontramos iconografías de músicos con dos pares de flautas y trompetistas (ML 002918; 002916; 025602; Ubbelohde- Doering 1952; Donnan, McClelland 1999: 120, 244; ver Valencia 1982; 1983a; 1987; 1989a; 1989b; 2016; Ponce 2007: 162; Uribe 2007: 285; Sánchez 2016: 72, 83-84; La Chioma 2018) y un cuenco muestra tres pares de 4/5 tubos enfrentados (MDN). Aparte de Nazca y Moche, hay un textil Huari (600-1200 dc) (Pollard 1979: 6) que muestra varios pares de 4/4 y 5/5 tubos, y un vaso inka presenta 8 pares en grupos de 4 (Cabello y Martínez 1988: 42). Todo esto viene a reafirmar lo dicho más arriba, y permite pensar que la abundantísima iconografía de motivos escalonados, recurrente en textiles y cerámicas de los Andes Centrales, podría asociarse a esta interpretación.

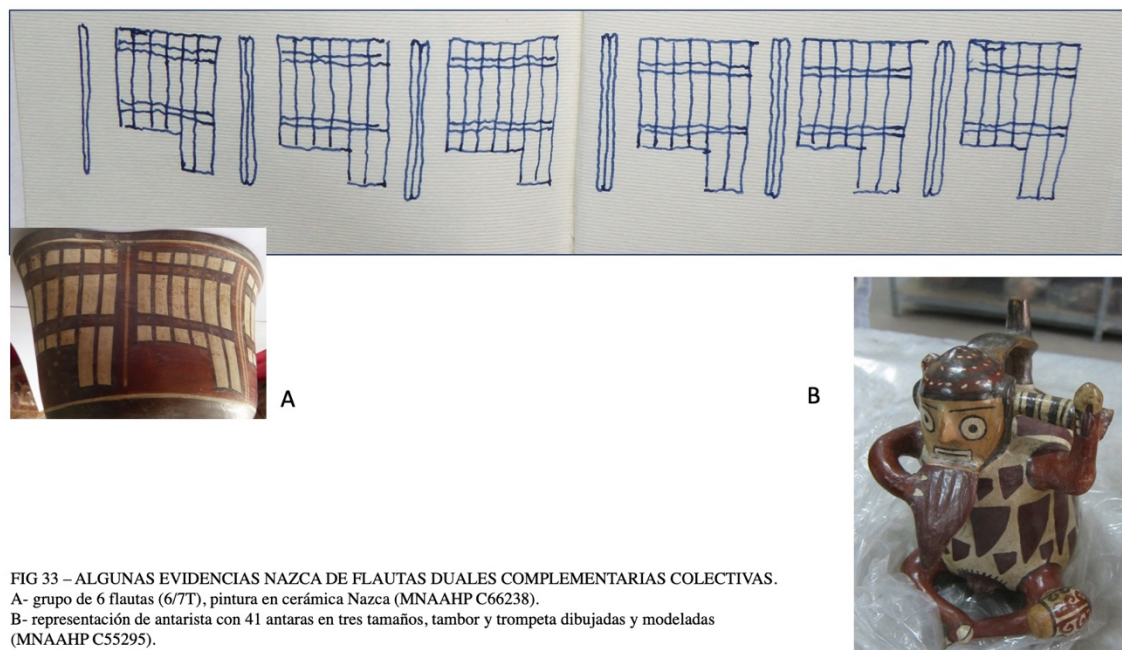


FIG 33 – ALGUNAS EVIDENCIAS NAZCA DE FLAUTAS DUALES COMPLEMENTARIAS COLECTIVAS.
A- grupo de 6 flautas (6/7T), pintura en cerámica Nazca (MNAHP C66238).
B- representación de antarista con 41 antaras en tres tamaños, tambor y trompeta dibujadas y modeladas (MNAHP C55295).

Si nos enfocamos en otro tipo de evidencia, podemos reconocer que hay orquestas organológicamente homogéneas en Nazca, y que el uso simultáneo de flauta de pan y tambor estaba bastante extendido⁶⁰. Por otra parte, la búsqueda de sonidos complejos propios del sistema sikuriada, como los sonidos vibrados (ver “batimiento”, 5Aa), los “sonidos rajados”, los sistemas de modificación sonora (embocaduras ojivales y los *palq’a*) poseen numerosas evidencias en la costa de los Andes Centro y Norte⁶¹.

Como conclusión de este repaso por la evolución del ‘siku’ podemos observar que el ‘sistema sikuriada’ es uno de los sistemas orquestales más longevos conocidos por la humanidad; tenemos certeza de su uso en la región altiplánica circuntitica por

⁶⁰ El uso de flauta y tambor ejecutada por el mismo músico es algo que comprueban muchas representaciones Moche (ML 002869; 002872; 002918; 018882; 027741; MNAHP; MCHAP 541; CP, Santiago; CAC IM2 290; Ravines 1980; González 1892: lám XXXIX) y Nazca, en representaciones del ‘señor antarista’ (MNAHP C55295; C65296; Bushnell 1965:31; Marti 1970: 166; La Chioma 2013: 54-58). Ejemplares de tambor tubular de doble membrana, similar a la *wankara*, se conocen en muchos puntos de la costa árida en Arica y Perú. La iconografía, desde Arica hasta Ecuador, los muestra tocados con un palo o cordel (Gruszczyn’ska-Ziółkowska 2000: 197; Falcón y Martínez 2009: 10-11, 17, 25).

⁶¹ sobre las embocaduras de las ‘antaras’ nazca, ver Gruszczyn’ska-Ziółkowska 2002: 270. Sobre el “tubo complejo” ver Gérard 2008; 2009; 2013; Pérez de Arce 1995, 2000, 2014, 2015. Sobre octavas cuidadosamente inexactas, ver Gruszczyn’ska-Ziółkowska 2002: 272. Sobre *batimiento* en flautas dobles ver Gérard 2008, 2009; Pérez de Arce 1992, 1995, 2000c, 2015.

más de 600 años, y tenemos evidencia suficiente como para suponer su existencia durante 2.000 años o más en la costa del actual Perú⁶².

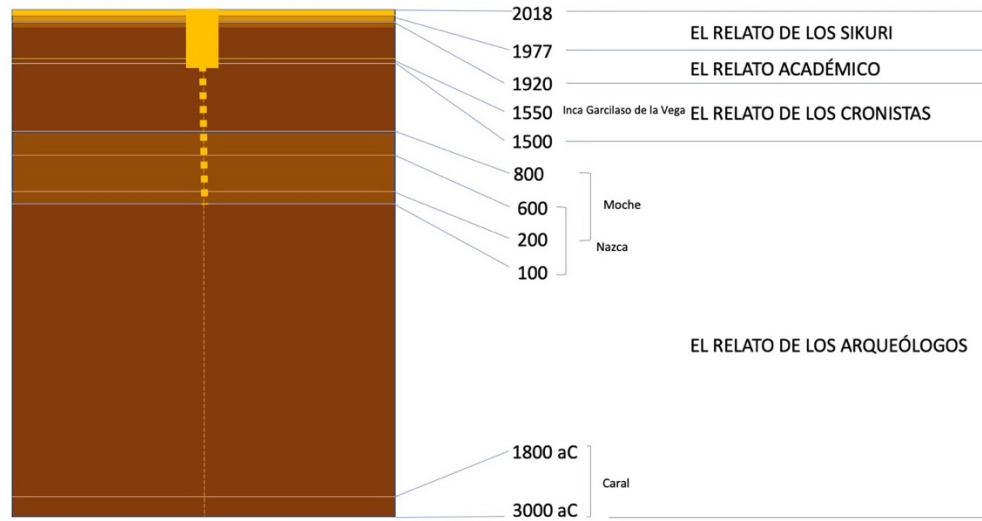


FIG 34 – RESUMEN DE LA EVIDENCIA HISTORICA DE LA SIKURIADA.
Tenemos certeza desde c. 1500 dc., bastante evidencia desde c. 100 dc., y posible evidencia del 1800 ac.

Sin embargo, la longevidad de la sikuriada no significa stancamiento, sino adaptación y cambios constantes, como hemos visto. El Modelo de ‘sistema sikuriada’ que utilizo para definir mi objeto de estudio se basa en que todas esas variedades orquestales practicadas desde los incas hasta hoy utilizan el mismo principio estructural, de flautas pareadas que ‘trenzan’ colectivamente.

⁶² Si bien se conocen instrumentos musicales mucho más longevos (la flauta de escotadura en Europa se conoce desde hace 50.000; Altenmüller 2002), la persistencia de orquestas no es tan habitual. Como ejemplo, el gamelán y la orquesta sinfónica, dos orquestas muy representativas de Indonesia y de Europa respectivamente, poseen una antigüedad de 500 años aproximadamente (Margaret y Kartomi sf.; Spitzer, Zaslav 2016).

Subcapítulo 3

GEOGRAFÍA DEL SIKU

La dispersión geográfica del ‘siku’ la voy a describir, primero, en relación a las ‘flautas de pan’ a nivel mundial, luego circunscrita a la región altoandina de Perú y Bolivia, y luego a las sikuriadas urbanas actuales. Por último, analizo la relación básica que establece el ‘siku’ con el medio altoandino y el urbano.

LAS FLAUTAS DE PAN EN EL MUNDO

La flauta de pan la encontramos en casi todo el mundo. Esto llevó a algunos autores a proponer un origen foráneo para las flautas de pan americanas. Curt Sachs postuló su origen en Burma y China (Mckinnon y Anderson 2016; Aguirre-Fernández y Sánchez-Villagra 2019: 3). Erich M. von Hornbostel propuso su origen en las islas Solomon (1911, 1912, 1919, cit. Varela de Vega 2017; Aguirre-Fernández y Sánchez-Villagra 2019: 4), tesis discutidas por Carlos Vega (1932: 14) e Izikowitz (1935: 404). En general toda esta discusión no toma en cuenta la evidencia actual sobre la antigüedad, variedad y abundancia de flautas en América, desconocidos para esos autores (Aguirre-Fernández y Sánchez-Villagra 2019: 1)⁶³.

Existen ‘flautas de pan’ semejantes al ‘siku’, en cuanto usan un sistema dual complementario y colectivo y algunas poseen una hilera tipo ‘palq’a’ abierta (ver A1) en la región de Bougainville (Melanesia) y Guadalcanal (islas Solomón) (Zemp 2016; WJO 2017). Sin embargo, su uso y relaciones son totalmente distintas a las del ‘siku’ (ver 1D, 2D, 3D, 5D). En otras partes de Oceanía, como Melanesia Polinesia, Nueva Zelanda y el archipiélago Bismark encontramos varios tipos de ‘flauta de pan unitarias’, algunos inexistentes en América, como los tubos agrupados en ‘paquete’, los tubos abiertos, o tocados oblicuamente (Abrasev y Gadjev 2006: 62; McLean 2016; Zemp 2016a, cit. Cámara de Landa 2004: 442).

⁶³ La discusión de estos datos la entrego a lo largo del análisis del sistema sikuriada, aquí sólo entrego un panorama general comparativo.

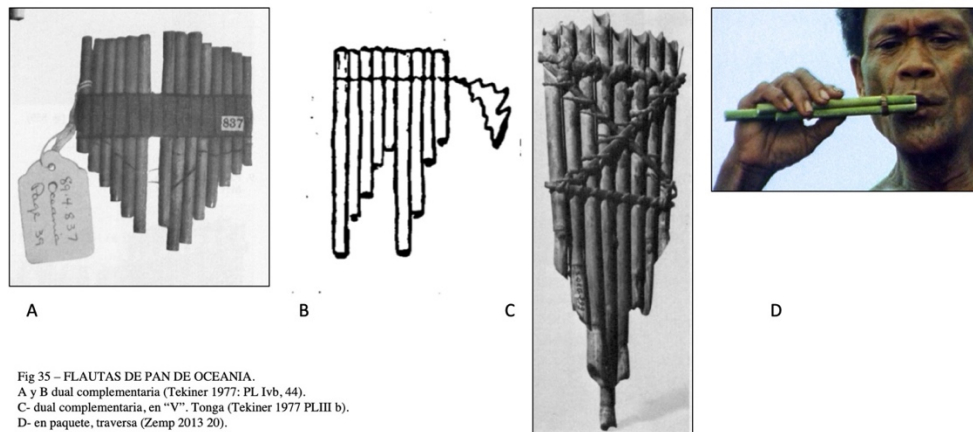


Fig 35 – FLAUTAS DE PAN DE OCEANIA.
A y B dual complementaria (Tekiner 1977: PL Ivb, 44).
C- dual complementaria, en “V”. Tonga (Tekiner 1977 PLIII b).
D- en paquete, transversa (Zemp 2013 20).

En China también hubo un tipo de flauta de pan dual complementaria, con perfil en “W”, que se ejecutaba alternando ambas ambos lados. Su similitud con el ‘siku’ es bastante débil como para considerarlas relacionadas; el uso está más asociado al equilibrio *ying yang*, con tonos masculinos y femeninos y su importancia simbólica (Tekiner 1977: 13), sin un “trenzado” de melodías (su importancia se revela en su asociación al emperador Shun, hace 4000 años). Esta y otras variedades de ‘flauta de pan’ se suceden en el tiempo, perdiendo paulatinamente importancia (Chuang 1963: 96-102). Mientras tanto se expande hacia Korea, Vietnam, Burma, Indonesia, Cambodia, Tailandia, Laos, Birmania y Japón (Chuang 1963: 110; Tekiner 1977: 17; Abrasev y Gadjev 2006: 70; Varela de Vega 2017). Hay antecedentes arqueológicos del 8000 aC. en Anatolia (Aguirre-Fernández, Blasi y Sanchez-Villagra 2020: 1) y otros en Rusia y Asia Menor (Gutmann 2004; Alexandru y Chkhikvadze 2016; Mckinnon y Anderson 2016).

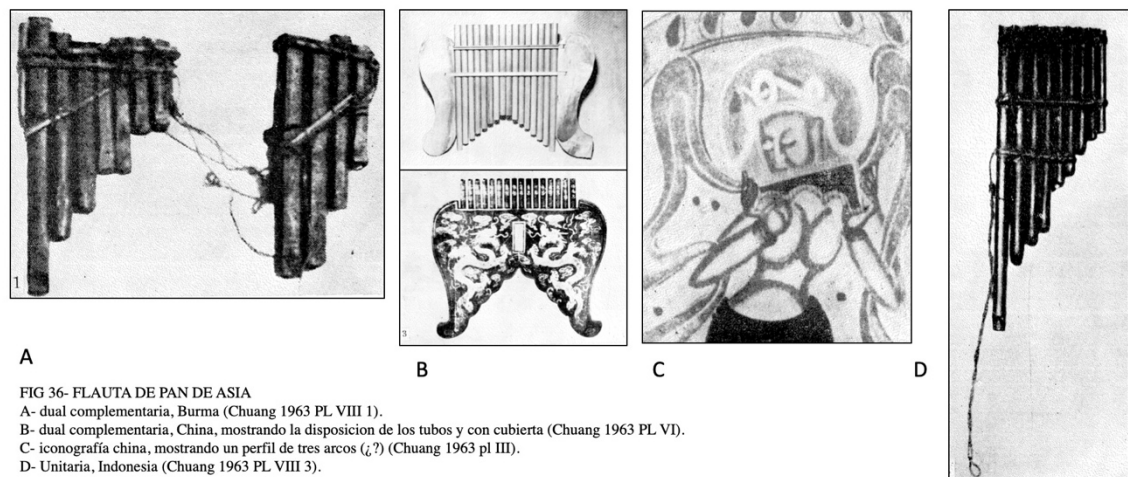
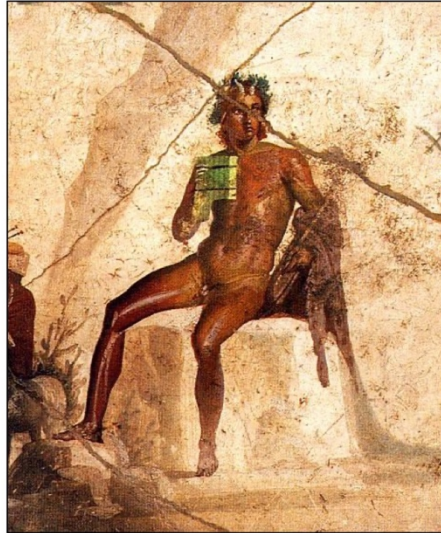


FIG 36- FLAUTA DE PAN DE ASIA
A- dual complementaria, Burma (Chuang 1963 PL VIII 1).
B- dual complementaria, China, mostrando la disposición de los tubos y con cubierta (Chuang 1963 PL VI).
C- iconografía china, mostrando un perfil de tres arcos (?) (Chuang 1963 pl III).
D- Unitaria, Indonesia (Chuang 1963 PL VIII 3).

En Europa se conoció desde la antigüedad griega (de donde proviene el nombre *flauta de pan* y *siringa*), donde era un instrumento pastoril y popular (Tekiner 1977: 18; GMO 2016; Mckinnon y Anderson 2016). Fue conocida por etruscos y romanos (Lawson 2008: 189; Mckinnon y Anderson 2016) y posteriormente en Europa, manteniendo su asociación bucólico-pastoril.



A
B
 FIG 37 – FLAUTA DE PAN EN EUROPA.
 A- Pintura, Pompeya, Italia
[\(https://www.arsgravis.com/mitologia-el-misterio-del-dios-pan/\)](https://www.arsgravis.com/mitologia-el-misterio-del-dios-pan/)
 B- Castrapueras, s. XIX, España, Museo de Urueña (Foto A. Tamboer 2011).

El *nay* de Rumanía ha alcanzado actualmente un gran nivel de virtuosismo solista, haciéndose popular en el mundo (Alexandru y Chkhikvadze 2016; Varela de Vega 2017). Algunos intérpretes la han adoptado como parte de sus performances “andinas”, aportando a la descontextualización y desconocimiento del ‘siku’.



A
 FIG 38
 A- nay moderno, de tipo comercial
<https://es.aliexpress.com/i/4000152193010.html>.
 B- imagen promocionada como “indio andino tocando el instrumento tradicional” (<https://es.dreamstime.com/imagenes-de-archivo-perfil-indio-del-m%C3%B3Asico-image20032274>).



B

En África la ‘flauta de pan’ se usó en diversas localidades, en orquestas o como solista (Tekiner 1977: 19, 96; Varela de Vega 2017).

EL 'SIKU' Y LAS FLAUTAS ALTOANDINAS

En el continente sud americano las 'flautas de pan' han evolucionado durante siglos, generando una mayor variabilidad (Pérez de Arce 2015). Dentro de ese panorama, el 'siku' presenta una mayor concentración y variedad en el sector altiplánico de Perú y Bolivia, como hemos visto. Uribe (2015: 30) distingue una zona aymara al norte del lago Titicaca, donde predominaron los "sikuris de varios bombos" (sikuris-percusionistas), la zona quechua de cordillera, ceja de selva, altiplanicie e islas del lago, donde predominaron los *ayarachis* (unitarias) y la zona aymara Lupaca al suroeste del lago donde predominó el *sikuri* de una hilera (es decir, sin 'pal'qa', ver 1A), hoy extinto. Valencia (2007: 304) y Rios (2012: 14, 15) consideran que las orquestas del tipo que yo denomino 'Flautas Colectivas' predominan desde el sur de Perú hasta Bolivia, mientras desde Ayacucho y Cusco hacia el norte, predominan instrumentos de ejecución individual o pequeños conjuntos heterogéneos, pero no hay 'sikus'. Bueno (2010) distingue el *siku* (aymara), la *phusa* (quechua) y la *zampoña* (española), coincidiendo con Gérard (1996: 13). Pérez Miranda (2016) distingue *siku* (aymara), *antara* (quechua) y *zampoña* (castellano), mientras Dharcourt (1925: 52, 53) y Castelblanco (2016: 29) refieren el *siku* también en el ámbito quechua.

En el sector altoandino las flautas cumplen un rol estructurante de las sociedades, parte de lo cual se observa en la taxonomía andina ya descrita. Las Flautas Colectivas formaban una red, cada una representando un grupo social (*ayllu*, poblado, valle, familia), que se entrelazaban mediante un sistema de fiestas dentro del calendario musical. La homogeneidad organológica de cada Flauta Colectiva, y la cercanía organológica entre ellas, permitía las competencias musicales y su resultado en las hermosas polifonías multiorquestales. Hoy en día gran parte de esta trama sonora ha desaparecido o está deteriorada, reemplazada por las bandas de bronce y los grandes equipos de sonido.

EL 'SIKU' URBANO

A diferencia del siku altoandino, en las ciudades como Santiago, Buenos aires o Bogotá, el siku se inserta en un medio que no conoce las Flautas Colectivas. Los circuitos de la industria cultural no ofrecen muchas posibilidades a la sikuriada, porque prefiere músicos solistas. La sikuriada ha debido generar sus espacios (ver 7C). En Buenos Aires, las comunidades migrantes de bolivianos y peruanos vigilan de cerca la performance, en cambio en Bogotá, la ausencia de migrantes obligó a los sikuris a generar sus propias estrategias de aprendizaje (Castelblanco 2019: 211).

Este siku urbano es el objeto de estudio experiencial de mi investigación. A partir de 2016 he participado tocando siku en Santiago, en una sikuriada en Ñuñoa (desaparecida), en el grupo Apasa, que se reunía en el Parque Almagro, en Lakitas de Colina (desactivado), en el taller Tupak Katari (con actividad esporádica como sikuriada) y en la agrupación Manka Saya. En Potosí (Bolivia) participé con el grupo Muyuj Wayra, y en Lima (Perú) participé de paso en otros grupos. Me considero un principiante, sin las habilidades de los sikuri experimentados, y esa perspectiva tiñe todas mis observaciones. Previamente he tenido una práctica con sikus y otras flautas en La Chimuchina, un grupo experimental que fundamos en 1992 y continúa hasta hoy, junto a Claudio Mercado, Cuti Aste, Víctor Rondón, Norman Vilches, Francisca Gili, Rodolfo Medina y muchos otros. Esa experiencia ha sido fundamental para mi comprensión de la ejecución grupal de tipo andino y a la traducción del conocimiento musical indígena a una matriz urbana-castellana, los aspectos comunicativos y las relaciones acústico-espaciales, visuales, sensoriales y de movimiento. En 2018 realicé un taller acústico con el maestro Arnaud Gérard, físico acústico y gran conocedor de las flautas bolivianas, en su laboratorio de Potosí. Esa estadía me permitió conocer la labor del fabricante de *sikus* y sustentar una parte importante de la teoría acústica acerca del sistema sikuriada presente en esta tesis.



FIG 39 – ensayo de sikuriada en Ñuñoa, Santiago, 2016.

En general las sikuriadas actúan de modo independiente en la ciudad, intentando ganar espacios para tocar y ofrecer sus servicios. En Santiago hay una o dos decenas de sikuriadas, continuamente cambiando, desapareciendo unas y naciendo otras. En general se conocen entre ellas, y se encuentran en eventos como los cumpleaños del grupo, por ejemplo. El Movimiento Sikuriano genera instancias de reuniones internacionales, como congresos o publicaciones, que generan cierta unidad a nivel del continente. El entorno

urbano del siku está conformado por personas de habla castellana, pero en Bolivia hay mucho quechua y aymara hablante.

LOS DOS 'MUNDOS' DEL SIKU

La evolución histórica que mantuvo al siku, relativamente aislado durante 400 años en la región altoandina, y la fuerte incursión a las ciudades durante fines del siglo XX, genera dos espacios geográficos y culturales muy contrastantes, en los cuales el sistema sikuriada debe moverse, adaptarse y adaptar el medio para poder actuar. Esta diferencia la voy a entender como dos Mundos, cuya diferencia depende de la adaptación del sistema sikuriada a cada uno. Se trata de un Modelo construido como herramienta analítica para observar los diversos entornos en que se desarrolla el sistema sikuriada.

En teoría, el objeto de estudio ocurre dentro de una unidad social que se relaciona en torno a la ejecución del siku. El Movimiento Sikuriano se define así, pero ha sido descrito más bien para los sikuri urbanos que establecen nexos a través de plataformas internacionales (audiovisuales, congresos, escritos, etc), en cambio la unidad social a que me refiero incluye todos los sikuri, estén donde estén. Esa unidad mayor es fácilmente comprobable cuando un sikuri se encuentra en un ambiente ajeno, incluso donde no hablan su idioma, a pesar de lo cual no hallará mayores problemas para integrarse a la sikuriada (ver 4B). Esa unidad social la constituye el uso y participación del sistema sikuriada. El total de sikuris, que conforma teóricamente esa unidad social, no se percibe a sí misma como unidad, salvo el Movimiento Sikuriano, que abarca un sector cosmopolita de ese total. Su historia, si partimos de la premisa de que los agregados de individuos comparten una cultura común cambiante, basada en procesos sociales de exclusión e incorporación (Barth 1976:9-10), podemos distinguir procesos complejos, como la incorporación de los puneños en Lima, por ejemplo. Podemos observar allí un doble juego de exclusión, por parte de la sociedad limeña hacia los migrantes y por parte de los migrantes hacia los no-puneños, en donde los sikuris irrumpen hacia fines de los 1970s, tensionando ese juego hasta ir transformándolo en una identificación común como sikurianos. Desde la perspectiva del migrante, ocurre un ocultamiento de lo propio como mecanismo de defensa cultural (Prieto 2010: 10), mientras desde la perspectiva del “otro”, hay una atracción al fenómeno traído por los migrantes. Así, podríamos proponer que el ‘siku’ pertenece a un grupo étnico, que en gran medida se autoperpetúa biológicamente, e integra un campo de comunicación e interacción (Barth 1976: 11), tal como se autoidentificaban mayoritariamente los migrantes puneños en Lima antes de 1970.

El caso de Lima es diferente al de La Paz, al de Santiago u otros lugares. En La Paz no hubo esa misma tensión de exclusiones entre aymaraquechuas y paceños respecto al 'siku', porque han convivido durante siglos, mientras en Santiago no se ha constituido una comunidad aymara o quechua. Sin embargo, en todos los espacios los sikuri reconocen un origen aymara o quechua del 'siku', estableciendo su relación desde ahí. Se trata, por tanto, de una identidad sikuri que une a una sociedad dispersa, en torno a una base étnica, cuyos rasgos son definidos constantemente por los actores mismos (Barth 1976: 15). Este modo de concebir la sociedad de sikuris posee dos límites (Barth 1976: 16); el uno es el dominio del siku, (que lo diferencia de los no-sikuris), y el otro es entre la unidad aymara-quechua y el resto. El primer límite define a quienes se identifican entre sí porque están "jugando al mismo juego" (Barth 1976: 17) (la ejecución del siku). El segundo límite es el que me interesa definir, porque ahí ocurren los procesos de traspaso y de adaptaciones del sistema, entre dos grupos que se relacionan jerárquicamente, de modos muy diversos, respecto a una cierta autoría o dominio en ese juego. Esa diferencia ha sido reconocida como contextos familiares, comunitarios o regionales en que ese juego forma parte de la vida comunitaria, o en contextos de clase media y sectores populares, individuos más o menos cosmopolitas, donde ese juego no forma parte del entorno.

La diferencia entre ambos Mundos, como herramienta metodológica, me permite describir la adaptación del sistema sikuriada a dos situaciones distintas, una de ellas constituye su hábitat durante siglos, en que la adaptación ha sido parte del proceso histórico de la comunidad, el otro es un hábitat nuevo y diferente, donde ocurre una adaptación rápida y acentuada.

La primera situación la podemos localizar a grandes rasgos con lo que se conoce como la meseta del Collao, que comprende la zona altiplánica de Bolivia y Perú (departamentos de Puno, La Paz y Oruro). En esa zona comenzamos a tener noticia hacia 1920 de 'sikuriadas', que más tarde se extenderán hacia Cochabamba, Tarapacá (Chile) y Jujuy (Argentina). La segunda situación es más extensa y difícil de precisar pues la sikuriada se replica constantemente hacia nuevos lugares (en 2019 se creó una sikuriada en Coyhaique, por ejemplo). Para efectos de esta Tesis voy a circunscribir esta segunda situación a las ciudades en que he investigado: Santiago, Lima, La Paz y Potosí. Esta selección abarca un abanico de situaciones sociales y lingüísticas suficientemente amplia como para abarcar los principales problemas que presenta este Mundo respecto al problema de estudio.

LA AMPLITUD DEL 'MUNDO'

La elección del concepto “Mundo” obedece principalmente a su cualidad de amplitud: todo mundo es enorme, grandioso, gigantesco, mayor a mi conocimiento. Se trata de una amplitud holística, que comprende un todo extraordinariamente complejo, pero sin embargo posee un centro que lo identifica y límites que lo separan de otros⁶⁴. El subcomandante Marcos, vocero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, hablaba de “un mundo donde quepan muchos mundos” (dos Santos y Tola 2016: 86), indicando ese tipo de relación. Su amplitud lo hace inabarcable en términos prácticos. Al ser un concepto relacional, solo se devela cuando lo podemos observar desde fuera (Viveiros de Castro 2014). Mi investigación está acotada al sector de los Andes del Sur que he definido como El Collao, si bien por motivos de análisis intento abarcar otras regiones para establecer esa observación “desde fuera”.

La amplitud, desde una perspectiva sistémica, corresponde al aspecto de un sistema complejo que observamos como emergencia colectiva, que ningún individuo posee aisladamente. Yo sólo puedo referirme a los aspectos parciales que describo, pero soy ciego a los mecanismos de pensamiento que hacen posible esa comprensión. También soy ciego a aquello que no he integrado a mi cultura, que no puedo interpretar. Como todo sistema complejo, el Modelo Mundo depende de quien lo defina; en este caso, mi propia ceguera formará parte de la borrosidad del Modelo⁶⁵. Al ser un concepto relacional, su definición es cambiante respecto a quien pregunta, del mismo modo que una lengua es cambiante según quien la hable, sin dejar de ser reconocible y de mantener su unidad (Dockendorff 2008: 103).

De modo que el Mundo, debido a su inmensidad, posee para quien lo observa, una cierta borrosidad. El sistema sikuriada opera en gran medida dentro del ámbito que denominamos “arte”, que participa de una parte no-lingüística de la realidad (Díaz 1978: 127; Susz 2005: 22; Bourdieu 2007: 86; Dockendorff 2008: 96-99), lo que contribuye a la borrosidad en sus descripciones escritas. Asimismo, esa amplitud es percibida de modo distinto desde la perspectiva quechuaymara, donde el conflicto entre lo global y lo local y el “paradigma otro” es central (Mamani 2006: 79). Desde la perspectiva

64 El concepto de “sistema mundo” de Wallerstein (1979, 1984, 1998, 2011) apunta a configurar una realidad igualmente holística, pero enfocada al problema de la modernidad. Por el contrario, a mi me interesa definir una realidad desde el sector “no moderno” de la realidad, por así decir.

65 El concepto de “borrosidad” lo discuto como parte de las características sistémicas de la sikuriada.

castellana, esa contraposición no es percibida igual, o no existe simplemente. Además, como veremos, las relaciones entre ambos Mundos van desde la diferencia hasta la cercanía; en mi análisis yo apelo más a la diferencia como recurso analítico, lo que puede parecer una forma de ‘esencializar’ los casos, pero que yo lo observo como una forma de ‘ejemplificar’ las diferencias.

LA DIFERENCIA LINGÜÍSTICA

La diferencia que define los dos Mundos, puede ser descrita como principalmente lingüística. Hasta principios del siglo XX la sikuriada era practicada por sociedades que hablaban quechua o aymara y, en menor grado, el castellano. Hoy en día esas poblaciones dominan mejor el idioma castellano, pero se puede reconocer una tradición aymara o quechua donde el idioma, aun donde no se practique, es un referente fundamental (De Munter 2016: 642)⁶⁶. En las ciudades de La Paz, Lima y Santiago la población habla castellano, y el aymara o quechua es prácticamente desconocido (en Santiago), o es en parte ocultado debido al racismo (La Paz, Gutiérrez 2008: 249-251 y Lima, Sánchez 2007: 203, 207). El caso de Potosí es quizá el más complejo, donde habita una minoría quechua que no habla castellano, como se observa en los mercados, por ejemplo.

La lengua provee una plataforma cognitiva compartida socialmente que es fácil de reconocer en sus postulados lógicos, racionales, verbalizables y analíticos. Esta diferencia es muy útil para analizar el sistema sikuriada, ya que hablantes de uno u otro idioma generarán descripciones distintas de cada fenómeno observado. Para utilizar la lengua como parámetro que distingue a cada Mundo debo utilizar una gran distancia de análisis, y no preocuparme de la realidad lingüística particular, que contempla idiomas regionales y bilingüismos⁶⁷. Utilizando esta distancia de análisis puedo nombrar ambos Mundos por sus lenguas principales; aymara/quechua y castellano. La descripción de un Mundo aymara/quechua, la hallamos en la bibliografía, donde aparece como qheshwaymara (Wankar 1978, cit. Van Kessel 1992: 263) o quechumara (Cerrón

66 Hay poblaciones altoandinas que practican la sikuriada y hablan chipaya, pero los datos que he recogido respecto al sistema sikuriada son escasos como para considerarlos otro Mundo.

67 En Bolivia el CEA (2012: 169) reconoce 4 casos monolingües (español, aimara, quechua y uru), 4 casos bilingües (aimara-español, quechua-español, uru-español, aimara-quechua) y 3 trilingües (aimara-uru-chipaya, aimara- quechua-español, aimara-uru-español), a lo que habría que agregar el guarani, y otros idiomas nativos más restringidos geográficamente.

Palomino 2008) o aymaraquechua (Barragán y Mardones 2013: 4). El aymara y quechua son compartidas por el conglomerado conocido como Nacion Colla (Saavedra 2008)⁶⁸.

El nombrar al otro como Mundo Castellano me parece la forma más horizontal de relacionar ambos Mundos, al referirlos a la lengua como denominativo común. Al nombrarlo así, el castellano se vuelve una diferencia gramatical y una relatividad lingüística, lo cual facilita mi análisis. Pero este es un nombre poco habitual en la bibliografía, a pesar de ser el castellano la lengua común y el idioma oficial en la mayor parte del continente. Los nombres que ha recibido ese Mundo (metrópolis, cosmopolitismo, globalización, mundo occidental, mundo capitalista, mundo católico, el lugar de la macroeconomía, la ciencia y la tecnología, el estado y el capitalismo) (Palominos et al 2009: 17), son imprecisos o parciales. El nombre más utilizado es sociedad “occidental”, que alude a un tronco lingüístico común europeo. “Occidental” identifica, por ejemplo, una traducción del castellano al inglés, dentro de la misma inteligibilidad del mundo, basado en una historia compartida (Barragán y Mardones 2013: 4; Mendoza 2015b). La ‘constelacion lingüística’ constituida por idiomas europeos, traducibles entre sí de manera relativamente fácil, es probablemente aplicable a muchos idiomas indígenas americanos⁶⁹. El concepto de ‘constelación lingüística’ me permite usar la constelación castellano/inglés para referirme al lenguaje de la ciencia, o castellano/occidental para referirme al lenguaje cosmopolita y castellano/globalizado para referirme a su constelación de poder mundial. Del mismo modo, puedo referirme a la constelación aymaraquechua/mapuche para referirme a la concepción bipartita del universo.

La diferencia entre las constelaciones lingüísticas castellano y aymaraquechua están dadas por sistemas gramaticales originados en forma independiente, sin contacto mutuo. Cuando los sistemas lingüísticos son muy diferentes entre sí, como ocurre en este

68 Aymara designa una lengua que se extiende actualmente entre los lagos Titicaca y Poopó en el altiplano de Bolivia y Perú, y en otros lugares, a causa de migraciones (Layme 1996: 107). En La Paz el aymara era la lengua general hasta comienzos del siglo XIX (Mendoza 2015: 53) y se extendía a Oruro y Potosí. Hoy se encuentra principalmente en la región de Tiwanaku (Baumann 1996: 15). La noción de ‘aymara’ se construyó a partir de muchas etnias a partir del siglo XVIII (Bouysse Cassagne 1987), y la autodefinición ‘aymara’ surge en los contactos urbanos (Van Kessel 1992: 305). El quechua es una familia de lenguas con muchas variantes, extendido por Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Chile y Argentina (Urton 2003: 24, 25; Mardones 2011: 25). En Bolivia es hablado en los departamentos de Cochabamba, Oruro, Potosí, Chuquisaca y partes de La Paz (Mendoza 2015: 53). Sin embargo, para Chávez (2019), “aymara no es nación, ni cultura, ni idioma, es apelativo impuesto por españoles”, indicando lo problemático de los apelativos genéricos a este nivel.

69 Eso es lo que propuso el Primer Congreso Indio Sudamericano (1980 Ollantaytambo, Perú); “pese a la diversidad de nuestras lenguas y culturas pertenecemos a una sola civilización, la civilización india de América. Así también se considera una a la civilización occidental, pese a sus diferentes idiomáticas y culturales, y a sistemas políticos totalmente opuestos” (Garruño 2018: 5).

caso, se establece una relatividad lingüística entre ellos (Benjamín Lee Whorf). Cada idioma crea un sistema coherente de explicación del mundo, que puede ser diferente al que otro idioma creó con su propia lógica y coherencia interna (Mendoza 2015: 40). Cada idioma construye una visión de la realidad, sin que haya una más válida que otra, colocando a todos los idiomas en el mismo nivel (Mendoza 2015: 315). Eso implica sistemas de comprensión del mundo distintos, formas diferentes de expresar la realidad y de divulgar nuestra experiencia, lo cual no es percibido como reglas gramaticales hasta que aparece su excepción en otra lengua (Mendoza 2015: 43). Este tema es de la mayor importancia para mi análisis, porque el lenguaje implícito en la performance de la sikuriada (música, lenguaje gestual u otros), se inscriben en las mismas categorías semánticas con que operan la comunicación de su Mundo, es decir, son lenguajes que permanecen fundamentalmente idénticos a la lengua hablada de su sociedad. Es la sociedad la que determina el lenguaje en su totalidad (Ducrot y Todorov 1974: 37, 79). Esto lo voy a estar continuamente observando en mi análisis, debido a que las performances, los diseños, los discursos acerca de la sikuriada están continuamente basándose en argumentos lingüísticos que configuran, alteran o desconocen parte de la realidad⁷⁰.

Entre el castellano y el aymara - quechua hay una gran relatividad lingüística. Pero, si bien la diferencia lingüística es muy importante para definir ambos Mundos, no agota su descripción. Ambos Mundos son partes que están permanentemente definiéndose en forma dialógica, de modo que la descripción de uno implica la del otro. Esto implica que cualquier definición está sujeta a quien la haga, desde que posición, cuando, y donde. Mi visión del ‘Mundo aymaraquechua’ va a ser necesariamente ajena, la debo conocer de a poco, indirectamente, mientras el ‘Mundo castellano’ es “mi” Mundo, coincide con mi “yo”. Esta asimetría forma parte de la definición de ambos ‘Mundos’. Cualquier cambio en “mi” mundo me involucra, y puedo hablar de mi postura frente a eso. Eso me permite relativizar el Mundo castellano y alcanzar una gran precisión puntual en la descripción.

Debo aclarar que toda construcción de diferencias obedece a una intención. Mi hipótesis orienta la búsqueda hacia las permanencias, y por eso los conceptos de ‘Tiempo Originario’ y de ‘Origen’ son recurrentes. Observar permanencias o cambios depende del observador, y dependiendo los enfoques y evidencias, algunos investigadores relevarán más un elemento que otro (Berrios y Michel 2015: 49). El modelo de ‘evolución’ ha servido a la civilización occidental para destacar la

⁷⁰ Este tema enlaza con la idea de que la música se basa en una cierta teoría que ordena la realidad, y por lo tanto puede ser concebida como ejemplificación de un concepto (Santibañez 2020: 111), y asimismo con los numerosos nexos que hacen de la música y la sociedad dos aspectos mutuamente referidos, tema al que vuelvo varias veces en el texto.

‘supervivencia exitosa’ en términos culturales (Harari 2018: 423), pero esa es la mitad de la historia, la otra es adaptación. Adaptación es cambiar junto al resto, sobrevivir es lo opuesto, cambiar respecto a la extinción del resto. Por eso la historiografía europea ha tendido a ver la extinción del otro como efecto “natural” de su colonización, mientras yo me esfuerzo en ver la adaptación como un esfuerzo sostenido por permanecer y co-evolucionar.

Al aceptar la diferencia lingüística y la relatividad mutua entre ambos Mundos, me enfrento al problema de encontrar conceptos que puedan sobreponerse a esa diferencia y a esa relatividad mutua. La utilización de conceptos ‘universales’ cae bajo la sospecha de formar parte del fenómeno de diglosia⁷¹. La antropología ha propuesto diferenciar la descripción *étic*, supuestamente neutral, que aporta el antropólogo, y la *émic*, que aporta el observado (Ducrot y Todorov 1974: 52; Cámara de Landa 2004: 35). Esto supone que el lenguaje *étic* proviene del experto, lo cual supone que el observado es no-experto, pero ambos usan sus criterios, conocimiento y significados, y desde mi perspectiva los expertos están ubicados en el mundo aymaraquechua, lo que invierte los papeles. Por lo tanto, más que usar esta distinción, prefiero reconocer mi posición intermedia, en que reconozco que el experto es el “otro”, pero puedo aportar mediante mi mirada sistémica del problema. De ese modo mi labor es formular un modelo que permita a la ‘sikuriada’ poder establecer relaciones horizontales entre ambos Mundos, aceptando el conocimiento experto del sikuri y la mirada experta del sistema complejo. También acepto que mi Modelo posee un nivel de borrosidad el cual depende de la comprensión mutua entre ambos Mundos, de modos de conocer consensuados entre ambos. Como método, los conceptos sistémicos que considero válidos para ambos Mundos los diferencio con cremilla simple (‘flauta colectiva’, ‘sikuriada’, ‘flauta de pan’). En aras de una coherencia metodológica estricta debiera escribir de igual forma todos los conceptos castellanos que describen mi objeto de estudio (‘música’, ‘ejecución’, ‘performance’, etc.), pero esto se vuelve impráctico porque sólo denota la diglosia, no mi aporte a superarla.

LA DIFERENCIA DE ORIGEN

El origen de la sikuriada, para la mayoría de los sikuri, está en las poblaciones altiplánicas aymara/quechuas, y existe la noción de un origen prehispánico que las

⁷¹ Este tema ocupa un lugar importante en la antropología (Arnold, Jiménez Aruquipa y Yapita 2014: 18) y en la musicología (Pelinski 2000: 16-17; Cruces 2001: 9, 10; Clayton 2003; Cámara de Landa 2004: 54, 75, 315; Park 2007; Quilaqueo et al 2007; García M 2009; Jiménez 2013: 67; Mujica 2014: 181).

antecede. El tema del origen permite determinar las diferencias entre ambos Mundos con nitidez, antes de que se produzca una mayor borrosidad producto de los encuentros mutuos. Pero la definición de Origen puede ser bastante arbitraria, como cuando aludo al origen español del Mundo castellano, o cuando Europa designó como su Origen la Grecia clásica (Bernal 1993). La “denominación de origen” es hasta cierto punto inventada, porque lo “prehispánico” es un mosaico de influencias, y el origen griego de Europa esconde sus orígenes africanos, fenicios y judíos (Said 2005: 553), pero sin embargo es un concepto muy útil para marcar la máxima diferencia entre ambos Mundos, durante su desconocimiento mutuo, ‘antes de Colón’. El Modelo de Mundo aymaraquechua halla su antecedente más nítido en aquellos antecesores que desconocían la existencia del mundo castellano, y viceversa. La nitidez de su diferencia se basaba en la paradoja que nadie conocía esa diferencia. Apenas conocida, se comenzó a generar una borrosidad creciente en ese conocimiento. Esa diferencia basada en la ignorancia mutua sirve para marcar un ‘Tiempo Originario’ del Modelo Mundo que utilicé en esta tesis como una necesidad hermenéutica, un paso necesario para avanzar hacia el proceso de transformación. Es una herramienta teórica, en cuanto cada vez que yo, desde mi Mundo castellano, conozco algún aspecto del Mundo aymaraquechua, estoy disminuyendo esa diferencia basada en la ignorancia mutua entre ambos Mundos. Esta paradoja me indica que lo que puedo conocer no son ambos Mundos como realidades en sí, sino sólo las diferencias que surgen del análisis comparativo del sistema sikuriada alojado en ambos Mundos. En ese sentido, el ‘Tiempo Originario’ me ayuda a ubicar el conocimiento del sistema sikuriada en un continuo entre dos polos teóricos.

Para los efectos prácticos de mi tesis, ubico el ‘Origen’ del modelo sikuriada en el altiplano peruano-boliviano hacia 1900, que es cuando comenzamos a conocer datos concretos acerca de su existencia. Antes de eso solo conocemos algunos datos sueltos, y eso diferencia este ‘Origen’ del ‘Tiempo Originario’. La sikuriada del Mundo Castellano nace recién a partir de los años 1980 aproximadamente.

Si bien el concepto de ‘Origen’ me permite definir diferencias en ausencia de procesos de contacto, no ignoro estos procesos y sus consecuencias en mi objeto de estudio. Concibo que la diferencia y la coincidencia son dos extremos de un continuo, entre los cuales se ubica un sector ambiguo, en que la diferencia no es clara, y tampoco hay coincidencia. El concepto de mestizaje se ha usado como concepto paraguas para definir todas esas mezclas que han ocurrido a partir de la invasión hasta hoy. Gruzinski (2007) ha trabajado el tema matizando la idea de variables y planteando las dificultades de hablar de ‘mestizaje’. Silvia Rivera (2010) revierte el problema, advirtiendo realidades entreveradas a la manera *ch’ixi*, que conserva inalteradas partes de ambos Mundos. Por otra parte, Luhmann y De Georgi (1993) advierten la fragmentación de la sociedad moderna en grupos de interés unidos por sistemas de comunicación

(especialmente en las redes de internet). El panorama de la sikuriada plantea situaciones bastante acotadas a grupos de interés (como el Movimiento Sikuriano), a prácticas tradicionales quechuaymara, o a la copia, imitación o influencia de las anteriores, como parte de una interconexión constante entre ambos Mundos. Pero lo que me interesa es la tendencia respecto al uso o función de la sikuriada en ambos Mundos, no las distinciones particulares entre sikuriadas, o sikuris. Esas tendencias son más notorias cuando se producen casos de invención, y surge la discusión respecto de su pertenencia a la herencia aymaraquechua.

LA DIFERENCIA ORQUESTAL

Acotando la diferencia a términos orquestales, podemos observar mejor los rasgos que definen esa diferencia. Para hacerlo, me baso en que las orquestas, en todo el mundo, operan como emblemas de identidad para un grupo (sociedad, país, nación, grupo étnico, o comunidad), debido a que permite comunicar una música común que los identifica. Para mi análisis, voy a considerar la sikuriada como un símbolo del mundo aymaraquechua, y la orquesta sinfónica como un símbolo del Mundo castellano. Lo primero ya lo hizo el Inca Garcilaso de la Vega, en el siglo XVI, cuando eligió la sikuriada para representar el mejor ejemplo orquestal del tiempo inca (Garcilaso de la Vega 1609: 52r), a pesar que el ejemplo provenía del Collasuyu, y no del Cusco. Siglos después, la sikuriada sigue representando al Collasuyu.

La orquesta sinfónica sirve de emblema cultural europeo en el resto del mundo (Bohlman y Bohlman 2007: 142; Pear 2007: 88; Cotrell 2003: 251). Esto se debe a su origen centroeuropeo (Judy 1996: 2) y a su repertorio clásico europeo (Cotrell 2003: 251; Ford 2007: 173). La orquesta sinfónica recibe el apoyo de Europa como embajadora cultural (Bohlman y Bohlman 2007: 142; Pear 2007: 88; Cotrell 2003: 251), y es recibida en todo el mundo como muestra de aceptación y dependencia respecto a ese patrimonio⁷².

La orquesta puede mantener rasgos durante largos períodos de tiempo, como se observa en la orquesta sinfónica que conserva rasgos del siglo XVIII, o los *bailes chinos*, una Flauta Colectiva que conserva rasgos prehispánicos en el lugar más

⁷² A Latinoamérica llegó como un importante elemento culturizador de la colonización europea (Carredaño y Eli 2010), hoy es apoyada por los gobiernos y clases gobernantes mediante lujosas salas de concierto y programas educativos (Small 1998; Green 2003: 265; Pérez de Arce 2017). La constante dependencia de instrumentos, partituras, músicos, compositores y directores con las metrópolis europeas y norteamericanas, y el esfuerzo económico por mantener esta dependencia, son una de las mejores evidencias de nuestro colonialismo aún vigente en Latinoamérica (Ford 2007: 173).

aculturado de Chile⁷³. Ese ejemplo me permite confiar en que los rasgos europeos de la orquesta sinfónica, y los rasgos andinos de la sikuriada, pertenecen a ambos Mundos, tal como los he descrito. La diferencia más marcada entre ambas orquestas es la organológica: la sikuriada está constituida por flautas, como todas las Flautas Colectivas andinas, mientras la orquesta sinfónica está compuesta por instrumentos de cuerda, que es el grupo organológico más representativo de Europa. A través del análisis del sistema sikuriada voy a estar observando esta diferencia como referencia para detectar la singularidad del sistema sikuriada, y vuelvo a este tema en las conclusiones (ver inversión organológica).

ASIMETRÍA

La asimetría es uno de los rasgos principales de la relación entre ambos Mundos. Esta asimetría es multisistémica y se expresa de modos complejos. Debido a los procesos de contacto, las asimetrías son un poco borrosas e imprecisas, y algunas pueden ser entendidas sólo como tendencias.

Una asimetría basal se refiere a la ubicación del ‘Tiempo Originario’ de ambos mundos, el uno ubicado en Europa, en el hemisferio norte del planeta, y el otro ubicado en Sudamérica, en el hemisferio sur. Basta leer un artículo sobre cualquier tema para encontrar referencias a pensadores europeos y griegos, pero cuesta mucho defender el origen prehispánico de cualquier cosa, debido a la asimetría conceptual que nos impide observar nuestra realidad⁷⁴. La mayor asimetría se observa en el campo cultural, tanto en las descripciones como en el conocimiento mutuo. La asimetría de descripciones acerca del Mundo Castellano y su constelación ‘occidental’ es abrumadora frente a la escasez de descripciones acerca del mundo indígena. Mientras en Europa, sobre cualquier tema hay innumerables volúmenes escritos, en América hay innumerables temas sobre los cuales no se ha escrito nada⁷⁵. Esta asimetría funciona según el concepto de hegemonía

⁷³ Históricamente los bailes de chinos fueron considerados una tradición posthispánica (Claro 1979: 26) debido que su ritualidad, su atuendo y sus cantos aluden a tradiciones hispanas. Mi referencia se liga al sonido, a su uso, a su performance.

⁷⁴ El sentido común tiende a pensar que esta asimetría basal no existe, remplazada por un sentido común que concibe el giro “como las manecillas del reloj”, los bajos “como el piano”, el año nuevo en pleno verano. Sin embargo, la evidencia apunta que en el hemisferio sur la rotación habitual en las danzas y rituales indígenas es “al revés de las manecillas del reloj” (Sikuris 27 de Junio 2012; Mendoza 2015: 206; Nanculef 2016: 53), que la tendencia a sostener la escala es con los bajos a la derecha, “al revés del piano”, y que el ciclo agrícola se inicia el 21 de julio, en pleno invierno. Esta diferencia fue recogida en la inversión del giro del reloj del palacio Legislativo de La Paz en 2014 (Swinehart 2019: 100- 106).

⁷⁵ La música incaica se compara con Bach (El Diario 1936, cit. Rios 2005: 97), los sikus con “las siringas de los pastores, de la Eglogas de Teócrito y de Virgilio ...” (González Bravo 1936: 256), las músicas de flautas nativas con “las metamorfosis de Oviedo, la General Estoria de Alfonso el Sabio y a las

que estudió Gramsci, como un tema que satura la sociedad, constituyéndose en un sentido común (Williams 2012: 58-59). El sistema sikuriada opera dentro de esta hegemonía conceptual, dentro de aquello que nombramos “música”, un constructo europeo (Nettl 2001: 125; Green 2003: 270; Szurmuk, Irwin et al. 2009: 150-152; Castelblanco 2016: 48).

La asimetría del conocimiento mutuo se refiere a que el Mundo aymaraquechua ha debido, forzosamente, conocer el Mundo Castellano para sobrevivir, mientras este último no ha necesitado conocer al Mundo aymaraquechua (de la Cadena y Starn 2007: 24). Se trata de una asimetría epistemológica propia de la realidad latinoamericana (Rondón y Vera 2008: 191), forjada a través de una historia de dominios, ignorancias, destrucción de evidencias del desarrollo indígena y su reemplazo por la tesis del indio inferior, todo lo cual permitió concentrar el poder en unos y excluirlo en otros (Cornejo 1994: 180; Saignes 2000: 280-282, Rappaport, Cummins 2012: 68). Esta asimetría es muy propia de América, no de Asia, que durante el mismo período recibió a europeos que debieron acomodarse a los hábitos de India y China en el proceso (Corsi 2008: 39; Po-Chia 2003: 88, 102)⁷⁶. Es habitual hablar de ‘música no-occidental’ (*Non-Western music*), es decir, definir cosas por lo que no son (Morford 2007: 4). Se dice que hoy en día es difícil encontrar personas aymara o quechua que no sepan del Mundo castellano, pero se calla que es difícil encontrar personas castellanas que conozcan el Mundo aymaraquechua. Esta asimetría de conocimiento ayuda a asignar al Mundo castellano/europeo el rol de Modelo y a ignorar otros modelos (Rondón y Vera 2008: 191), operando como paradigma, no en el sentido que le otorga Kuhn (1971), en relación

flautas adjudicadas al fauno griego” (Mendivil 2018: 9). Dipesh Chakrabarty habla de la “ignorancia asimétrica”; mientras los historiadores del tercer mundo sienten la necesidad de referirse a obras de la historia europea, los historiadores europeos no sienten ninguna necesidad de reciprocarse esto (Chakrabarty 2000). Cualquiera puede citar a Aristóteles, Kant o Stravinsky, pero si un sikuri de Bogotá quiere citar a un aymara de Ilave, Charazani, Taquile o Italaque, surgen inmediatamente las críticas acerca de usurpación cultural, expropiación, etc. (Castelblanco 2016b). Recurrir a los griegos para fundamentar cualquier trabajo es Historia, Ciencia, Arte, Filosofía. Recurrir a un indígena, en cambio, es “Antropología”. Nadie se extraña que las crónicas europeas comparen las culturas aborígenes con la Arcadia, El Edén o la Atlántida (Colmenares 2006: 55), pero pocos echan de menos si un tratado de 400 páginas acerca de la Música en Hispanoamérica en el siglo XIX (Carredaño y Eli 2010), no menciona las músicas indígenas o mestizas.

⁷⁶ probablemente debido a su diferencia en el piso epistemológico, que a diferencia era compartido entre Europa y Asia geográficamente, lo que le permitió reconocerse mutuamente y adoptar medidas para no ser sometido (Corsi 2008: 52). En América, si bien las sociedades azteca e inca exhibían rasgos notables de riqueza y conocimiento, el proceso brutal de dominio transformó sus diferencias culturales en ausencias (la escritura, la rueda, el caballo, el hierro, los instrumentos musicales de cuerda, las máquinas), al tiempo que ignoraba los rasgos ausentes en las sociedades europeas de la época (la integración entre cultura y ecología, los sistemas de comunicación multisistémicos, las flautas colectivas, la ritualidad chamánica, el manejo de estados de conciencia).

a los avances de la ciencia, sino en el sentido que le dan Osorio (2003), y Morín (2004: 54), como un marco de pensamiento que es inconsciente y ciego para con los demás paradigmas, lo que lo hace altamente invulnerable y difícil de erradicar (Morín 2004).

Existen otras asimetrías lingüísticas, teóricas y de poder. La asimetría lingüística se refiere a la necesidad creciente de que todo aymara/quechua hable también castellano, pero no a la inversa. Esto privilegia la descripción del Mundo castellano, y dificulta la descripción del Mundo aymaraquechua⁷⁷. La diglosia es el mecanismo que ha permitido esta asimetría. La diglosia es la imposición del uso de un idioma sobre otro en todas las actividades (Mendoza 2015a: 23). Ella no es percibida como imposición, sino asumida como una evolución natural, parte del proceso de quienes aprenden español (Mendoza 2015: 45). Por eso, la única forma de detener la asimetría lingüística es mediante el ‘espejo etnográfico’ (o ‘espejo lingüístico’) capaz de hacernos ver nuestra observación, aceptando sus propias construcciones ideológicas (Bowie 2009; Mendoza 1915).

La asimetría teórica se refiere a la abundancia de teorías explicitadas en el Mundo castellano/europeo, no así en los discursos aymaraquechua, donde prefieren la performance para desarrollar contenidos. Esta asimetría me obliga a buscar términos que carecen de sinónimos, como es el concepto “música”, inexistente en aymara o quechua, o el término *ch’ulla*, inexistente en castellano.

La asimetría de poder ha sido quizá la más evidente a lo largo de la historia regional a partir de Colón. Esa asimetría no obedece a una cuestión estructural, como se demostró durante el inicial momento de relación igualitaria entre españoles y mexicas que, pese a su enorme diferencia lingüística, les permitió hacer alianzas y amistades (Iñiguez Vaca 2008: 567). La asimetría de poder se produjo inmediatamente después, cuando el cálculo español lo permitió, y persiste hasta hoy⁷⁸. Su mantención se debe a una construcción permanente de procesos de dominio/invisibilización y a la naturalización de los mismos. Estos procesos son habitualmente asociados al concepto de hegemonía, que transforma en sentido común su influjo (Gramsci, cit. Williams 2012: 58-59). El Mundo castellano se asienta en un paradigma de poder que posee una larga historia en Europa y Medioriente, hoy en día concebido como dominio patriarcal⁷⁹, pero

77 Este problema, que afecta a la antropología desde sus inicios, la ha llevado a sucesivos ajustes, como el “giro ontológico”, que intentan desprenderse de las categorías forjadas en Europa (dos Santos y Tola 2016: 84), mientras en el mundo esas categorías continúan imponiéndose como parte de la expansión colonialista del mundo moderno (Manheim y Stedlock 1995, cit. Arnold, Yapita y Espejo 2007: 399-400).

78 A pesar de la semejanza teórica entre la “república” de españoles y la de indios, a pesar que ambas poseen autoridades, elites, artistas, a pesar de los matrimonios de españoles y nobles indígenas, la asimetría creció mediante leyes, teorías y guerras (Spalding 1974: 150-177; Saignes 2000: 290, Rappaport y Cummins 2012: 6-12).

79 Descola (2013: 61) hace notar la imagen del “buen pastor” como ideal del soberano presente en medio oriente y Europa, que alude a un líder que guía al colectivo, interviene su destino. En contraste,

se basa en argumentos mucho más básicos, como el concepto de domesticación (“reducir” al “animal fiero y salvaje” a la compañía del hombre, RAE 2016), relacionado con adiestrar, amansar, amaestrar. Esos conceptos son consustanciales al europeo, con sus animales, sus esclavos y “domésticos” y su deseo de domesticar las fuerzas naturales mediante la tecnología. Los indígenas encontraron insólito, fuera de su capacidad de comprensión, la primera vez que observaron el dominio que ejercían los españoles sobre caballos, perros o halcones (Saignes 2000: 276)⁸⁰. En América había muy pocas especies domésticas, y tendían a formar parte de la familia humana, no a su servicio⁸¹. El concepto americano “aguachar” (encariñarse, RAE 2018⁸²) marca la diferencia. El inca o el azteca no concebían la posibilidad de “domesticar” al español, cosa que éste intentó desde un inicio respecto al indígena, lo que explica el control político y conceptual posterior, y la amplitud hegemónica alcanzada por el Mundo castellano en el continente

83

en Oceanía y el lejano Este existe más bien una actitud no intervencionista, donde el gobernante busca la conciliación y el consenso. Esto último coincide con lo analizado en el texto.

80 La negativa a domesticar según Descola (2013: 185-186) se debe a la repugnancia a domesticar animales usualmente cazados, a su imposibilidad de transformar su esquema en relación con el animal

81 Las especies domésticas eran el perro (*Canis lupus familiaris*), la llama (*Lama glama*), alpaca (*Vicugna pacos*), y el cuy (*Cavia porcellus*), el pavo (*Meleagris gallopavo*), y un pato (*Cairina moschata*) amazónico. En Amazonía se exhibe un sorprendente manejo de plantas y toda clase de animales como mascotas, pero no de domesticación, porque viola las relaciones horizontales entre animales y hombres, necesarias para el equilibrio (Stahl 2014: 223-227). Algunos animales pequeños son alimentados con pecho materno, con lo cual quedan “marcados” y siguen a sus amos a todas partes. Ellos conocen a la perfección el tiempo que toma a cada especie este proceso de “marcaje”, pero no intentan reproducirlos, o seleccionar los mejores (Descola 2013: 1849).

82 Es un quechuismo derivado de *waqcha*, huérfano, solo, sin familia ni redes sociales (de ahí deriva el *guacho* chileno) (J. L. Martínez, comunicación personal).

83 Mientras el Inca pensaba en “limar los excesos” de la violencia española para lograr un nuevo equilibrio, los españoles sólo se interesaban en la subordinación definitiva y total del adversario (Platt 1988:429). La aceptación Inca de a los cultos regionales fue sustituida por la “extirpación de las idolatrías” cristiana (Gisbert 1980).

CAPITULO II

MODELO DE 'SIKURIADA'

Para observar mi objeto de estudio voy a construir un modelo llamado 'sistema sikuriada', de acuerdo a la metodología de investigación de la Teoría de los Sistemas Complejos. Ese modelo define las propiedades sonoras y performáticas comunes al conjunto de orquestas de 'flautas de pan' de tipo dual complementario y colectivo que he denominado 'sikuriadas'. Las características sistémicas despliegan el modelo en varios niveles de complejidad que facilitan el análisis, sin dejar de constituir un todo interrelacionado en sus partes. Asimismo, el modelo permite definir una diferencia con su entorno, en cuanto límite y relación.

Las características organológicas proveen al modelo una definición ('flautas de pan' duales, complementarias y colectivas) y un nombre ('siku' el instrumento, 'sikuri' el músico, 'sikuriada' la orquesta), un diseño sonoro (propio del objeto), un uso (propio del músico), y un hábito colectivo (propio de la orquesta). También permite diferenciar las funciones organológicas que forman parte del modelo, de las funciones no-organológicas, que no forman parte del mismo, pero lo relacionan con el entorno.

A continuación, expongo las condiciones metodológicas que me permiten construir el Modelo sistémico de la sikuriada, de acuerdo a la Teoría de Sistemas Complejos y a la Teoría Organológica.

CARACTERÍSTICAS SISTEMICAS

En esta sección describo la Teoría de Sistemas Complejos, su relación con mi investigación, las herramientas analíticas que ofrece a mis objetivos y, el método que me permite la construcción del Modelo de 'sistema sikuriada'.

TEORIA DE SISTEMAS COMPLEJOS

La Teoría de Sistemas Complejos surge en la segunda mitad del siglo XX como respuesta a la creciente fragmentación de las ciencias, lo cual dejaba de lado preguntas fundamentales acerca de la realidad. Esto a su vez responde a un sistema de pensamiento basado en la fragmentación de la realidad, que fomenta la ciencia particularista, de larga

data en Europa⁸⁴. Desde mediados del siglo XX este sistema entra en crisis debido a las evidencias de sistemas de alta complejidad que no se podían explicar (Earls 2013: 6-13), y por el aumento y heterogeneización de la información, sobrepasando toda posibilidad de comprensión integrada (Morín, 2011: 16 y Nicolescu 1996: 13; Earls 2013: 16). Como respuesta, nace la Teoría General de Sistemas⁸⁵, iniciada por el biólogo Ludwig von Bertalanffy (1955), y desarrollada en múltiples campos, en busca de principios universales de funcionamiento de los sistemas (Bertalanffy 1968; Arnold y Osorio 2008a; 2008b; Dockendorff 2008; Mascareño 2008; Urteaga 2010; Cadenas, Mascareño y Urquiza 2012; Jiménez 2013; Earls 2013).

El pensamiento complejo plantea un modo de comprensión de lo complejo mediante una integración de diferentes campos del conocimiento (ciencia, arte, física y cultura humanista), aprendiendo a articular puntos de vista disjuntos. Opera como una transdisciplina, que trasciende la disciplina, sin negarla (Morín 2001: 49 y Nicolescu 1996; Osorio 2012: 4-5). Permite superar el “objeto” de conocimiento y la ontología que lo ha hecho posible (Nicolescu 1996). Permite explicar los elementos de un sistema en función de su interrelación recíproca. Permite pensar totalidades relacionadas en términos ecológicos, dinámicos, adaptables y cambiantes, que nunca quedan definidos de manera permanente (Osorio 2012; Jiménez 2013). Reconoce la simplificación/disyunción como método, acepta el reconocimiento de lo inacabado e incompleto, lo limitado y aproximado, como parte de las reconstrucciones lingüísticas del conceptuador (Morín 2011: 11, 15; Osorio 2012: 7).

La aplicación de la Teoría de Sistemas Complejos a la música no es frecuente⁸⁶. A pesar de que en Europa la música fue concebida como sistema desde la antigüedad (sistema tonal, sistema de notas, de intervalos, de notación, etc.), todos los intentos por

84 El pensamiento basado en la fragmentación de la realidad se inicia, según De Kerkove, con la invención de la escritura alfabética, que fomentó un sistema en base a la combinación de fonemas. Con el tiempo se desarrollaría en Grecia antigua y luego permitiría la descontextualización de la realidad para manejarla mediante la ciencia y la tecnología (De Kerkove 1999: 5-62, 131, 224-229). Este sistema de conocimiento tuvo un gran desarrollo con el método cartesiano (Descartes 1637), la mecánica clásica (Isaac Newton 1687), la lógica racional (Kant 1787) y el pensamiento científico (Hegel 1807) (Jiménez 2013: 256).

85 Las posturas deconstructivistas y postmodernas también ayudaron a criticar la objetividad del método clásico de conocimiento científico (Arnold 2008: 46; González 2008: 343).

86 Las aplicaciones que conozco de la teoría general de sistemas para aplicarla al estudio de la música son escasos: un completo estudio de Julio César Jiménez (2013) basándose en Bertalanffy y en la epistemología del pensamiento complejo de Morín, utiliza la ejecución de la guitarra para articular problemáticas que van desde lo más concreto hasta lo más abstracto. Ruiz (2016) hace un ejercicio breve de analizar la música Heavy Metal desde la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, observando su funcionalidad social como comunicación, y Reynoso (sf.) declara que aún no existen trabajos musicológicos que utilicen esta teoría, salvo el uso de ciertas herramientas de análisis sonoro.

describir un ‘sistema música’ a nivel universal han fracasado. Esto, a pesar que la actividad musical es universal, y una de las formas más estrictamente pautadas del comportamiento humano (Lomax 2001). Pareciera que esa universalidad se refiere al organismo humano más que a la música concebida como sistema, la cual opera como articulador de cada lenguaje con sus propias reglas⁸⁷.

En mi caso, la aplicación de la Teoría de Sistemas Complejos a la sikuriada me ha abierto posibilidades enormes para entenderla en sus niveles de complejidad integrados, sin perder de vista el sistema holístico (social, musical, festivo, inserta en la cultura) y el detalle organológico que lo sustenta. Me permite observar la adaptación del sistema a diferentes contextos culturales de forma transdisciplinar, usando la organología como referencia para anclarlo en datos medibles y comprobables.

HERRAMIENTAS SISTÉMICAS

A continuación, voy a describir dos herramientas que me resultan muy útiles para el análisis del Modelo; la distancia de análisis y el perspectivismo analítico. Luego analizo la borrosidad como una característica relevante que surge del análisis, y el ‘conocimiento común’ como un problema antropológico que busca relacionar formas populares y formas académicas de conocimiento.

La distancia de análisis se refiere a un observador que, a una gran distancia al objeto de estudio, describirá una generalización y al acercarse reconocerá una particularidad (Earls 2013: 59, 63). A mayor cercanía podemos describir con mayor detalle la realidad, como cuando hablamos de una lengua, un dialecto, una jerga y la manera de hablar de un individuo (Ducrot y Todorov 1974: 74-76). A la inversa, a una mayor distancia podemos describir propiedades de un conjunto complejo que son ciegas a sus partes, como por ejemplo describir a Colon como el “descubridor” de América, cosa que el ignoraba. La ‘distancia de análisis’ me permite integrar ambos aspectos, la mayor cercanía como posibilidad de descripciones detalladas, y la mayor lejanía como posibilidad de descripciones más conscientes de la totalidad. Esto me permite utilizar diferentes descripciones de una misma realidad hechas por distintas personas a diferentes distancias de análisis, cosa que ocurre con frecuencia en mi objeto de estudio. Por ejemplo, Connell y Gibson (2001) describen como una “auténtica experiencia andina” a dos músicos tocando ‘siku’ y charango sobre una base grabada en *Times Square*, observación que parecerá ridícula a un *sikuri*. En otro ejemplo, un *sikuri* de

⁸⁷ La música europea ha ido formulando continuamente su sistema musical de forma teórica y escrita, siendo ésta la base del aprendizaje musical académico, formando la noción de lo que consideramos “música” en el Mundo castellano. Pero estas teorías no se plantean la comprensión de la música como un sistema complejo, sino que se plantean como reglas para controlar las variables que permiten el “hacer música”.

Italaque y un *lakita* de Santiago dirán que son completamente distintos sus instrumentos y sus músicas, mientras yo los describo como un mismo ‘sistema sikuriada’. Ambos ejemplos muestran descripciones válidas, pero no comparables porque pertenecen a diferentes distancias de análisis. Yo puedo reconocer que mi posición es relativa dentro de un continuo que va entre ambos extremos. Esto me obliga a mirar hacia ambos lados, hacia el experto y hacia el lego, ambos localizados tanto en el otro como en mí, y buscar un lenguaje que pueda operar por igual en ambos sentidos⁸⁸.

El perspectivismo analítico surge de la Teoría de Sistemas, que considera el perspectivismo como una concepción contraria al reduccionismo científico (Bertalanffy 1968: 34). Cada disciplina postula su coherencia desde su interior, pero puede ser descrita como incoherente desde el exterior, y el perspectivismo permite salvar este problema mediante un cambio de posiciones del sujeto (Ingold 2018: 75) de acuerdo a las necesidades de interpretación de su medio. La noción de Perspectivismo Analítico me permite intentar solucionar problemas de traducción que surgen de mi condición que piensa y escribe en castellano acerca de cosas que ocurren en el Mundo aymaraquechua. El Perspectivismo Analítico me permite invertir teóricamente las categorías de contraste, al ubicar el sistema musical eurocéntrico en la esfera del ‘otro’, y dismantelar el mito de ese sistema como ‘universal’ al observarlo “desde” el sistema musical implícito en el Modelo sistema sikuriada. Esta inversión me permite escoger mi posición de análisis: si escojo una categoría de contraste eurocéntrica, mi evaluación del sistema sikuriada será necesariamente mal evaluada, por su lejanía a los parámetros óptimos en esa escala de valores (por ejemplo, la ‘libertad participatoria performativa’ valorada por los *jach’a sikuri*, es considerada un defecto; Castelblanco 2016: 215, 216; Turino 1989: 17, 18). Por el contrario, si escojo una categoría de contraste andina, la música europea y la orquesta sinfónica, por ejemplo, será mal evaluada, porque no cumple con los requisitos óptimos para la valoración musical andina. Esta segunda postura es la que intentaré escoger para mi investigación. En este caso, la crítica no se refiere a la música europea, sino a su diferencia con el modelo elegido.

El concepto de perspectivismo lo entiendo más como un problema sistémico (Bertalanffy) que como la postura antropológica que plantea Brabec de Mori y Seeger (2013) asociada a las comunidades bajo-amazónicas Cavalcanti Schiel (2007) o Nielsen, Angiorama y Ávila (2017) relativo a comunidades andinas. El pensamiento sistémico permite abordar temas complejos de la etnomusicología, como la ‘autenticidad’

⁸⁸ La ‘distancia de análisis’ sólo se refiere a la particularidad de las descripciones que se puede atribuir a la cercanía al objeto de estudio, y no a otros aspectos, como las diferentes teorías, paradigmas, idiomas, que operan como pre-juicios (previos a la formulación del juicio), ya sea porque depende de un evento histórico anterior (Hacking), o porque llena la condición de estar “dentro de la verdad” (Foucault) (ver Rabinow 1986: 237-238).

(Wegman 2003: 140), como un problema relativo a quien la interpela; un sikuri urbano piensa ser fiel a un modelo ‘ideal’ andino, un antropólogo interpreta eso como un idealismo sin fundamento, y yo puedo analizar ambos como puntos de vista con su carga de ‘esencialismo’ y de ‘realidad’, no necesariamente comparables. Esto implica que mi punto de vista es uno entre muchos, cuya validez solo responde a la coherencia de mis postulados. El perspectivismo analítico me obliga a utilizar una terminología que diferencie lo general de lo particular, problema que cruza todo mi análisis.

La borrosidad es una propiedad que forma parte de nuestra observación de todo sistema complejo (Morín 2006). Se trata de un principio de borrosidad que se opone a la idea de que todos los enunciados y conceptos propios de las organizaciones complejas se puedan exponer sin ambigüedad, y permite enunciados y conceptos inciertos o indecibles. Incorpora las nociones de desorden, de incertidumbre y de lo aleatorio como aspectos constructivos, que hacen aparecer la autoorganización, la complejización, la emergencia dialógica y la causalidad recursiva (Jiménez 2013: 86; Osorio 2012: 9)⁸⁹. Observar la borrosidad en el ‘sistema sikuriada’ me permite trabajar con muchos aspectos que de otro modo no podría utilizar, problemas que quedarían inconclusos y sin contraparte, como el diapasón y la dispersión del tono (2A y 5A) por ejemplo.

El concepto de ‘conocimiento común’ es más difícil de exponer. Con ese nombre entiendo la forma habitual de conocimiento en la sociedad de sikuris, con frecuencia diferente al conocimiento utilizado dentro de los ámbitos académicos. Este concepto me permite establecer un continuo entre la sabiduría del sikuri altiplánico y la sabiduría del académico urbano. Al intentar encontrar un lenguaje común a ambos (campo habitual de la antropología) puedo recoger expresiones metafóricas como “timbre de voz” o “cantar”, que resultan muy familiares a cualquier lector, provocan una gran cercanía con el fondo comunicativo del análisis y permiten aplicar la precisión del lenguaje técnico. Esta postura surge en gran medida durante mi investigación, en que he encontrado un nexo entre el conocimiento de sikuris aymaraquechua y los postulados de la Teoría de los Sistemas Complejos. Muchos conceptos que nacen de la mirada sistémica de la ‘sikuriada’ poseen densas realidades, nombradas o implícitas, en la práctica del sikuri. Por ejemplo, el concepto de ‘complejo’ lo encontramos a muchos niveles (sonido del siku 1A, escala 2D, altura de sonido 5A, ‘timbrearmonía’ 5A, etc.), todo lo cual resulta cómodo de explicar dentro de la teoría de la complejidad utilizando descripciones del ‘conocimiento común’ de los sikuri. Probablemente esto se vincula con los sistemas de pensamiento de poblaciones indígenas incorporadas ecológicamente a sus entornos, lo

⁸⁹ Si bien la ambigüedad y la incertidumbre fue pensada por Platón, Berkeley y Humel, Russell, Wittgenstein y Lukasiewicz (Layme 2012), resulta contraria a la lógica habitual del Mundo castellano, que encuentra incómoda una situación borrosa que no se aclara.

que les permite tener una ciencia de la complejidad a su haber, que integra todos sus saberes, formas de conocer y de concebir (Simpson 2001). Este nexo me facilita utilizar una mirada ubicada en el sector del “otro”. Me sumo así a la pregunta formulada por Yampara (2011: 2) respecto a cuál será la literatura más adecuada para establecer una comunicación entre la academia y la sabiduría aymara. Al hacerlo, incorporo algunos conceptos propios de la autoetnografía como sikuri, lo que me permite además incorporar mi subjetividad, transparentar mis intenciones y utilizar una distancia de análisis mínima (Jackson, Mazzei 2008; de Lange, Grossi 2009; Ellis 2009; Dauphinee 2010; Ellis et al. 2011).

LA CONSTRUCCIÓN DEL MODELO

La teoría de sistemas basa su metodología en la construcción de un modelo del objeto de estudio, algo común a muchas investigaciones empíricas, pero que aquí se hace explícito. El Modelo sistema sikuriada que voy a utilizar se basa en la estructura de la “cadena sintagmática”, que voy a analizar en detalle en el capítulo II; aquí voy a describir la metodología usada para su construcción.

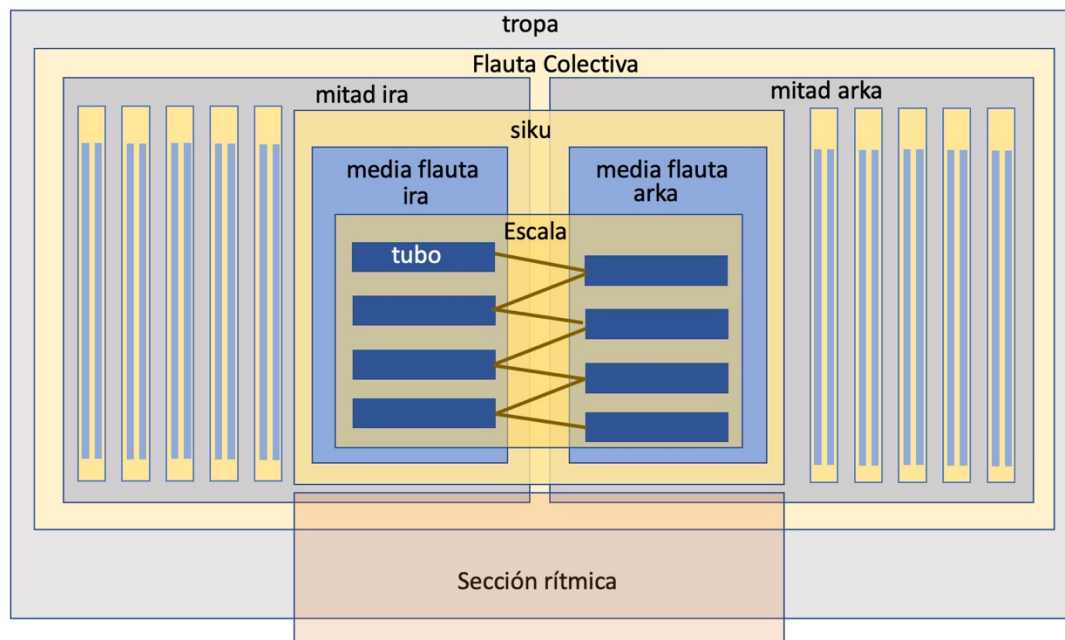


FIG 40- MODELO SISTÉMICO DE LA SIKURIADA.

Los niveles de complejidad son acumulativos: varios tubos forman una escala, o dos media flauta; dos media flautas forman un siku; varios sikus forman una mitad; dos mitades forman una flauta colectiva, más la sección rítmica forma la tropa.

El problema central al pensamiento sistémico es el buscar similitudes entre cosas, y postular un sistema que las explica. Para realizar esta operación construye un modelo que explica esa unidad. Los proyectos de modelización no los encontramos: se construyen. La labor más importante del modelizador es formular el problema que él cree pertinente resolver (Le Moigne 1990: 66). En mi caso, el Modelo deberá ser capaz de incorporar todas las particularidades observadas por mí o en las distintas sikuriadas y descritas en la bibliografía. El análisis de ese Modelo deberá permitirme observar el problema de estudio, relativo a la propiedad de formar hábitos entre sus usuarios mediante el traspaso de conocimientos prácticos. Desde la teoría de sistemas complejos, el modelo debe poseer una serie de cualidades que, haciendo un resumen según Ducrot y Todorov (1974: 143), Morín (1990), Arnold y Osorio (1998; 2008), Martí (2000), Earls (2013) y Jiménez (2013), son las siguientes:

1) UNIVERSALIDAD. El modelo debe ser capaz de contener todas las variables que presenta la realidad. En mi modelo, esto implica abarcar datos desde hace 5.000 años al presente, desde diferentes distancias de análisis, (desde mi experiencia directa hasta la evidencia arqueológica), desde una gran amplitud geográfica. Esta amplitud del objeto de estudio, desde la perspectiva sistémica, se entiende como un proceso de interrelaciones fluidas y cambiantes (Osorio 2012: 7), cuyas inexactitudes, contradicciones y vaguedades otorgan un “espacio de posibilidades” que aumenta a medida que el sistema se hace más complejo, enriqueciendo su pensamiento (Morín 2006; Osorio 2012: 10; Earls 2013: 57, 58).

2) TOTALIDAD. El Modelo debe constituir un "todo en sí mismo", que comporte una inteligibilidad intrínseca, y, además, debe ser un "principio de clasificación" (debe hacer inteligible el dato empírico). La organología me permite definir estas propiedades al radicarlas en objetos, sus usos y relaciones.

3) UNIDAD. La comprensión global del sistema debe involucrar todas las interdependencias entre sus elementos, el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se tejen en el sistema, y debe describir isomorfismos que permitan explicar rasgos esenciales de sistemas diferentes. El modelo debe permitir la descripción de su relación y expansión hacia el entorno, y proporcionar facilidades para relacionar las descripciones muy minuciosas (como detalles organológicos) con aspectos generales (como la relación de la Tropa y la ciudad).

4) COHERENCIA. Debe poseer un conjunto de reglas, principios y cosas relacionadas entre sí, enlazados coherentemente, y englobados en sistemas más amplios.

5) EMERGENCIAS. Debe poseer propiedades que emergen de la interacción de sus partes, pero que no son predecibles observando esas partes.

6) FRACTALIDAD. Las cualidades fractales del Modelo implican una invariancia de escala (existen los mismos principios de organización a diferentes escalas

del sistema), implican un principio hologramático (presencia del todo en cada una de las partes) y se compone de subsistemas especializados que poseen las mismas propiedades que el sistema. Los contenidos fractales se van sedimentando de un nivel a otro de mayor complejidad del sistema cumpliendo, en forma latente, una función orientadora de éstas. Funcionan como esquemas o guiones, los cuales no son fijos, su función consiste en generar un campo de posibilidad para que el sistema pueda escoger un comportamiento (Dockendorff 2008: 98).

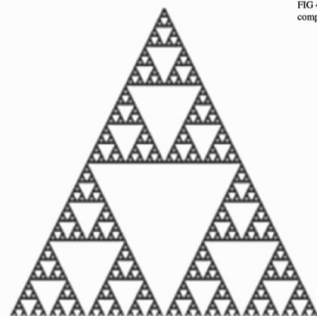


FIG 41 – El "triángulo de Sierpinski" grafica el concepto de fractalidad de los sistemas complejos

7) ADAPTATIVO. Debe ser adaptativo, abierto a recoger información sobre los efectos de sus decisiones en el medio, y actuar sobre sus decisiones futuras. El Modelo posee propósitos, fines y objetivos que le permiten ejercer una actividad en su entorno, y evolucionar sin perder su identidad.

CARACTERÍSTICAS ORGANOLOGICAS

Las características organológicas del sistema sikuriada señalan su diseño acústico, su uso por parte del ejecutante, el hábito generado en la orquesta y las funciones provistas por el constructor, los ejecutantes y el entorno. Este modelo organológico es diferente a la realidad de la sikuriada, que se va creando constantemente, y que pertenece a un universo de lenguajes de los sentidos, imágenes, movimientos, olores, geometrías, sabores, que convergen en una Fiesta Ritual, por ejemplo. El Modelo organológico sólo permite observar el aspecto acústico de esa complejidad y, desde ahí, observar su vinculación con la realidad. El modelo exhibe las normas que no pueden ser violentadas sin destruir la función sonora básica de una sikuriada, mientras la realidad se configura mediante una continua negociación entre los componentes al interior de esas normas. Es una relación parecida a la que existe entre la lengua, como modelo y normas, y el habla, como los modos particulares en que ese modelo es aplicado por cada persona o contexto social.

Para elaborar el modelo organológico me baso en la lógica del constructor y en la lógica del sikuri. El primero sigue una función estético-sonora imaginada (un tipo de sonido esperado en una especie de flauta y al estilo sonoro que él imprime a esa flauta), mientras el sikuri define el uso sonoro de esa flauta, incluyendo las tergiversaciones, alteraciones y dificultades que introduce respecto a esa función primera imaginada por el constructor. A continuación, describo la teoría organológica, y los tres conceptos operativos que me otorga para analizar el Modelo sistema sikuriada: el diseño acústico, el uso y la función.

TEORÍA ORGANOLOGICA

Por teoría organológica entiendo un sistema lógico que me permite comprender un objeto provisto de un diseño acústico que le otorga ciertas funciones sonoras y le permite ciertos usos (ejecuciones y performances). Históricamente la organología se estudió desde la perspectiva del constructor, aplicando ese modelo a los instrumentos de todo el mundo como clasificaciones organológicas⁹⁰. La corriente etnomusicológica

⁹⁰ La organología (*instrumentenkunde* en alemán) adquiere espesor como estudio cuando comienzan a aparecer en Europa, a partir del siglo XVI, instrumentos de otras partes del mundo, cuya variedad se quiso sistematizar. Por eso la clasificación de instrumentos musicales nace con los primeros trabajos (Agrícola 1529, Pretorius 1620, Mersenne 1627, Trichet 1640, Kircher 1650) y es hasta hoy el elemento central a la teoría organológica.

promovida por Allan Merriam y John Blacking en los 1960s consideró que la organología (como estudios taxonómicos y clasificatorios) quedó superada por la ‘antropología de la música’, que observa los instrumentos como parte de un complejo cultural que les da sentido (Hood 1960; Arom 2001; Cruces 2001; Mujica 2014; Nettle 2001). La Teoría Organológica que propongo retoma la comprensión del instrumento musical (o el objeto sonoro, en general) como un sistema acústico y funcional en sí mismo, independiente del entorno cultural. Esto es necesario cuando quiero observar un mismo objeto en entornos culturales diversos, como es mi caso, o el caso de la arqueomusicología, que muchas veces estudia objetos sonoros en que se desconoce su contexto cultural. Voy a comenzar por explicar el método arqueomusicológico que sirve de base para la Teoría Organológica que ocupo en mi investigación. Luego voy explicar la definición del campo organológico que ocupo, distinguiendo los rasgos organológicos de la música y de los rasgos no-organológicos. Luego analizo la aplicación de esta Teoría Organológica al análisis del sistema sikuriada.

1.- EL MÉTODO ARQUEOMUSICOLÓGICO

La arqueomusicología estudia objetos de museo, sobre los cuales se puede comprobar científicamente su origen genuino, y pueden ser descritos en términos de su autenticidad en sentido estricto (Connell y Gibson 2001: 27-28). Para interpretar ese instrumento arqueológico, la arqueomusicología utiliza metodológicamente una práctica musical actual del presente etnográfico, la cual está ausente en ese pasado arqueológico. Para eso detecta las fuentes etnográficas más cercanas (en términos organológicos y geográficos) al objeto de estudio. Se trata de acortar la distancia de análisis al máximo que permiten los datos disponibles⁹¹. Para esta tesis, invierto esta metodología, no ocupándola como un lente para observar el pasado, sino para observar el presente a partir del conocimiento de ese pasado. Así puedo observar los ‘siku’ urbanos actuales desde los objetos arqueológicos, utilizados para observar continuidades temporales. Es decir, interrogo al ‘siku’ metropolitano actual respecto a posibles huellas de un pasado local, describir su grado de autenticidad con respecto a ese pasado, estableciendo un nexo entre ambos.

Esta mirada metodológica me permite a utilizar el ‘tiempo originario’ del Mundo aymaraquechua como referente para todas mis observaciones. Esto me obliga a una ‘inversión de origen’ como metodología de análisis, y considerar el Mundo aymaraquechua como el Modelo, y no “mi” Mundo castellano. Esta inversión me

⁹¹ Por ejemplo, para estudiar una flauta prehispánica de Chile Central antes se recurría a un flautista formado en un conservatorio, hoy recurrimos a un campesino de un *baile chino*, que ejecuta una flauta semejante organológicamente en la misma región, y cuya aproximación es muy diferente y mejor en términos analíticos.

permite poner más atención a las permanencias que a los cambios, pero no supone una cultura indígena ‘pura’ (Said, 1996: 425), sino reconoce los procesos que la vinculan con el pasado. El cambio teórico del ‘origen’ de mi observación es posible gracias al perspectivismo analítico, y me permite remontar, al menos parcialmente las asimetrías conceptuales que operan en el acceso a ambos Mundos. Tanto un castellano como un aymaraquechua pensará que su visión de mundo es la correcta, gracias a la relatividad lingüística (Bouysse Cassagne 1987: 97). La organología me permite preguntarme si los aspectos medibles que observo son significativos para el Mundo aymaraquechua.

2.- DEFINICION DEL CAMPO ORGANOLÓGICO

El campo organológico, tal como lo entiendo en esta tesis, se define por dos aspectos; la música, y los rasgos no-organológicos. La música no pertenece al instrumento musical, el cual es independiente de la teoría musical en que opera. Una flauta puede ser transportada a otro mundo cultural, manteniendo sus características organológicas, pero cambiando completamente sus músicas. Esta distinción coloca la música fuera de mi objeto de estudio. La música es necesaria para que exista el uso del sistema, pero teóricamente cualquier música cumple ese rol. Al dejar fuera la música puedo dejar fuera una parte importante de las discusiones de la etnomusicología, como las relativas a las relaciones entre culturas musicales (ver Kartomi 2001), cuya complejidad no la considero como parte del sistema, sino de su entorno. El pensamiento complejo de Morín (2011) me permite postular la ambigüedad que presenta el hecho que la música sea central al instrumento, definiendo su funcionalidad (tocar músicas), pero sea secundaria en su definición, en cuanto sólo provee posibilidades de tocar músicas diferentes⁹².

La separación entre los aspectos organológicos y no-organológicos del objeto es importante para definir el objeto de estudio. Los aspectos relacionados con el sonido son

92 Al dejar fuera la música de mi objeto de estudio, esta tesis se aleja de las líneas centrales que ha seguido el estudio del folklore (Barfield 2000; Connell, Gibson 2001; Myers 2001; Cámara de Landa 2004; Bohlman 2003; Ríos 2005; Mujica 2014) la musicología comparada (Adler y Mugglestone 1885; Myers 2001; Cámara de Landa 2004; 2011; García 2012) y la etnomusicología (Merriam 1964; 2001; Martí 2000; Pelinski 2000; Myers 2001; Clayton 2003; Middleton 2003; Jardow-Pedersen 2003; Cámara de Landa 2004; Mujica 2014). El concepto de ‘folklore’, dentro del cual se ha descrito frecuentemente la sikuriada, posee en Latinoamérica tres concepciones distintas. Uno es el ‘rescate folklórico’, referido a músicas de propiedad colectiva, de autoría antigua y anónima, transmitida oralmente por generaciones (Ennis 1992 cit. Connell, Gibson 2001: 30). Otro es la ‘proyección folklórica’ que alude su reelaboración como lo exótico, el cual ensambla con la industria musical (Ríos 2012: 6; Bigenho 2007; González 1997: 3, 7). El tercero es el ‘folklore urbano’ que alude al sector de la música popular que integra algunos elementos folclóricos en su creación (Connell, Gibson 2001: 4; Cámara de Landa 2004: 295-308). El sistema sikuriada se ha insertado de diferente manera en todos ellos (neofolklore, música de protesta, música tradicional, música popular, ‘música andina’, ‘música indígena’), pero este tema no lo trato como capítulo de la Tesis, sino como aspectos referenciales, a través del texto.

las características organológicas del objeto, y los que no inciden en el sonido son la forma exterior o la ornamentación. Muchas veces se describen los objetos en base a sus formas u ornamentaciones, llegando a resultados muy diferentes al relacionarlos por sus cualidades organológicas (Pérez de Arce y Gili 2013). La comprensión del sistema exige esta última aproximación.

LOS TRES NIVELES DE ANALISIS

La aplicación de la teoría organológica a mi objeto de estudio la realizo a través de tres niveles de análisis: el diseño acústico, el hábito o uso sonoro, y la función musical. Cada uno de los niveles de complejidad del sistema voy a analizarlo en estos tres niveles de análisis.

1 - DISEÑO ACUSTICO

El diseño acústico de un instrumento musical obedece a una teoría que puede alcanzar un alto grado de exactitud. Si el constructor no alcanza cierto nivel de precisión en las formas, relaciones, proporciones y posiciones de las partes de su objeto, este simplemente no va a sonar. Esa teoría, a pesar de ser muy exacta, puede no ser verbalizable para el constructor (no puede explicarla), pero puede ser medible con precisión. Por eso el diseño acústico es el más exacto y medible de los factores a estudiar.

El diseño acústico es el que permite la producción de sonidos. Se refiere a estructuras materiales y sonoras. El concepto ‘diseño’ es complejo; normalmente nos referimos al ‘diseño’ de un mueble, por ejemplo, refiriéndonos a un plano con formas y medidas. Ese es un diseño teórico un prototipo para fabricar un objeto. Pero yo puedo hablar del “diseño del caracol” que exhibe el caparazón de este animal, el cual no posee autor, y no es prototipo sino rasgo natural identitario de ese animal. El fabricante que construye un siku se mueve entre ambos extremos; para el diseño teórico cuenta con tablas, sistemas de medidas o apuntes, como los *tupus* (varillas con muescas) que corresponden al modelo “perfecto” imaginado por los fabricantes aymara (Borras 2000: 175). Pero de igual modo al soplar casualmente una caña encontrada en el campo puedo reconocer un sonido muy preciso que identifica un diseño acústico específico y natural.

En el caso del ‘siku’, el diseño acústico depende principalmente de su geometría y de las relaciones entre sus partes. Los largos y grosores de tubos, las relaciones numéricas entre tubos, sus ordenamientos generan una gran variedad de posibilidades sonoras, que distinguen una clase de sikuriada de otra. El diseño teórico permite elegir materiales, técnicas de construcción y aspectos estructurales, y el diseño natural está en el tipo y cualidad del material. Ambos están relacionados y son inseparables, y su traspaso del fabricante al aprendiz se transmite como conocimiento práctico, utilizando

métodos empíricos cuya sutileza les impide ser verbalizados (algo que conocen bien los lutieres europeos, ver Armitage, Morreale y McPherson 2018).

El diseño acústico previsto por el fabricante define una cierta función acústica del instrumento musical, de gran importancia en la cadena de transmisión del hábito (ver más abajo, Función). Esto adquiere una gran importancia en el sistema sikuriada, debido a que las decisiones tomadas por el fabricante serán sedimentadas en los distintos niveles de complejidad. Esto no es habitual en las orquestas del mundo, y requiere de una revisión de los conceptos de ‘instrumento musical’, ‘orquesta’, generando una nueva categoría de análisis que denomino ‘instrumento musical complejo’.

El concepto ‘instrumento musical’ se concibe como un objeto cuyo propósito es producir música⁹³. El término “música” no existe en las lenguas quechua ni aymara, ni en la mayoría de sociedades no-europeas (Nettl 2005: 17), sin embargo, todas las culturas conocidas utilizan algo que reconocemos como “música”, aunque lo nombren de muchas maneras. Yo voy a concebir “música” como un “sonido culturalmente organizado” (Mansilla 2003-2016, basado a su vez en Blacking 2006), ocupado como sistema de comunicación y de relación distinto al habla⁹⁴.

Por ‘orquesta’ entiendo un conjunto organizado de numerosos instrumentos musicales que son ejecutados coordinadamente, y asimismo un conjunto de músicos que

93 El nombre “instrumento musical” nace en Alemania (siglo XVI tardío), en relación con los instrumentos de teclado de cuerda (en oposición a órgano), manteniendo esa vinculación hasta el siglo XVIII (Mayer Brown 2016). Posteriormente casi no existen descriptores para el concepto “instrumento musical” en diccionarios o en tratados musicales, suponiéndolo un concepto de sentido común. Está asociado al concepto “música”, ausente en muchas culturas, entre ellas las indígenas americanas. Para obviar este problema, y para incluir objetos donde el uso “musical” es discutible (los adornos personales, por ejemplo), se han propuesto varias opciones: “instrumento sonoro” (Rycroft 1992), “vestigios sonoros prehistóricos” (*temoines sonores préhistoriques*) (Michel Dauvois) o artefactos “productores de sonido” (*sound-producing devices*) (Cajsa Lund). Yo utilizo tres categorías aplicables a nuestra realidad americana: 1.- Objetos sonoros, que pueden producir sonido, sin que sepamos si existió ese propósito en quienes lo usaron. 2.- Instrumentos sonoros, respecto a los cuales tenemos la certeza que su propósito es producir sonido, incluyendo lo que occidente no considera “música”. 3.- Instrumentos musicales, concebidos y contruidos con el propósito de producir “música” como organización sonora culturalmente significativa, en que se reconoce su funcionalidad fácilmente como flauta, tambor o trompeta, por ejemplo (Pérez de Arce y Gili 2013). El ‘siku’ corresponde a esta tercera categoría, y por eso conservo el término ‘instrumento musical’, que pertenece al ‘conocimiento común’ de los sikuri.

94 Las definiciones de “música” son muy frondosas, dependiendo de las perspectivas (Cámara de Landa 2004: 128; Jiménez 2013: 131; RAE 2016). Algunos autores (Small 1998: 2, 9, 13; Turino 2008: 1; MÚSICA AYMARA 2012: 10; Feld 2013: 237) conciben la “música”, no como una cosa sino una actividad, un “musicar”, algo que todos pueden hacer, como una expresión común a la humanidad. Esto permite aceptar el “musicar” como algo natural y central al ser humano, que normalmente se desarrolla sin necesidad de un aprendizaje formal (Blacking 2006; DeNora, 2000; Cross, 2003), asociado a capacidades básicas de relación del ser humano con el entorno y con otras personas (van der Schyff y Schiavio 2017).

coordinadamente ejecutan instrumentos musicales⁹⁵. El término ‘orquesta’ está asociado a ‘orquestrar’, sinónimo de planificar, organizar, dirigir, coordinar, ordenar, instrumentar, articular (RAE 2017). Es decir, alude a un grado de coordinación planificado con relaciones complejas, en torno a una finalidad precisa y equilibrada, todo lo cual es muy importante en el ‘sistema sikuriada’. En los Andes no existe un nombre vernáculo equivalente a ‘orquesta’, los grupos de instrumentos se nombran por el tipo de instrumento, por el baile, la identidad de sus miembros, u otros aspectos.

La orquesta establece relaciones sociales muy estables, altamente ritualizadas y coordinadas. De la rigurosidad de estas relaciones y comportamientos depende el resultado musical. Ellas incluyen aprendizajes colaborativos (escuchar y responder apropiadamente), la habilidad de seguir a un líder, el trabajo en equipo y la autoevaluación (Luff and Lebler cit. Lonnert 2015: 77). El resultado final es percibido como la identidad de la orquesta ante la sociedad, y por eso las orquestas sirven de emblema identitario de una sociedad determinada (Cotrell 2003; Kartomi 2007a; Johnson 2008; Cunha 2016; Turino 1989; 2008).

Las orquestas se organizan instrumentalmente en torno a un sistema organológico central que las caracteriza⁹⁶. A pesar de esto, en Europa se piensa la orquesta como un conjunto variable de instrumentos, como una paleta de posibilidades sonoras al servicio del compositor. Por eso hay muchas descripciones etnomusicológicas de orquestas como inventarios de instrumentos asociados a eventos particulares.

95 El término “orquesta” proviene de la historia de Europa y Grecia (GMO 2016, RAE 2017, EB 2017), si bien se usa para ciertos grupos no occidentales (Solís 2004a: 7, 8; Witzleben 2004: 145; Locke 2004: 168; Spitzer, Zaslav 2016). Debido a su etimología europea, se han propuesto otros nombres para casos no europeos, que no me parecen útiles para mis objetivos: ‘*Ethnic Orchestras*’ o ‘*Non-Western Orchestras*’ (Mai 2015) son términos que sólo señalan el eurocentrismo; ‘Banda’ (usado por algunos sikuris) está asociado en los Andes a la banda militar (de bronce). ‘Conjunto’ (*ensemble*), ‘conjunto musical’ y ‘grupo musical’ son términos poco específicos (ver Mai 2015).

96 Por ejemplo, la orquesta sinfónica se organiza en torno a instrumentos de cuerda de la familia del violín, a los cuales se añaden instrumentos de viento u otros (GMO 2016; RAE 2017; EB 2017; Mai 2015). La *batucada* está formada por una familia de tambores tubulares, a los cuales se pueden agregar otros membranófonos e idiófonos (Barragán y Mardones 2013; GRESV 2017; Reijonen 2017; Taringa 2012). El *gamelan* se forma en torno a una familia de metalófonos o xilófonos, a los cuales pueden agregarse otros instrumentos (Margaret, Kartomi sf.).

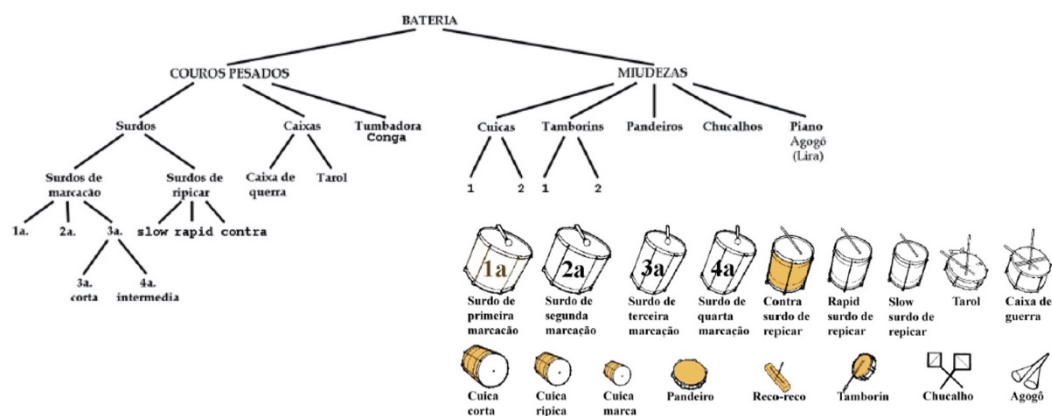


FIG 42- ORGANIZACIÓN DE LA ORQUESTA.

Normalmente las orquestas se organizan en grupos y subgrupos de diferentes tipos de instrumentos. En el ejemplo, la subdivisión de grupos y la diversidad de tipos organológicos de la *batucada* permite coordinar la música (Reijonen 2017 59, 112). En la sikuriada no hay diferencias funcionales, todas las flautas son iguales, salvo diferencias de tamaño.

En Los Andes sur se da un tipo de orquesta en base a un solo tipo de flauta, como es el caso de la sikuriada, cada una de las cuales comprende sólo un tipo específico de sikus⁹⁷, cuya ejecución es la misma y simultánea, actuando como una Flauta Colectiva. Organológicamente esto opera como un ‘instrumento musical complejo’, que puede ser descrito organológicamente por la flauta individual⁹⁸. El diseño acústico de la orquesta es la continuación de aquel impreso por el constructor a una flauta. Se conservan las cualidades del instrumento musical, compartiendo las características de la orquesta (relaciones sociales y extensión espacial). La Flauta Colectiva se diferencia de otras orquestas porque su intención es borrar la singularidad de los músicos integrándolos a un solo sonido⁹⁹. Esto permite observar una organología surandina en que el “instrumento musical” se expande hacia la orquesta, con su complejidad y su unidad.

⁹⁷ Pueden añadirse tambores que solo “acompañan” y que no son indispensables (ver discusión de esto en el nivel Tropa (7A)).

⁹⁸ No he encontrado referencias bibliográficas al concepto de instrumento musical complejo: en ocasiones la orquesta sinfónica es comparada a un gran instrumento musical compuesto por muchos instrumentos individuales agrupados por familia (Claro 1979: 100). Esta referencia alude a la unidad que debe exhibir cada orquesta (ver 5Cb), pero no a su intención de sonar como un solo instrumento. El meta-instrumento de Blesser y Salter (2007: 1-5) incluye la acústica espacial en la definición de instrumento. El concepto de instrumento colectivo de Comajuncosas y Gueaus (2014: 513-514) se refiere a muchos ejecutantes que interactúan mediante redes computacionales, manteniendo su independencia en las ejecuciones, siguiendo la lógica que una orquesta sinfónica. Los instrumentos tocados por dos o más músicos, como como el piano a cuatro manos, o las marimbas guatemaltecas, tampoco persiguen la intención de sonar como un solo ejecutante. En cambio algunos *anklung* de Indonesia si poseen esa intención (Irwin 2018), y asimismo el canto bretón llamado *kan ha diskán* (Winnik 2001).

⁹⁹ si bien esa intención de algún modo representa un ideal de toda orquesta, en el instrumento musical complejo ella es permanente, necesaria y contraria al lucimiento individual

La función inscrita en la flauta por el fabricante será sedimentada en cada una de las flautas y relaciones del ‘instrumento musical complejo’ de forma secuencial, desde el nivel mínimo (flauta) hasta el nivel máximo de complejidad (tropa) en sucesivas etapas de enlazamiento conformando una ‘cadena sintagmática’ de acciones necesarias para activar la Flauta Colectiva. Es una cadena obligada de objetos, relaciones, procesos y acciones necesarios para que emerja la Flauta Colectiva, cuya secuencia es la siguiente (Pérez de Arce 2018):

- 1) Flauta (el tubo). La ‘cadena sintagmática’ se inicia con un tubo con propiedades acústicas del cual emerge un sonido al ser ejecutado.
- 2) Flauta de Pan (serie de tubos). Al agregar varios tubos emerge una escala musical, que define las posibles melodías que ejecutará la Tropa.
- 3) Flauta de pan; ‘ch’ulla’ (media flauta ‘arka’ o media flauta ‘ira’). Dos medias-flautas se reparten la dicha escala.
- 4) Flauta de pan; ‘siku’ (el par dual). El ‘siku’ reúne esas dos medias-flautas, emergiendo la melodía al ser ejecutada por dos ‘sikuri’.
- 5) Orquesta; ‘Ch’ulla Colectiva’ (Mitad ‘arka’ o Mitad ‘ira’). Una ‘mitad’ de la Tropa, constituida por todas las ‘arka’ o todas las ‘ira’, de diferentes tamaños, del cual surge una armonía con timbre complejo.
- 6) Orquesta: Flauta Colectiva, que surge de la unión de las dos Mitades.
- 7) Orquesta: Tropa. La Flauta Colectiva establece relaciones con el entorno y puede incluir, además, una sección rítmica.

Esta cadena sintagmática servirá de base para el análisis del sistema. Lo que rodea al sistema, el entorno, sólo aparece en el último nivel (7 Tropa). El entorno en Teoría de Sistemas Complejos no existe como tal fijado y terminado frente al sistema, sino que se modela a través de sus interacciones (Osorio 2012: 8), y la frontera entre el sistema y el entorno es definida por el observador (Arnold y Osorio 1998a).

2 - HÁBITO (USO SONORO)

El concepto de ‘uso’ lo entiendo en el cómo se utiliza algo, la acción en la cual se emplea algo (SCRIBD 2018), en la relación que se establece entre cuerpo y objeto, y en la costumbre o hábito (“se acostumbra hacerlo así”) (RAE 2018). Este concepto de “uso musical” se diferencia del uso social (canto de amor, invocación a los dioses, señuelo para cazar) utilizado por Merriam (2001). El ‘uso’ y la ‘función’ se confunden a veces, como cuando se habla de ‘buen’ o ‘mal’ uso de un instrumento aludiendo a una función establecida socialmente. Usar un bombo para dejar encima los instrumentos durante el reposo del ensayo, por ejemplo, no es su ‘buen’ uso, pero tampoco es ‘malo’.

El uso del instrumento musical depende de cada ejecutante. Puede alcanzar un nivel de precisión y dominio excepcionales; el aprendizaje de la ejecución musical

implica la repetición de un gesto con extraordinaria precisión hasta alcanzar su perfección, lo cual puede tardar años¹⁰⁰. Esto permite que la ejecución de un mismo instrumento varíe entre un músico a otro, siendo ese uno de los sentidos que se da al término ‘interpretación musical’ (Lonnert 2015: 83).

El aprender un instrumento musical implica dos tipos de conocimientos, que Ryle (2002) diferencia en conocimiento práctico (“saber cómo”) y conocimiento teórico (“saber qué”). El conocimiento práctico proviene del uso, y consiste en saber cómo ejecutar el instrumento, el conocimiento teórico consiste en saber qué músicas tocar, qué adornos utilizar, y proviene de una enseñanza (un maestro, una grabación, una partitura). El conocimiento práctico es básicamente no-verbalizable, porque proviene del cuerpo; el músico está constantemente incorporando conocimientos (Stobart 2002: 79; Lonnert 2015: 211), y su reiteración va formando un hábito, el cual permite percibir el instrumento como una extensión del cuerpo (Merleau-Ponty 1997). Se trasmite por imitación entre individuos, donde la confianza es esencial (Lonnert 2015: 65), facilitando un conocimiento intuitivo, que tiende a ser sintetizante y holístico (Capra 1992: 20), capaz de seguir un patrón donde no hay reglas (Lonnert 2015: 70)¹⁰¹.

En contraste, el conocimiento teórico racional, lineal, analítico, intelectual, es más fácil de traducir a un escrito, es el que normalmente se usa en los discursos y forma parte de la educación institucional formal (Lonnert 2015: 53, 66).

Esta diferencia es fundamental a mi investigación porque facilita mucho las descripciones del sistema. La performance del ‘siku’ esta muy asociada al conocimiento práctico que ocurre cuando estoy integrado a la rueda, imitando movimientos, soplos y tubos utilizando el cuerpo para soplar y bailar. Cuando interviene la explicación hablada, normalmente se explica el entorno del sistema (historia, estilo, técnica). Eso si, la división entre conocimiento práctico y conocimiento teórico no es nítida, porque en definitiva todo conocimiento humano se basa en el conocimiento práctico, que constantemente está relacionando el comportamiento con el entorno (Feyerabend 1988). La experiencia del ‘siku’ puede ocurrir enteramente mediante un conocimiento práctico,

100 El entrenamiento en un instrumento europeo se ha calculado en 10.000 horas repartidas en 10 años de práctica constante (Ericsson, Krampe y Tesch-Römer 1993). El nivel de detalle alcanzado tras años de repetición permite al ejecutante percibir diferencias que no alcanzan a ser descritas (Armitage, Morreale y McPherson 2018).

101 El estar tocando siku puede ser inexpresable, por la cantidad de cosas que suceden simultáneamente, la diversidad de ellas, el conocimiento práctico múltiple y diverso, semejante al que describe Descola respecto al Achuar de amazonia, quien se vuelve buen cazador cuando alcanza la madurez (cerca de los 30), a pesar de que mucho antes posee un profundo conocimiento del medioambiente y una destreza técnica admirable. Solo entonces adquiere la habilidad de usar una cantidad enorme de información heterogénea y responder con reflejos automáticos físicos, indispensables para cazar (Descola 2013: 58).

pudiendo no haber conocimiento teórico (alguien que no habla la lengua no tiene problemas de participar). La ejecución implica cierta sensibilidad corporal difícil o imposible de verbalizar (Stobart 2002: 79)¹⁰².

La ejecución musical corresponde a las acciones necesarias para emitir sonido del instrumento musical, o bien la actividad corporal coordinada hacia la activación correcta del instrumento musical. Esa actitud implica una actividad neuromotora muy controlada, de cuya precisión depende el resultado musical. Esa acción es guiada por una intención cultural (un estilo, por ejemplo), que se traduce en una técnica precisa. No existe la ejecución musical “neutra”, desprovista de intención cultural. Por ejemplo, cuando se dice “tocar” o “tañer” un instrumento, en vez de “ejecutar”¹⁰³, se refiere a una actividad manual, muy propia de los instrumentos europeos, pero muy poco relevante en el siku¹⁰⁴. También se utiliza “interpretación”, que alude a leer una partitura (Jiménez 2013: 143, 173-177). El término “performance” lo relaciono con el ámbito donde ocurre la ejecución musical.

La ejecución musical depende tanto del diseño acústico como del usuario, que sigue ciertas normas culturalmente establecidas (estilo o tradición musical). Se trata de restricciones de uso, pero que no operan como formas de no-hacer, sino como límites para aprender a expresar, cuestión que desarrollo respecto a la función del instrumento (ver ‘restricción creativa’).

Hay un aspecto ergonómico del ‘siku’, una relación que se establece entre el objeto y el cuerpo del ejecutante, muchas veces circunscrita a posiciones y movimientos precisos y estructurados. El ejecutante, guiado por su experiencia, irá hallando la mejor posición de sus dedos y de su boca, y crear su propia relación microergonómica con ese objeto.

Los hábitos musicales provienen del uso reiterado, de conocimientos prácticos y performances. El refinamiento de movimientos muy precisos de ejecución, repetidos miles de veces, llevará con el tiempo a cierta automatización, generando un hábito (Lanier 1979: 8; Fábregas y Rosset 2005: 11). El hábito es una decantación de todos los

102 La música es de carácter extralingüístico, como lo dice la frase ‘escribir acerca de música es como danzar acerca de arquitectura’, atribuida a muchos autores (Ford 2007: 167). Las alturas, intensidades y timbres “no significan” (Ducrot y Todorov 1974: 122-126), pero pueden alcanzar una enorme capacidad expresiva, al igual que el lenguaje gestual que acompaña esa performance (Small 1998: 59-60).

103 El término ejecutar no merece mayor atención en el mundo académico, no existe definición; para Martí (2000: 57) “ejecución” es “el acto de ejecución”, y la RAE (2017) dice que “ejecución” es la “acción y efecto de ejecutar”.

104 En la música europea hay una relación entre el gesto, el cuerpo que se mueve y el sonido articulado. En el mundo aymara/quechua, en cambio, se prefiere hablar de “soplar”, que se refiere a otro ámbito de la realidad (ver Soplar 1B).

usos; cada uso enseña a acercarse al uso óptimo que llamamos “estilo”. En ese sentido el uso es algo previo, exploratorio y el hábito es su estabilización colectiva. El hábito se inscribe dentro de la performance, incorporando la ejecución musical dentro de un entramado de acciones, significados y expresiones de quien ejecuta. Para los objetivos de mi investigación, el concepto de performance lo uso como aporte a enriquecer la ejecución, tal como lo hacen Schechner (2000), Podhajcer (2008), Cox (2006) y Leman (2010), tomando en cuenta los aportes de Ingold (2018) respecto a la educación de la atención, y los de Reybrouck, Eerola y Podlipniak (2018) y Brattico, Brattico y Vuust (2018) respecto a la psicología de la música¹⁰⁵. De esa manera, la categoría “hábito” adquiere un enorme espesor, permitiéndome su adaptación a la diversidad de circunstancias que presentan los distintos niveles de complejidad del sistema.

3 - FUNCIÓN

La ‘función’ del instrumento musical puede entenderse como el propósito de uso o la intención inscrita en la estructura del instrumento por el fabricante (OXFORDDICTIONARIES 2018; RAE 2018, GMO 2018; SCRIBD 2018). Pero, además, cada usuario le puede imprimir una función al instrumento musical (mediante una técnica personal, por ejemplo), y la sociedad le puede imprimir otras, (como la función relativa al calendario agrícola aymara o la función artística urbana). Voy a distinguir cuatro conceptos que luego utilizaré a lo largo de mi análisis; 1) la función inscrita por el fabricante la cual llamaré ‘función primera’, 2) la ‘restricción creativa’ que surge de la anterior, 3) las ‘funciones secundarias’ impresas por el usuario o la sociedad, y 4) un tipo de enseñanza que es función del instrumento musical.

¹⁰⁵ Muchos estudios de performance musical se basan en parámetros importantes para la mirada eurocéntrica, como la digitación (Adler y Mugglestone 1885), la notación, o el ejecutante (*performer*) o el “intérprete” del compositor (Dunsby 2016). Para referirse a culturas no-occidentales se ha usado *performing practice* o *performance practice*, que incluye la música y otras actividades (danza, teatro, ritual, etc.) y también las cosas que el músico debe saber para poder ejecutar ciertas piezas. Alan Lomax acuñó el término *cantometrics*, equivalente a “estilo de ejecución vocal” (*style of performance*) (Lomax 1976). En general, performance se entiende como forma expresiva cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista, como un comportamiento que transmite conocimiento y como metodología (Szurmuk, Irwin et al. 2009: 207-208, 249), como representación (Bengoa 2006) y como dimensión experiencial con propiedades transformativas aptas para el ritual, la sanación, la unión social y la identidad (Ramnarine 2009). El campo de la performance es muy amplio, extendiéndose a muchas dimensiones del que hacer humano, intereses, relaciones sociales (García 2012: 126; Szurmuk, Irwin et al. 2009: 208). La corporalidad ha recibido mucho interés a partir de los trabajos de Bourdieu (1980) sobre el *habitus*, la fenomenología de Merleau-Ponty (1985) y los trabajos sobre la corporalidad o *embodiment* de Jackson (1983, 1989), Csordas (1993, 1994, 2011a y b) y Crossley (2001) (ver Citro, Lucio y Puglisi 2016). Podhajcer (2008) revisa las relaciones entre músicas, danzas y desplazamientos, la ejecución que se construye en la práctica, el hacer música juntos y el “corporalizar” la experiencia.

3.1 - FUNCION PRIMERA

La intención sonora inscrita en el instrumento por el fabricante que nombro ‘función primera’ la podemos conocer mediante el uso del instrumento, porque se refiere a su potencial sonoro, definido por sus posibilidades estructurales y acústicas. Esa función posee un fundamento teórico; el constructor diseña el objeto de modo que posea una determinada escala musical, por ejemplo, que nosotros descubriremos al ejecutarlo. Corresponde a la materialización de la teoría del constructor (escala, cantidades y tamaños de tubos, etc.¹⁰⁶). Corresponde a la estructura material observable del instrumento, que posibilita una estructura sonora y una relación ergonómica con el cuerpo que le permitirá al usuario activar su función acústica. Es decir, el constructor inscribe en el objeto esa ‘función primera’ que marca un cierto uso ideal del objeto, y nosotros normalmente la descubrimos al coger un instrumento y comenzar a experimentar como ejecutar música con el. En arqueomusicología el intentar conocer esa ‘función primera’ es la principal clave para interpretar los instrumentos excavados, intentando observar esa forma de transmitir información a través del diseño organológico. Se trata de una información no-lingüística, que depende de la habilidad del músico para comprender el diseño acústico inscrito en el instrumento. La ‘función primera’ le indica al usuario las funciones sonoras privilegiadas de un instrumento, opera como un modelo y su activación opera como una enseñanza acerca de ese modelo, lo cual le infiere a la ‘función primera’ un lugar muy importante a mi investigación.

Normalmente el uso correcto del instrumento implica superar el modelo inscrito por esa ‘función primera’, generando uno propio. Esto constituye, a mi juicio, el mayor valor que posee el hábito de cualquier instrumento musical: ayudar a crear un yo virtuoso. Se trata de un tipo de superación que empuja más allá de la ‘función primera’, del hábito, una progresión hacia nuevos modelos, que pueden llegar a ser compartidos.

3.2.- RESTRICCIÓN CREATIVA

La ‘restricción creativa’ es una paradoja que presenta la ‘función primera’, en cuanto supone ciertas restricciones al instrumento: sólo puede tocar ciertas notas (escala), con cierto sonido (timbre, dinámica). Esta restricción al uso define aquello que el instrumento no puede hacer. La paradoja consiste en que el buen ejecutante utiliza estas restricciones como modelos para exhibir su creación. Una vez conocidas la escala y timbre (cualquier sikuri que coja un siku sabrá inmediatamente cuáles son sus limitantes), el usuario hará una interpretación musical propia, utilizando esas restricciones de uso, no como formas de no-hacer, sino como márgenes para aprender a

¹⁰⁶ Con Rodolfo Medina hemos conversado acerca del artesano que posee en su mente un cierto “sonido rajado” por ejemplo (en *flautas de chino* o *pifilkas* mapuche), y busca métodos para hacerlo emerger del objeto.

expresar. La restricción no opera aquí como una limitante, sino como una libertad; esa paradoja se debe a que la creatividad requiere de un camino trazado, un borde dentro del cual poder ejercerse. El concepto de restricción creativa me permite observarlas como oportunidades para la creación, lo que va en contra de la idea habitual en el Mundo castellano/occidental, donde a mayor tecnología (llaves, teclas, registros, válvulas, etc.) se logran mayores posibilidades musicales. Este concepto es muy útil para observar la simplicidad tecnológica del ‘siku’ como posibilidad expresiva, y comparar ambos Mundos respecto a este concepto y sus consecuencias organológicas y de hábitos.

Las restricciones no son solo sonoras, sino corporales. El uso del piano es tan especializado que sólo los dedos de la mano son responsables del uso correcto: sólo los dedos importan, el resto del cuerpo debe cooperar. En el ‘siku’, esta restricción se refiere al labio y a los pulmones¹⁰⁷. Un instrumento musical puede ser usado durante toda una vida, y jamás agotará sus posibilidades, lo que nos enseña que la naturaleza del instrumento, gracias a sus limitaciones, es inextinguible.

3.3.- FUNCIONES SECUNDARIAS

Las funciones secundarias son las otorgadas por los usuarios o por la sociedad al instrumento o a la orquesta. A diferencia de la función primera, no las podemos deducir del uso, porque dependen de cada usuario o cada comunidad, y solo la conocemos por las descripciones que aparecen en los discursos. Pueden multiplicarse en forma indefinida, dependiendo de la cantidad de usuarios, y eso las hace menos precisas como dato para mi investigación. Sin embargo, a nivel de orquesta, las funciones secundarias adquieren importancia comunicacional y expresiva, transformándose en un objetivo que persigue la orquesta hacia un estilo particular y propio. Eso genera una retroalimentación constante en las ejecuciones, en un sistema que se va creando según líneas de aprendizaje que se refuerzan cíclicamente de modo colectivo. Esa es la principal cualidad de una orquesta, permitir a sus usuarios expresarse simultáneamente.

3.4.- ENSEÑANZA

Por ‘enseñanza’ no me voy a referir aquí a la enseñanza formal, de maestro a discípulo, de un instrumento, sino al aprendizaje que surge de la ejecución misma. Cuando la ‘función primera’ se traspasa hacia el ejecutante a través del uso, le “enseña” reglas de ejecución específicas (posiciones y movimientos coordinados y precisos del cuerpo). Se trata de una enseñanza que se trasmite en la performance a través de

¹⁰⁷ En general, el concepto de limitación creativa enfoca la observación sobre el potencial del instrumento musical útil a mi investigación, dejando de lado las infinitas posibilidades de uso que éste presenta (un siku sirve para encender fuego, por ejemplo), y enfocando la observación del instrumento hacia un sector muy preciso del cuerpo y del espectro sonoro, el cual permite al músico alcanzar maestría en su uso.

prácticas corporales, sin necesidad de explicaciones verbales (Schechner 2000), incluso sin necesidad de un instructor¹⁰⁸. El nivel de detalle que puede alcanzar la ejecución musical puede ser infinito, imperceptible al observador no informado, pero importante para el fabricante. Esto genera un ciclo virtuoso que empuja al usuario a superar el modelo del fabricante, empujando la superación del fabricante, a su vez, en una retroalimentación sin fin.

La enseñanza del instrumento ocurre dentro de una performance, con prácticas corporalizadas, reacciones corporales rápidas y automáticas en cuya base está el placer que produce hacer música, las emociones (excitación, activación), experiencia y conocimiento (Reybrouck, Eerola y Podlipniak 2018: 5; Reybrouck y Eerola 2018: 7; Brattico, Brattico y Vuust 2018: 21, 22; Leubner y Hinterberger 2018). Esta transmisión se basa en un modo presencial, directo, que normalmente se considera como ‘cultura oral’ (Szurmuk, Irwin et al. 2009: 197-200). La transmisión musical ocurre siempre así, incluso en el caso excepcional de la enseñanza occidental, basada en el sistema escrito. La “enseñanza” es una función indirecta del instrumento musical, en cuanto depende del instrumento, del músico y su interpretación, y por lo tanto del entorno. Por eso la voy a observar como parte del proceso de cambio entre ambos mundos, ya que es allí donde exhibe sus mayores diferencias.

108 Todo instrumento se transmite mediante esta enseñanza, no importa si en un conservatorio urbano o en una aldea rural. Se puede decir que el instrumento musical “enseña” reglas de ejecución específicas; tocar tambor “enseña” movimientos de mano y coordinación rítmica, tocar trompeta “enseña” a utilizar los labios y la presión del sople, tocar piano “enseña” a usar ambas manos con movimientos precisos e independientes. Los maestros del *gamelan* de Bali dicen que cuando el mazo para percudir se transforma en el maestro (*guru panggul*) el músico está preparado para ejecutar correctamente su parte dentro de la orquesta (Harnish 2004: 132).

CAPITULO III

SISTEMA SIKURIADA

En este capítulo analizo el Modelo sistema sikuriada de acuerdo a sus niveles de complejidad, ya señalados: 1.- Flauta (el tubo). 2.- Flauta de Pan; Serie de Tubos. 3.- Flauta de pan: ‘ch’ulla’ (media flauta ‘arka’ o media flauta ‘ira’). 4.- Flauta de pan: ‘Siku’ (el par dual). 5.- Orquesta: ‘Ch’ulla Colectiva’ (Mitad ‘arka’ o Mitad ‘ira’). 6.- Orquesta: Flauta Colectiva. 7.- Orquesta: Tropa. Cada nivel será analizado de acuerdo a los tres niveles de análisis de la teoría organológica; 1) diseño acústico, 2) hábito (uso) y 3) función, y luego se hará un resumen de los procesos de cambio observados en el Modelo respecto a su adaptación a ambos Mundos.

Subcapítulo 1

FLAUTA (EL TUBO)

El tubo cerrado, con todas sus propiedades, corresponde a la unidad organológica mínima del sistema. El diseño acústico dota al sonido del tubo de propiedades tímbricas que se logran por una combinación de factores estructurales y de ejecución.

1A.- DISEÑO ACUSTICO

El diseño acústico está dado por la materialidad del Tubo, que posee factores acústicos. Los *luriri* (aymara, fabricante de flautas, ver infra ¹⁰⁹) definen ese diseño, y el resultado acústico es un cierto timbre¹¹⁰ que resulta de la negociación que el usuario hace entre ese diseño y el soplo.

A TUBO

La estructura material del tubo está dada por su geometría, de la cual dependen las cualidades acústicas. El material proviene del entorno, y posee ciertos factores acústicos que le son propios. El artesano va a realizar las modificaciones necesarias en las propiedades geométricas para lograr su diseño sonoro, por ejemplo, añadir un segundo tubo (‘palq’a’ ver infra) para modificar el timbre del sonido.

a.1) MATERIALES

El material define las cualidades acústicas y de resistencia del instrumento. El material más habitual es la caña. En Bolivia se conocen 50 especies de bambúes, no todos adecuados para la construcción de instrumentos (Hachmeyer 2018: 42). Un mismo tipo de caña puede mostrar mucha diversidad de aspectos morfológicos, anatómicos y de textura según su región de origen, el lugar donde creció, la época del año en la que se recogió y el tratamiento que recibió después (Civallero 2014; Hachmeyer 2018: 43). En general se eligen tipos de cañas específicos para cada tipo de

¹⁰⁹ Se usan los calificativos *tarkaluriri*, *sikuluriri*, etc. para designar especialistas en distintos instrumentos (Mamani 2006: 33), pero yo usaré sólo el generico *luriri*.

¹¹⁰ El timbre, también llamado “color” del sonido, es la cualidad que lo diferencia de una flauta a un violín, por ejemplo. Su definición no es fácil, porque se trata de una cualidad bastante holística del sonido, compuesta por su estructura armónica, sus transientes (Gérard 1996: 21), pero también por la psicología de su escucha.

instrumento, tomando en cuenta la distancia del nudo, y las propiedades rugosas o lisas de sus paredes interiores (Augusto Condori, 14/7/2018)¹¹¹.



FIG 43- CAÑA.
A la derecha, distintos tipos de caña en que se aprecian los distintos grosores de las paredes.
A la izquierda, acopio de cañas. Taller de Arnaud Gérard, Potosí (2018).

La recolección plantea varios problemas; en la región de Puno su recolección es difícil y peligrosa, su acceso es a pie, limitando lo que puedan cargar (Dimitri Manga 25/11/2018). El ciclo de floración y maduración habitual del bambú es de 7-10 años, dependiendo de la especie, y tras la floración, la planta muere. En Bolivia los *luriri* la cosechan en su punto de maduración, sin dañar al sistema rizomático para asegurar su reproducción, pero hoy en día existe una profunda crisis de escasez¹¹². En general la caña es frágil; en el norte de Chile la forraban con tripa para darle más resistencia (Ibarra 2011: 5).

Hay dos materiales industriales que se han incorporado a ‘siku’: el metal y el plástico¹¹³. En la zona de Tacna utilizan lata o bronce industrial para fabricar sus *kamillatas* (Carlos Sánchez, 5/11/2019; Paul Huaranca, 5/11/2018; Paul Puga, 9/12/2018). La confección es laboriosa, cada tubo debe ser soldado a lo largo y en la

111 Hay información acerca de tipos de caña, sus propiedades, sus usos, su circulación (Baumann 1985: 149; Gérard 1999: 3; Sánchez 2013: 37-38; Schechter 2016a) y Sebastián Hachmeyer (2018) está recopilando datos acerca de las especies y los peligros a que está enfrentándose por problemas ecológicos.

112 Hay mucha pérdida de hábitat (Hachmeyer 2018), además las disposiciones medioambientales y el control institucional plantean restricciones que agravan el problema (Ignacio Quispe, cit. Gérard et al. 2017: 181-182). La circulación también presenta problemas, por temas aduaneros entre Bolivia, Argentina y Chile (Caballero y Balderrabano 2009: 30-31).

113 Otros materiales provenientes del entorno natural son poco frecuentes. Las plumas de cóndor son usadas en forma restringida en algunos lugares, y el registro arqueológico muestra huesos de ave, cerámica, piedra, madera. Ninguna de esas tipologías se asocia al tipo ‘siku’.

base, pero me aseguraron que no es muy demorado para quien tiene la experiencia¹¹⁴. Los *lakita* de Chile usan el plástico (Mardones, Ibarra 2018: 340). Las primeras aparecen aparentemente en la costa norte de Chile en los 1970s (Mora 2010: 10-12). Usan cañerías industriales de PVC (Policloruro de Vinilo) con características técnicas diferenciadas por color¹¹⁵. Los artesanos eligen grosores y diámetros específicos (Mardones, Ibarra 2018: 341), a veces importando medidas especiales desde Bolivia y Perú (por ejemplo, en Mendoza, Argentina, se dice que el PVC naranja de Chile suena mejor que el blanco de Argentina; Cruz 2019). Dada su alta durabilidad, pueden utilizar materiales de deshecho de construcciones antiguas (Mora 2010: 17). El color les permite jugar con variaciones que diferencian las tropas y que ayudan al neófito a reconocer la escala. Para la terminación utilizan asimismo materiales artificiales (tapones de plásticos, trozos de discos de vinilo, amarras de manguera, hilo de zapatero, nylon de pescar, Ibarra 2009: xxxvii, Mora 2010: 1). El proceso de construcción es fácil y bastante intuitivo, lo que permite que, en general, los intérpretes lo conozcan (Mora 2010: 3). En Bolivia se hacen zampoñas de plástico desde hace unos 15 años, sin mucho éxito (A. Gérard, 20/7/2018), y también se han introducido en Buenos Aires (Vega 2012: 12) y en Lima.



FIG 44- MATERIALES.
A- Kamilata de metal, Tacna (Col C. Sanchez, Lima).
B- Lakitas de plástico, Chile.
C- cañerías de plástico de uso industrial, Santiago.

114 En el pasado prehispánico se utilizó metal (plata) para confeccionar flautas de pan, pero la gran mayoría corresponden, no a instrumentos para ser usados, sino a réplicas en miniatura.

115 la cañería para conducción de agua potable es celeste, gris para aguas servidas, naranja para tendido eléctrico, etc.), apareciendo periódicamente nuevos tipos, con propiedades específicas (Mora 2010: 17).

a.2) FACTORES ACÚSTICOS

Los tres factores que intervienen la acústica del tubo son: la geometría del tubo, el factor de absorción de las paredes internas del tubo y la calidad del bisel. En el plástico, la geometría y el factor de absorción está definida por su constructor.

La geometría principal del tubo es la relación entre diámetro y largo del tubo, conocida como ‘Talla’. Una Talla grande es cuando muchos diámetros caben en el largo (un tubo largo y delgado), una Talla pequeña es lo contrario (un tubo grueso y corto). La Talla varía dentro de cada ‘siku’, de tubos chicos a grandes. Gérard (1999 TI; 89-91; TII: 16) encontró variaciones en 27 variedades de ‘siku’ rurales en Bolivia¹¹⁶; sin embargo, la media de la Talla es muy estable en cada tipología de ‘siku’.

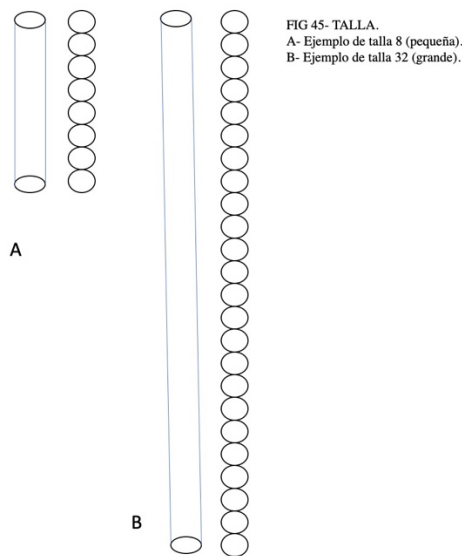


FIG 45- TALLA.
A- Ejemplo de talla 8 (pequeña).
B- Ejemplo de talla 32 (grande).

El factor de absorción tiene que ver con la cualidad lisa o rugosa, porosa o sólida de las paredes interiores, todo lo cual varía de un tipo de caña a otro, dependiendo de la especie, su proveniencia y la época en que fue cortada. Cada constructor posee un conocimiento detallado de estos factores.

El bisel es el filo que corta la cinta de aire en la embocadura. Las paredes finas generan un bisel con mayor filo, que facilita la ejecución.

¹¹⁶ por ejemplo, entre el tubo 1 al 7 del siku llamado *primer takiñu*, la Talla varía entre 17 a 47 (diámetros que caben en el largo) en el tamaño mayor (*sanja*), de 9 a 21 en el tamaño medio (*malta*) y 5 a 14 en el tamaño menor (*chuli*). En cambio, en el *ayarichi* de Tarabuco (Yamparaes, Mollepunku), la Talla varía de 8 a 19, mucho más gruesa. En las *lakitas* de plástico de Chile existe una preocupación por conseguirse tubos de diferentes diámetros para mantener Tallas semejantes en los distintos tubos del instrumento, incluso si eso implica traerlos de países vecinos.

a.3) 'PALQ'A' (MODIFICADORES ACÚSTICOS)

El tubo puede poseer un modificador del timbre, que consiste en un segundo tubo adosado cuyas propiedades dependen de si es abierto o cerrado y de su proporción de tamaño en relación al tubo principal (Sánchez 1996: 97-99; Gérard 1999; 2014; 2015). Este tubo modificador de timbre recibe varios nombres; yo elegí 'palq'a' como genérico¹¹⁷. No todos los 'siku' poseen 'palq'a'; en Walata Grande los conocen como *ch'ulla* (impar, incompletas, la mitad de algo), y son más escasos (Gérard 2015: 4)¹¹⁸. En Chile las *lakita* carecen de 'palq'a', salvo excepciones (Mardones, Ibarra 2018: 340-342).

En Perú todos los sikus tienden a poseer 'palq'a' 1/1 (de igual tamaño que el tubo principal) abierta. En Bolivia cada tipo de 'siku' se asocia a un 'palq'a' específico; el *siku 70* implica un 'palq'a' abierto 1/1, y sólo excepcionalmente, por falta de caña, o para abaratar costos, el *luriri* puede obviar los 'palq'a' (A. Gérard 8/2018; Comunidad de Comunidades, 15/8/2018). Hay excepciones: en Lima es común que los cortes mayores (*sanjas*, *bajo sanja*, *contra sanja* o *toyo*) no posean 'palq'a' por facilidad de tañido, por comodidad (menor peso) o gusto personal (Sánchez 2013: 43). La tropa de *kantu* posee 10 o 12 pares con 'sanq'a' 1/1 ab, pero un par del tamaño mayor posee

¹¹⁷ *Palq'a* está asociado a *phalkja* (tridente) (Baumann 1996: 38), *palq'a* (en Popoo; Sánchez 1996: 98), *phallqa*, *pallqa* (en Walata Grande) (Sánchez 2013: 39). En aimara *phallqa* es "Encrucijada, punto donde se cruzan varios caminos", o "gajo, rama de árbol", u "Horqueta, bifurcación" (De Luca 1987: 120). En quechua *Pallqa* o *p'allqa* es "Ahorquillado, bifurcado" (Lara 1971: 120). Gérard (2015: 4) interpreta esto como si la segunda hilera de tubos fuese una ramificación o bifurcación de la primera. También se le conoce como *sanq'a* (Quiabaya), *shallka*, *chala* (N. argentina) (Gérard 1999; Sánchez 2013: 39), *q'asa* en aymara o *kaéharisqa* o *china* (mujer joven) en Quechua, o *compañía* en castellano (Baumann 1996: 38), *sirinu* (Condo, Gérard 2015: 10), *sirinu*, *serena*, *siruni* (Bolivia) (Sánchez 2013: 39), *sirena* (Potosí, 8/2018), *haylli* (Puno y Taquile; Gérard 1999; Sánchez 2013: 39, 41), *ch'usa*, *orko* (Sánchez 2013: 39), *iiojo* (*kantu*, Bolivia, Baumann 1985: 149), *falso*, *falsa* (altiplano peruano, en desuso) (Sánchez 2013: 39, 40), *falsete* o *falsos* (Condo, Potosí) (Gérard 2015: 4, Potosí 8/2018), *Carga* (zonas urbanas Perú) (Gérard 1999). En Perú y Chile se le denomina *resonador* (Ávila y Padilla 2002: 20; Sánchez 2013: 28; 2018b: 242). Hay también nombres específicos; el tubo cerrado 1/2 del *toyo* del *takiñu* se conoce como *marimacho* (Gonzales B 1948: 412; Langevin 1990: 33; Sánchez 2013: 34; Gérard 2015: 4), y el tubo cerrado 2/3 en Walata Grande se le conoce como *alto y bajo* (Gérard 2015: 4). Los nombres aymara o quechua aluden una variedad de significantes, entre ellas al *sirinu*, una entidad sagrada asociada a la música (ver 4Ca), en otros casos a *haylli*, una categoría de baile y canción (Bertonio 1984), en otros casos a metáforas funcionales (bifurcación, compañía) o sonora (*alto y bajo*, usado para definir la cualidad de dispersión sonora entre instrumentos, ver 5D E), o *falsete*. En castellano, en cambio, se usa casi sólo *resonador*, deduciendo una función (que entran en resonancia; Baumann 1981: 189), lo cual desde el punto de vista acústico es incorrecto (Gérard 2018).

¹¹⁸ corresponden a *laxiñu*; *chukliñu*; *wayruru*; *tercera*; *wawqo de tingipaya*; *jula-jula de cala cala*; *chiriwano de umala* (Gérard 1999).

‘palq’a’ (1/2 ce), y el otro par no posee, y lo mismo ocurre con el tamaño menor (Baumann 1985: 149, 151)¹¹⁹.



FIG 46- TIPOS DE ‘PALQ’A’.
A- La Paz y Puno, ‘palq’a’ cerrado 2/3.
B- Lima y Puno, ‘palq’a’ cerrado 1/2

Se conocen cinco tipologías de ‘palq’a’: 1) 1/1 ab. - abiertos, de igual tamaño respecto a la hilera principal. 2) 1/2 ab - abiertos, de mitad de tamaño. 3) ½ ce.- cerrado. 4) 2/3 (dos tercios). 5) 4/5 ce (cuatro quintos) (Gérard 1999: 102). Cada tipología determina un timbre preciso: al parecer el ‘palq’a’ abierto 1/1 es el preferido en Bolivia y Argentina, en cambio el cerrado 1/2 es preferido en las ciudades de Perú. El matiz de diferencia no posee descripciones lingüísticas (ver tabla 3).

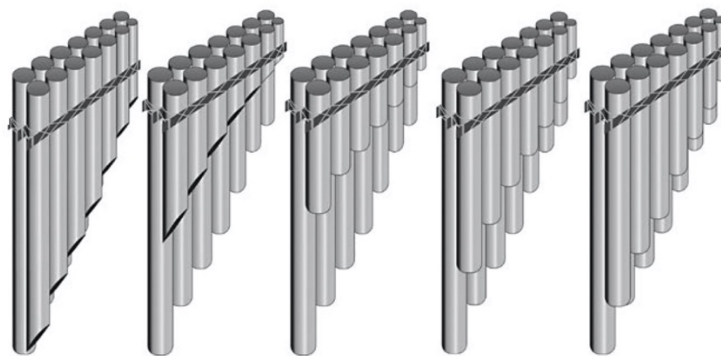


FIG 47- TIPOS DE PAL’QA.
1/1 abierto, ½ abierto, ½ cerrado, 2/3 cerrado, 4/5 cerrado (Sanchez 2018 243).

¹¹⁹ corresponden a *laxiñu*; *chukliñu*; *wayruru*; *tercera*; *wawqo de tingipaya*; *jula-jula de cala cala*; *chiriwano de umala* (Gérard 1999).

TABLA 3 – PALQ’A

TIPO DE PALQ’A		
abierto 1/1	Argentina y altiplano boliviano	Schechter 2016a
	Susques, Argentina	López 2002
	sikus prehispánicos	Sánchez 2018b: 245
	Bolivia: <i>siku 45; siku 50; siku 55; siku 60; siku 65; siku 70; siku de aikuile; jach’a siku; inka siku; lakita de aikuile; lakitas de guaqui; lakitas de tiwanaku; chiriwanos de tambocusi; chiriwano de ayopaya; qantu; qantus de Niño Corin; palla palla y villa potosi</i>	Gérard 1999 Baumann 1981: 190 MÚSICA AYMARA 2012: 31
abierto 1/2	<i>sikus de Italaki</i>	Gérard 1999
	<i>siku</i> de la provincia General Bilbao (Potosí)	Schechter 2016a
cerrado 1/2	<i>Siku</i> urbano, el más frecuente	Sanchez 2018b: 245
	<i>Siku Susques, Argentina</i>	López 2002
	<i>Tablasiku</i>	Gérard 1999
cerrado 2/3	casi extinguido	Sanchez 2018b: 245

Los ‘palq’a’ abiertos poseen un tajo biselado en el extremo inferior, cuyo efecto es acortar la longitud acústica del tubo para aproximar la nota al temperamento de la hilera principal. Esto se debe a una corrección por la influencia del diámetro en la altura del sonido, que en tubos de órgano se denomina “corrección de extremos” (Gérard 2015: 13). El corte es en diagonal, pero en general en los ejemplares prehispánicos es un corte cuadrado (Gérard 1999: 119).

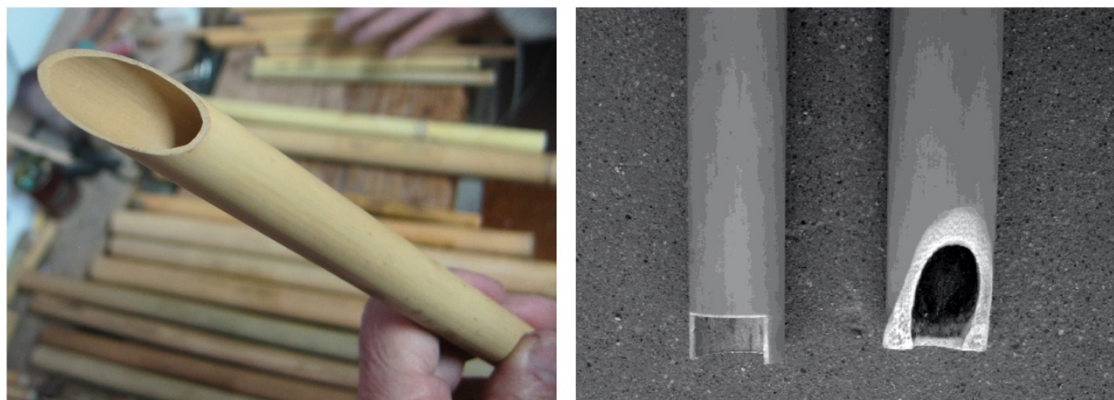


FIG 48- CORRECCION DE EXTREMO.
El corte en el extremo distal del ‘palq’a’ para corregir la afinación. El corte cuadrado corresponde a flautas arqueológicas, el corte biselado a las flautas actuales (derecha, foto del taller de Arnaud Gérard, izquierda foto A. Gérard).

a.4) LURIRI (FABRICANTES)

El fabricante no pertenece al sistema sikuriada. La especialidad del fabricante en aymara se conoce como *luriri* “el que hace”, de la raíz *lur* (del verbo *luraña*, hacer) y el

sufijo *-iri*, actor, agentivo (Hachmeyer 2018: 41). Voy a escoger este término porque es más específico que “fabricante” y menos eurocéntrico que “luthier”. Hay comunidades especializadas, como Walata Grande y Condo (Bolivia), que mantienen una red de comercialización de las flautas. Una tropa (12 ‘sikus’) cuesta 200 pesos bolivianos. Lo hacen en 48 horas; no es muy rentable, porque hay que escoger, lavar, seleccionar, cortar, amarrar. Los *luriri* de Condo abastecen todo el sur de Bolivia. Son talleres familiares; En Walata Grande son las familias Mamani y Kisper, en Condo la familia Canaviri. Trabaja toda la familia; uno lava, otro corta, otro amarra (A. Gérard, 8/2018). El conocimiento se traspasa de abuelo, al papá, al hijo (Jaime Guzmán 18/7/2018). Algunos fabrican todo tipo de flauta (*siku, kena, pífono, pinkillo, tarka, mohoseño*) y venden en mercados nacionales e internacionales. En Perú hay familias como los Quilla de Puno y Huancané, que venden en Juliaca y otros lugares. Antes era común el *luriri* que fabricaba sólo el instrumento de su localidad, con un tipo de caña y de ‘sanq’a’, algo que hoy se está perdiendo (Luque Zavala 2002: 12; Hachmeyer 2018: 41; A. Gérard, 8/2018).

En las ciudades hay cada vez más *luriri* no aymaraquechua. Ellos hacen tropas tradicionales (*siku, pinkillos*) pero no hacen *quenás* urbanas, y los que hacen *quenás* urbanas no hacen *tropas*, debido a que es otro tipo de trabajo, otro conocimiento respecto a la caña (Dimitri Manga, 25/11/2018). En Potosí está Arnaud Gérard, que fabrica tropas a pedido. El uso de plástico en Chile y Argentina está a cargo de artesanos urbanos, que utilizan conocimientos occidentales, produciendo instrumentos poco costosos (Garnica 2019).

El *luriri* aymaraquechua concibe su práctica de modo teórico-geométrico, un proceso silencioso mientras palpa, mide y corta (Fernández 1997: 178). El *luriri* castellano está soplando y escuchando constantemente utilizando un afinador electrónico.

B TIMBRE

El diseño sonoro a nivel de Tubo lo podemos asociar a un diseño del “timbre de voz” que tendrá el sistema, el cual depende de medidas y técnicas de uso precisas. La estructura sonora del tubo cerrado¹²⁰ es a la vez muy simple y muy difícil de explicar. Voy a revisar; 1) la relación entre soplo y sonido, común a toda flauta, 2) la relación entre sonido y geometría del tubo cerrado, 3) la relación entre el sonido y la materialidad del tubo, 4) la función acústica del ‘palq’a’, y 5) la complejidad del sonido como una tendencia en el diseño acústico de los siku.

120 en términos acústicos se denomina Cerrado- Abierto, porque tiene un extremo abierto

b.1) SOPLO Y SONIDO

El sonido se produce inicialmente por el soplo que choca con un bisel (el borde del tubo), a lo que se llama ‘régimen de bisel’ (Gérard 1996: 13; 1999: 22) muy inestable¹²¹. Al soplar más intensamente se produce un sonido como de viento, pero con altura definida, conocido en acústica como ‘ruido de escurrimiento’ o ‘régimen cuchichiado’ (Gérard 1999). La producción de este ‘régimen de bisel’ es compleja, depende de que el flujo de aire se descomponga en vórtices inestables que alternan de forma muy rápida, generando ondas sonoras. El bisel, a nivel microscópico, puede ser liso o aserrado. En un bisel liso, el ataque es más dulce, claro y con menos ruido (Gérard 1999: 213).



FIG 49- SOPLO Y SONIDO.
El soplo es igual sin 'palq'a' (izquierda) y con 'palq'a' (derecha). El soplo se dirige al tubo principal, y el palq'a recibe un soplo más suave, no tan dirigido.

b.2) SONIDO Y GEOMETRIA

Al soplar suavemente en un tubo, se escucha un débil ‘sonido de bisel’, cuya frecuencia va subiendo al crecer la presión de aire, hasta alcanzar la frecuencia de uno de los parciales del tubo, que actúa como resonador, y aparece bruscamente el ‘régimen normal’, imponiéndole su frecuencia, y el sistema acústico se comporta como describimos el sonido de cualquier flauta (Gérard 1999: 28-29, 74-76).

El tubo cerrado se comporta diferente al tubo abierto. El tubo abierto generalmente posee escotadura (como en la *qena*), lo que facilita la emisión. El tubo cerrado no necesita escotadura, porque es más fácil de hacer sonar, y eso permite colocar en posición la boca rápidamente al pasar de un tubo al otro; por eso el tubo cerrado se

¹²¹ Se estudia en un tubito muy corto, como un anillo, donde se produce el ‘sonido de bisel’ solo, que consiste en varias parciales cuyas frecuencias zigzaguean paralelamente.

usa en las ‘flautas de pan’ de todo el mundo. Por otra parte, el tubo abierto permite cambiar la altura del sonido tapando y destapando agujeros de digitación (que acortan la longitud del tubo), lo que no ocurre en el tubo cerrado, porque los agujeros de digitación lo transforman en tubo abierto, y el cambio de modalidades hace muy difícil la ejecución. Por eso la ‘flauta de pan’ posee muchos tubos de distinto largo (A. Gérard, 8/2018). En el tubo cerrado, la longitud de onda se define por la distancia recorrida hasta encontrarse en el mismo lugar y con la misma fase, lo que corresponde a cuatro veces la longitud del tubo, con una pequeña diferencia que se conoce como ‘corrección de extremos’ (ELCB s.f.: 63-64). Esto hace que, en dos tubos de igual longitud, el cerrado sonará aproximadamente una 8ª más grave que el abierto, lo que posibilita construir flautas de pan de tamaños menor respecto al sonido esperado.

Los dos factores geométricos que definen el sonido son; la longitud del tubo (a mayor longitud, un sonido más grave) y la Talla (relación entre largo y diámetro). Una Talla pequeña (pocos diámetros en la longitud) hace que la fundamental predomina sobre los armónicos. En la Talla grande (muchos diámetros en la longitud) la fundamental y los primeros armónicos son débiles, se producen más armónicos elevados, el espectro es más rico, la riqueza del timbre es mayor (Gérard 1999: 102). En algunos tubos muy anchos, como *waukos* y *jula jula* del N de Potosí, se les introduce en la embocadura un anillo, llamado *khuru* (gusano en quechua), o *surtija* (sortija), que permite bajar la altura del sonido (Gérard 1999: 184).

El coeficiente de absorción se refiere a la capacidad de las paredes internas del tubo de producir sonidos más brillantes e intensos cuando son lisas, y cuando son rugosas, habrá más absorción del sonido, la altura baja, la intensidad cae, los armónicos agudos se pierden, aumenta el tiempo de ataque, y los armónicos superiores empiezan atrasados (Gérard 1999: 18, 213).

b.3) SONIDO Y MATERIALIDAD

Todos los aspectos mencionados más arriba son seleccionados por los fabricantes para dar ciertas características al sonido del tubo. En el mundo aymaraquechua se usa una variedad de cañas para cada tipo de sikuriada, mientras en parte del Mundo castellano se utiliza el plástico, que posee propiedades estándar. La elección del material es un de temas bastante discutido por los *luriri*, pero de acuerdo a los antecedentes teóricos y experimentos realizados por Arnaud Gérard (8/2018) las diferencias son sólo medibles en laboratorio, pero tan pequeñas que el oído no las capta¹²². Sin embargo, la práctica de los sikuri está frecuentemente asociando materiales

¹²² A nivel de laboratorio es posible reconocer microdiferencias en la respuesta acústica de la *cañagruesa*, con un transitorio de ataque un poco más largo (150 milisegundos), armónicos pares que empiezan atrasados, mucho ruido alrededor de los armónicos superiores y una lenta acomodación del

y calidades de sonido. En las comunidades de Bolivia no les gusta el plástico, porque el ataque es más complicado debido a que el bisel tiende a ser muy liso (A. Gérard, 8/2018). La mayoría de los sikuri coincide en que la caña suena más que el PVC. En Chile opinan que la caña es más sonora, “como que levanta más”, da un sonido “más claro”, “más armonioso, más cálido”, y el plástico es más sordo, “como que se apaga un poco”, “no te ronca, se te apaga”, da un sonido “más gordo”, “un poco frío”, pero algunos opinan lo contrario, demostrando que el criterio puede variar mucho al respecto (Mora 2010: 20-22). Severo Vilca opina que el PVC “no es una voz nativa... las cañas son las voces bien nativas” (Ibarra 2014: 6). Las flautas de Tacna son de lata, y opinan que el sonido “es más rápido” porque cuando soplas “sale más rápido el aire, es más chillón el ritmo y más alegre”, mientras en la caña “el aire entra y se queda ahí” (Jaime Guzmán 18/7/2018).

b.4) FUNCION DEL PALQ'A

El tubo ‘palq’a’ es un modificador del timbre, no se sopla directamente, sino con el viento que escapa del tubo principal. Esto equivale a soplar despacito, con *chusillada* (‘régimen cuchichiado’; Gérard 1999: 86), lo que produce un sonido suave y con mucho viento. Cuando se sopla todo el siku con *chusillada*, la segunda hilera se vuelve más presente (Gérard 1999: 116). Carlos Vega (1946: 210) lo describe como “un sonido ancho y denso, sabroso a viento, más rumor que sonido, pero no débil, sino poderoso, estremecido, como la voz del mar. Y va la emoción, alada, en medio”.

Cada variedad de ‘palq’a’ produce una modificación diferente. El ‘palq’a’ 1/1 abierto refuerza la 8ª superior con su correspondiente serie armónica, incluyendo los armónicos pares. El ‘palq’a’ abierto 1/2 suena a la doble 8ª superior del tubo principal, incrementando el armónico 4. El cerrado 1/2 da la 8º, pero sólo con armónicos impares. El cerrado 2/3 da la 5º con parciales impares, que se intercalan en la serie original, incrementando el 3 y el 9 (Gérard 1999).

‘sonido de bisel’, mucho ‘ruido de escurrimiento’ y hasta 17 armónicos. En la caña *cáscara de huevo* o *songo*, la respuesta es similar, pero se diferencia levemente en el transitorio de ataque (100 ms.), los armónicos 1 y 3 enganchan atrasados, y hay más armónicos agudos. En el tubo plástico, la transición es más larga (280 ms.), hay menos ruido en ataque, la acomodación del ruido de boquilla es casi inmediata, los armónicos pares son más débiles, con menos ruido y hay más armónicos agudos, hasta 23. La diferencia entre estos tres sonidos es muy sutil, al oído casi no se pueden distinguir (Gérard 1999: 213, 219).

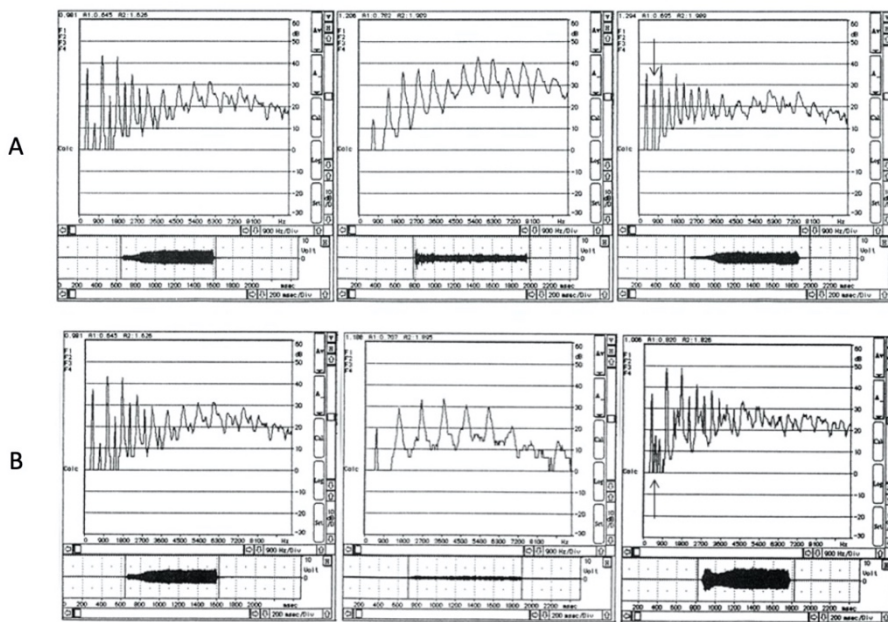


FIG 50- FUNCION ACÚSTICA DEL PALQ'A.

Espectros FFT de dos variedades de palq'a:

A- palq'a 1/1 abierto: de derecha a izquierda tubo principal solo, tubo palq'a solo y ambos juntos, donde se ve que crece el armónico 2 (octava, flecha).

B- palq'a 2/3 cerrado, el mismo orden. En ambos juntos, aparece un parcial a la quinta, entre los parciales 1 y 2 (flecha). (Gérard 2015: 8).

b.5) SONIDO COMPLEJO

En el mundo aymaraquechua se tiende a producir un sonido tímbricamente complejo en el 'siku'. El tubo cerrado tiende a tener un sonido más rico tímbricamente que el tubo abierto, con una serie impar (armónicos 1, 3, 5, etc.), con preponderancia del armónico 3 (5° respecto a la fundamental), y muchos armónicos agudos en régimen inestable (aproximadamente 28 parciales que cambian continuamente de nivel relativo), y con un fuerte 'ruido de escurrimiento' (Gérard 1999: 72, 73-78, 83).

En general en Bolivia se prefieren Tallas grandes (muchos diámetros en la longitud) que poseen un tímbrico complejo. Las pocas excepciones de Talla pequeña, como la *sanja*, *arka* de tipo *pandillero* (Talla 27), el *malta siku* 70 (Talla 21), o el *arka*, *sanka* de *jacha siku*, igualmente dan sonidos ricos, amplios, con bastante 'ruido de escurrimiento' (Gérard 1999: 89-102, 142-145). Las técnicas de ejecución (ver hábitos) también promueven la producción de sonidos complejos. En Macha (N. Potosí) se considera que el *q'iwa* (sonido suave, limpio) alude a alguien cobarde, o algo desbalanceado, como un niño pequeño que siempre llora (Stobart 2002: 82). En Conima (Putina) se buscan sonidos difusos, no claros o precisos (Turino 1989: 13).

En contraste, el Mundo castellano tiende a privilegiar sonidos limpios. En Santiago se usan tubos de plástico sin 'palq'a', de sonido más puro, definido y estable.

Los luriri walateños fabrican instrumentos destinados al intérprete aymaraquechua, quien busca un “buen sonido”, y al turista o urbano, que busca un “buen acabado” (Mamani 2006: 53).

1B.- HABITOS

En el nivel de Tubo se establece la primera relación entre el cuerpo del sikuri con el objeto siku. Se trata de una relación íntima, de labios y soplo. La ejecución produce hábitos en base a la ergonometría (sostener, apoyar los labios) y al soplo (intensidad, dinámica, dirección). Voy a distinguir tres hábitos relacionados con el tubo: 1) soplar, relacionado directamente con el sonido, 2) ejecutar, relacionado con la habilidad de producir el sonido correcto, y 3) moverse, relacionado con el cuerpo que sopla y ejecuta.

a) SOPLAR

El soplar es la actividad central del sikuri: en Chile, Bolivia y Perú no dicen “vamos a tocar”, sino “vamos a soplar”. En aymara la ejecución se nombra *phusaña* (soplar) (MÚSICA AYMARA 2012: 10).

El contacto entre ‘siku’ y el cuerpo humano se establece a nivel de labios, y los pulmones empujan el soplo. Las manos intervienen sólo para sostener, y los ojos generalmente no intervienen (se sopla sin mirar la flauta). Las técnicas de soplo son muy diversas, obedecen a muchos parámetros, a veces muy sutiles y difíciles de describir. Su aprendizaje es por imitación, con diversos nombres que revelan diferencias como el soplo “rajado”, “alargado”, “sucio”, “repercutido”, “estirado” (Barragán y Mardones 2013: 9) o en Puno el soplo “chocleado”, “vibrado”, “estirado” y “escobillado” (Acevedo 2003: 25). Las indicaciones pueden ser muy precisas, pero normalmente no se explican, uno debe imitarlas. Cuando estoy tocando, alrededor mío puede haber varias técnicas y resultados sonoros, y yo decido qué copiar.

En contraste, en Santiago por lo general dan instrucciones verbales acerca del soplo, el emboquillado y la articulación (Mardones, Ibarra 2018: 342). Dentro de la Tropa hay técnicas precisas para cada tamaño¹²³. Adolfo Aica, *lakita* de Arica, opina

123 Se procura que el sonido de la *sanja* sea ‘grueso’, en los tubos bajos y bien ‘alargado’, y en los agudos, a media fuerza, para que no ‘chille’ mucho. En la ‘segunda’ (*arka*) a los cuatro tubos más largos “se les pega fuerte, bien ronquito, tenés que sentir que vibre acá abajo” (en la base del tubo). En la ‘primera’ (*ira*) en los tres tubos bajos se sopla fuerte, en el resto suave, para que no chille. En el *liko* el sonido “tiene que sonar bien ‘silbadito’”, debe dar un sonido “finito, puro labio. Sobresale solo y es más vibrada, más sentimiento, más tranquilo, más apasionado”. Además, el *liko* va justo a tiempo, y la *sanja* más pausada, en las ‘caídas’ o ‘remate’ al final de la frase debe estar “un poquito más ‘alargadito’ y ‘aguantado’” (Mardones, Ibarra 2018: 344).

que ‘roncar la zampoña’ es soplar correctamente el instrumento, es emboquillar bien, es poner bien el aire dentro del tubo evitar los sonidos medio ‘chiflados’ (cit. Mora 2010: 24).

El ataque depende si se desea un inicio del soprido gentil y difuso, pronunciando “FU” al soplar, el más común en la música étnica, o violento y nítido (“TU”), común en la música folclórica urbana. “T’UD” corresponde a una técnica moderna, mestiza (Gérard 1999: 121; Castelblanco 2016: 108). Los comuneros reconocen si se trata de una sikuriada del campo (tocado “FU”) o es de la ciudad (con ataque “TU”) (Gérard 1999: 138). El ataque suave ayuda al ensamble de voces, fundiendo los sonidos (Turino 1989: 13), mientras el ataque “TU” tiende a destacar cada voz por separado, y facilita la identificación de cada voz.

El siku no usa la técnica de sobresoplar, común a otras flautas del mundo aymaraquechua. En Potosí se acostumbra soplar los tubos bajos con cierto multifónico, pero no en regímenes superiores.

La posición (‘emboquillar’ el tubo) en tubos de diámetro pequeño, es en el borde superior del labio inferior (posición alta), en diámetros grandes, en el borde inferior (posición baja) (Gérard 1999: 164). Eso implica adaptar el emboquillado entre los tubos largos y cortos del siku (Mardones, Ibarra 2018: 342).

Dependiendo de la experiencia y de las posibilidades del tubo, es posible corregir la altura del sonido cambiando la posición del instrumento, o cerrando más la abertura con los labios (Gérard 1999: 185), con la mano o un dedo (Baumann 1981: 176). Técnicamente, esta posibilidad se llama “campo de libertad de alturas” y es mayor en los tubos chicos y en las tallas pequeñas (tubos cortos frente al diámetro). En las flautas chipayas el “campo de libertad de altura” puede llegar a 70 cents (casi un semitono) (Baumann 1981: 176).

b) EJECUTAR

La ejecución básica del tubo se aprende rápidamente por imitación. La mayor parte de las técnicas de ejecución emergen en niveles superiores del sistema, porque corresponden a hábitos duales compartidos, pero hay algunas que corresponden más bien al individuo aislado.

Una de ellas es un tipo de ornamentación produciendo un sonido “rrrr” para enfatizar, por ejemplo, las notas finales, que utiliza el sikuri en Potosí cuando la fiesta ha alcanzado intensidad y emoción, y todo el salón se pone a bailar (Augusto Condori, 14/7/2018).

Otra técnica es la *chusillada*, que consiste en tocar despacito, “con viento”¹²⁴ o “soplar en falsete” (Gonzales 1949: 95), que en términos acústicos se conoce como ‘régimen cuchichiado’ o ‘subrégimen’ (ver “sistema de boquilla”). Se logra soplando suavemente, con el tubo emboquillado normalmente, o soplándolo de más lejos, a unos cuantos centímetros sobre el tubo horizontal.



FIG 51- Soplando con *chusillada*, al iniciar el ensayo. (Lima, 2018).

Es una técnica privada, que no forma parte de la expresión pública de la ‘sikuriada’. Se usa para repasar un tema, para iniciarlo, para proponerlo o para enseñarlo. Normalmente el guía comienza tocando con *chusillada*, y los sikuri se van uniendo igual y aumentando su intensidad de a poco. Por ejemplo, en un ensayo (Muyuj Waira, 21/8/2018) alguien tocó un tema en *chusillada*, muy despacito, y nadie lo siguió, continuaron conversando. Luego, el mismo sikuri tocó otro tema en *chusillada*, pero un poco más decidido, alguien comenzó a seguirlo, y luego el resto se unió y ensayamos ese tema. Este comportamiento es común a todas las sikuriadas en que he participado. La *chusillada* permite el acople de todos los músicos, no importando su grado de certeza, porque los errores son menos notorios. Se escucha una melodía difusa, un sonido denso y amplio que admite dispersiones. En el mundo aymaraquechua, donde el sonido difuso y complejo tiene plena vigencia, resulta más familiar que en el mundo castellano, que persigue sonidos más puros y nítidos.

Hay otras técnicas, como obtener armónicos, que se usan ocasionalmente en Bolivia cuando el guía dice “vas a hacer silbar la caña”, o los urbanos dicen “con sus armoniquitos” (Arnaud Gérard, 8/2018), pero que no he escuchado en Santiago. Otra

¹²⁴ El término *chusillada* es restringido a Quiabaya (Langevin) pero entendible por todo hablante quechua, ya que *chuso* significa deshinchado, arrugado, vacío (A. Gérard 8/2018).

técnica, que he visto en Potosí es enfatizar la respiración alternada, tocando *chusillada* sobre ambas mitades (*ira-arka*) con intención didáctica, marcando las inspiraciones para acentuar la dinámica.

c) MOVERSE

El acto de soplar conlleva un cierto movimiento del torso que puede ser expresado o reprimido. En las sikuriadas de Lima es habitual que lo expresen, inclinándose al soplar (ver Coreografía 7B). En Potosí y en Santiago, en cambio, hay cierta libertad al respecto. En las tradiciones rurales que he observado, el cuerpo tiende a la quietud, (algo habitual a la ejecución amerindia en general). En todo caso el cuerpo entero, a través del movimiento o de la quietud, genera una comunicación corporal social (Barragán y Mardones 2013: 4).



FIG 52- Movimiento de torso asociado al soplo. (Lima 2018).

1C.- FUNCIONES

El constructor le confiere al Tubo las ‘funciones primeras’, y el sikuri va a buscar ciertas funciones estéticas o de otro tipo, que va a encontrar en la experiencia del uso. Estas son las ‘funciones secundarias’ del Tubo, que pueden ser muy diversas en su formulación, en su descripción y en sus relaciones con el entorno. Para organizar su interpretación, voy a distinguir una ‘estética sonora’ que atribuyen los sikuri y auditores al tubo como productor de sonido, y una interpretación mucho más heterogénea en su formulación, que voy a nombrar como ‘mágico-religiosa’, en cuanto establece una cierta relación entre la producción del sonido y su efecto sobre la naturaleza. Existe otro campo, que no tiene que ver con la función del tubo, sino con la incorporación, por parte del Mundo castellano/urbano, de la mujer sikuri, lo cual tiene una enorme importancia

en el entorno, pero no tiene efecto en el sistema sikuriada (es imposible detectar auditivamente si quien toca es hombre o mujer).

a) FUNCIÓN ESTÉTICO-SONORA

Por ‘función estética sonora’ voy a entender todas aquellas que se esperan de la buena ejecución del Tubo. Dentro del sistema, corresponden al “timbre de voz” de la Tropa, aquella cualidad que permite a cualquier auditor reconocer por el sonido una Tropa específica, del mismo modo que la voz distingue a su usuario no por lo que dice, sino por la propiedad acústica del sonido de su voz. Esta cualidad es difícil de definir. Al construir los tubos un *luriri* puede perseguir un cierto timbre, y el hábito puede estabilizar un cierto “timbre de voz” grupal. Kike Pinto relata que a veces al ir a grabar, los sikuri le piden “todavía no grave”, hasta que luego de un rato le dicen “está bien, graba”. Luego de aprender a tocar, comprendió las pequeñas claves que diferencian un sonido inicial flojo, con el tubo seco, de un sonido más rico cuando el tubo se humedece por el aliento (E. Pinto, 23/11/2018). Esa diferencia no se enseña: se aprende. Paul Huaranca cuenta que cuando llegó a Puno le pasaron una *zanja* (tamaño grande), instrumento difícil, apropiado para alguien que sabe tocar. Nadie le dijo cómo tocar, el tuvo que aprender, observando qué detalles eran distintos a lo que había aprendido en Lima (P. Huaranca, 10/12/2018). Esa actitud de no explicar es habitual en tropas de Potosí, La Paz y Lima, donde la ‘función estética sonora’ es inherente a la identidad. En cambio, en Santiago es frecuente que el guía pare el ensayo para explicarnos una forma de ataque, o de soplar, o de hacer un vibrato, generalmente respecto a un original de una grabación. En este caso se copia una identidad sonora, pensada como ‘estilo’, y se critica si no se imita exactamente (E. Pinto, 23/11/2018), una discusión importante en muchas sikuriadas urbanas.

Dentro de los escasos discursos acerca de la belleza del sonido en las sikuriadas aymaraquechua el concepto de “sabor” es relevante. En ocasiones buscan un sonido que tenga sabor “como a limón” (Gérard 2010b: 132). El sikuri de Potosí y el de Oruro “tienen un gusto diferente” (Jaime Guzmán 18/7/2018), y la función del tubo *sanq’a*, es otorgarle un nuevo “sabor” al sonido (Sánchez 2018b: 244). Mariano Quispe, en Taquile, dice que el ‘palq’a’ “da bonito sabor” (Bellenger 2007: 140). En cambio, un sonido plano, limpio, es “sin sabor” (A. Gérard 8/2018).

Otra mención que aparece en los discursos es el concepto de “viento”. Ellos dicen “suena como el viento”, “*ffffff*”, lo que es importante por la función climatológica que describo más abajo. Algunos comuneros han comentado a Arnaud que *pastiando* las llamas escuchan el viento en la *paja brava*, y “de ahí salía el *huayno*”. Las agujas del cactus “con el viento suenan”, (Eusebio, cit. A. Gérard, 8/2018). El viento es el soplo que anima la música.

También se menciona la gran intensidad del sonido como una cualidad esperada; “vas a soplar fuerte” dicen. Solo la *chusillada* es despacio, porque denota inseguridad, pero luego se ejecuta fuerte (A. Gérard 8/2018). Esta intensidad sonora contrasta con el silencio imperante normalmente en el altiplano, donde es infrecuente el sonido del follaje, de pájaros o insectos (Stobart 2013: 25). En cambio, en la ciudad también se espera el sonido fuerte del siku, esta vez por la necesidad de hacerse escuchar en ambientes sumamente bulliciosos, como una banda de bronce en la fiesta.

Es común que los sikuri se refieran a la cualidad sonora de la materialidad del tubo, prefiriendo, por ejemplo, un cierto tipo de caña porque suena mejor. Si bien la evidencia científica dice que el material no incide (ver 1A), en general los sikuri no están de acuerdo con esto, probablemente porque su evidencia obedece a una práctica corporal íntima, muy personal, de estar constantemente llevándose el tubo a los labios, besándolo, soplándolo.

b) FUNCIONES MÁGICO-RELIGIOSAS

Por ‘funciones mágico religiosas’ voy a entender todas aquellas que la sociedad le otorga al sonido del Tubo en cuanto capaz de comunicar a los humanos y a los no-humanos¹²⁵. El término ‘agencia’, utilizado por las ciencias sociales, es una de las formas en que se ha abordado esta realidad. La agencia se entiende como una facultad expresada por seres no humanos, incluyendo artefactos, que poseen poder, conciencia del mundo, intencionalidad, elección y responsabilidad de algún tipo (Nielsen, Angiorama y Ávila 2017: 241-242). Normalmente los “objetos sagrados” son definidos por su agencia respecto con un orden de existencia sobrenatural (Barfield 2000: 553). El Tubo no es un “objeto sagrado”, pero en el Mundo aymaraquechua posee muchos rasgos que lo asocian a ese ámbito de la realidad. En Puno, antes de cortar la caña, le hacen su “pago” para que le vaya bien (Dimitri Manga, 25/12/2018). En casi todas las sikuriadas, urbanas o rurales, se *challan* (rocían con licor y se agradece o bendice) los tubos antes de tocar. Las cañas son capaces de vincular la música, la espiritualidad y los dioses de la naturaleza (Damián Vaca Céspedes, cit. Gérard et al. 2017: 181). Uno de los nombres dado al ‘palq’a’ en la región de Potosí es *sirinu*¹²⁶. El siku es relacionado con un ser vivo

125 El concepto “funciones mágico religiosas” proveniente de las ciencias antropológicas de principios del siglo pasado, me permiten abordar un ámbito de la realidad que en mi Mundo castellano posee muy pocos elementos teóricos, como nombres o conceptos, y por lo tanto no resulta fácil de analizar. Desde el Mundo castellano el sistema sikuriada se concibe formado por sikuris que se comunican con otros humanos, donde lo “no-humano” no tiene cabida.

126 denominación que recibe un *sajra* (espíritu del inframundo) considerado algo así como el espíritu de la música en el mundo aymaraquechua (Gérard 2015: 4; Potosí 8/2018). El *sirinu* es invocado para que entregue las músicas a los nuevos sikus en un ritual nocturno en una caída de agua (Podhajcer 2008: 11).

de muchos modos; la hilera principal se asocia al hombre, la ‘palq’a’ a la mujer¹²⁷, y las dos mitades (*ira/arka*) son relacionados con el hermano mayor y menor en el N. Potosí (Stobart 2009: 81). En Walata Grande los ancianos recuerdan cuando los *ecos* recorrían antiguos caminos de piedra tocando zampoña, y atacaron con piedras al lago Ajuyani, entonces el sol los retiró apresuradamente, y los *ecos* dejaron abandonadas las zampoñas (Fernández 1997: 177). Esta ‘agencia’ no debe entenderse como una propiedad que el hombre otorga a las cosas, sino más bien como una forma de interrelación recíproca entre el hombre y las cosas, cuando reconoce en ellas un igual. Esta relación recíproca se observa en el ‘calendario musical’ aymaraquechua, donde el ‘siku’ cumple la función de alejar las nubes, crear cielos limpios y “llamar” las heladas, muy importantes para conseguir el *chuño* (papa deshidratada de guarda) (Stobart 1994: 37)¹²⁸. Quienes tocan ‘siku’ fuera de temporada se les llama *tiempo musphachi* (el que perturba el tiempo) en el Departamento de Chuquisaca, y en el departamento de La Paz son castigados por las autoridades (Castelblanco 2019: 127).

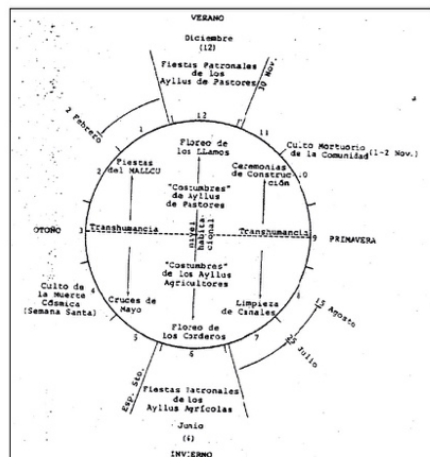


FIG 53- CALENDARIO MUSICAL.
Este forma parte de un complejo entramado de funciones y significados asociados al tiempo y al lugar de cada comunidad. Van Kessel (1992: 225) ejemplifica los momentos de solemnidad asociados a celebraciones autóctonas (dentro del círculo) y a celebraciones sincretistas (fuera del círculo) en las comunidades aymara chilenas.

127 La hilera principal es llamada *orqo* (masculino, Bertonio 1612) o *macho* (Sánchez 1996: 98), o *qhari* (hombre) (Baumann 1996: 38) y la hilera de ‘palq’a’ es llamada *china* (femenino; Bertonio 1612; criada De Lucca 1983: 100; Sánchez 1996: 96).

128 “Traen heladas, traen vientos, son instrumentos que llaman a eso” (Vega 2014). El siku llama al *juyphi*, el “espíritu de hielo”, benéfico entre junio y julio, cuando las plantas no han sido sembradas y se necesita preparar *chuño*, pero perjudicial en otras épocas (Zelada 2009: 10-13). Por eso el siku se utiliza sólo en la época seca (Witney 1985: 42; Turino 1993; Baumann 2004: 102-103; MÚSICA AYMARA 2012: 33; Mújica 2016: 9). Las causas de esta función varían; algunos dicen que es porque el siku no posee canal de insuflación (pico) (Zelada Bilbao, 2009, cit. Mújica 2016: 14), otros lo atribuyen a que el siku no posee agujeros para parir la melodía (a diferencia de la *qena*, por ejemplo), y por eso se le considera muerto, no puede regenerarse (Ponce 2007: 158,159), o corresponde al principio masculino, incapaz de procrear (Baumann 2004: 102-103). Una tercera explicación es que el siku posee un sonido con menos armónicos que las flautas *moseño*, *pinkillo*, *tarka* que se tocan en época de lluvia, las cuales frenan al granizo, al rayo a la lluvia, porque satisfacen a la *pachamama* (Carlos Arguedas, 3/7/2018).

En la ciudad, donde el calendario agrícola no tiene sentido, se producen problemas cuando los sikuri quieren ser fieles al ‘calendario musical’ altoandino, cuya temporada seca y de lluvias es inversa a la de Santiago o Buenos Aires (ver Taxonomías Andinas, en introducción)¹²⁹.

Por otra parte, cada ejecución musical es un gesto ritual, repetido y exacto, que, al transformarse en música dentro de un ritual mayor, permite establecer la comunicación con la esfera de lo no-humano (Nielsen, Angiorama y Ávila 2017: 243). El sonido comunica con los espíritus, llamando a unos y alejando a otros (Brabec de Mori 2016: 52).

c) MUJER SIKURI

La participación femenina en la sikuriada es un fenómeno reciente, de las últimas décadas, que revierte la costumbre del Mundo aymaraquechua, en que inconcebible una mujer sikuri¹³⁰. Si bien se trata de un hábito ajeno al sistema, en cuanto no lo afecta (es imposible distinguir auditivamente la presencia de la mujer sikuri), al estar ligada al nivel basal del sistema (Tubo), tiene incidencia en todos los niveles de mayor complejidad, y su efecto es retroactivo con el medio, provocando cambios enormes en términos de valores. En conjunto, la incorporación de la mujer a la sikuriada constituye una de las modificaciones más notables dentro del proceso de traspaso entre los dos mundos, a pesar de que no altera el sistema. Su discusión, sin embargo, no obedece a esta tesis, y por lo tanto la menciono como parte del proceso de cambio. Aparece hacia 1980, expandiéndose con rapidez, forzando al mundo aymaraquechua a su aceptación¹³¹. Actualmente hay innumerables ‘sikuriadas’ exclusivamente de mujeres en varios lugares¹³².

129 Se ha dado también lo contrario: en Bogotá en 2016 se reunieron numerosos intérpretes de tarka para atraer la lluvia y así detener una ola de incendios forestales, y en Santiago en 2017 ocurrió algo semejante (Castelblanco 2019: 106). En estos casos, se siguió la lógica organológica andina, que nos relaciona con el clima, los ciclos naturales, mientras en los casos anteriores parece más importante la ‘prohibición’ de tocar en ciertas fechas. Lo primero implica desafiar “la hegemonía del discurso científico que atribuye la pluviosidad a ciertos cambios atmosféricos” (Castelblanco 2019: 125).

130 La idea de una mujer flautista, en los 1990s, en territorio circumtiticaca, parece unánimemente absurda, ridícula, impertinente, impensable e inapropiada, o a lo más chistosa (Fernández 1997: 174-176).

131 La primera mujer sikuri aparece, al parecer, en Lima en 1977 (Acevedo 2003: 44), en 1997 en Jujuy (Monino 2019), generando luego una tendencia en alza en todo el continente (Rios 2005; Dutto 2008; Loaiza 2013; Paucar 2013; Ramírez 2014; Uribe 2015; Pizarro 2017; Sánchez 2017; Sinti 2017; Sánchez 2018; Jara 2019; Monino 2019; Víctor Hugo Gironda, 18/7/2018). Con el tiempo la postura aymaraquechua ha debido aceptar este cambio, ver sus ventajas (paliar la escasez de nuevos miembros; Dimitri Manga, Lima 25/11/2018).

132 Las Tunkawaris, Las Kory Majtas y otras en La Paz (Rios 2005: 310, 610-613; Sinti 2017: 86; Jaime Guzman 18/7/2018, Víctor Hugo Gironda, 18/8/2018), Qhantati Markamasi y Fuerza Chaulina



Fig 54- MUJER SIKURI. (Lima, 2018).

La transgresión a una norma tan transversal, tan expandida, tan milenaria, produjo intensos debates que perduran hasta hoy (Fernández 1997; Ramírez 2014; Sánchez 2016). Los argumentos de este debate no atañen al sistema sikuriada sino a la diferencia entre ambos mundos, y los reviso más abajo.

1°.- PROCESO DE CAMBIO

Tubo es el nivel en que el sistema recibe el ‘timbre de voz’, dado por el diseño sonoro. Es el nivel más simple del sistema, pero ofrece una enorme complejidad debido su relación con el entorno, provocando una dependencia del Mundo en su materialidad, su fabricación, en los hábitos y funciones. Estas diferencias son detectables a cierta

de Yanapata de Yunguyo en Puno (Loaiza 2013: 32; Paucar 2013: 14) y otras en Perú (Loaiza 2013: 32; Paucar 2013: 14), Mujeres Rosa Mística en Tilcara (Dutto 2008: 406), Comunidad Ñañakay Warmi Sikuris en Salta, Warmis Sikuris Utuyajayu en Buenos Aires y Banda de Sikuris Chascañawis en Tucuman (Sanchez 2018: 25), Utu Ajayu Warmi en Buenos Aires (Uribe 2015: 28), Matiasaya en Valparaíso (Sanchez 2018: 25), Lakitas Sinchi Warmi en Sao Paulo, Brasil (Pizarro 2017: 79), varios grupos en La Paz (Sinti 2017: 86; Jaime Guzman 18/7/2018, Victor Hugo Girona, 18/8/2018), Comunidad Inalmama Sagrada Coca de Bolivia, Kantutas Warmis de Sikuris de Mendoza, Argentina (Ramírez 2014). En Buenos Aires las mujeres incluso "tocan bombo, cuestión impensable en Puno" (Podhajcer 2011: 281). Actualmente esta norma se está extendiendo a sikuriadas tradicionales de Puno (Paucar 2013: 14), Tilcara (Jara 2019) y Bolivia (Victor Hugo Girona, 18/7/2018), y he podido observar “mujeres de pollera” sikuri con bombo en La Paz.

distancia de análisis, pero al acercarnos se confunden, se relacionan entre si y se retroalimentan, de modos más o menos confusos.

1°Aa) TUBO

El hecho que la estructura de la ‘flauta de pan’ sea similar en todo el mundo (varios tubos ordenados de mayor a menor en hilera) obedece a una restricción organológica (Pérez de Arce y Gili 2013). El sistema sikuriada agrega un carácter fractal, al hacerse flauta colectiva, lo que implica que las características del Tubo representan la totalidad del sistema. Este carácter es propio del Mundo aymaraquechua, presente en todas sus Flautas Colectivas, (*antaras, quenás, pinkillos, tarkas, moceños, pitos*), todas formadas por una sola clase de flautas (Alejo 1925: 358; Bedregal de Conitzer y González Bravo 1956; Baumann 1981: 182; Uribe 2007: 288; MÚSICA AYMARA 2012; Fuentes 2013: 34; Pérez Miranda 2016). Esta concepción fractal del mundo también la encontramos en otros ámbitos del Mundo aymaraquechua, como los textiles (Arnold y Espejo 2013: 33-34, 196), en la organización social andina (Platt 1976: 6; Salomon 1993: 3), en el sistema *kipu* (Desrosiers 1997: 55) y otros aspectos de la cultura (Layme 2012). En cambio, esta concepción fractal no pareciera ser habitual al Mundo castellano, donde se tiende a la diversificación y variedad de los conjuntos instrumentales, y de otros sistemas. Probablemente esa diferencia se relaciona con el énfasis dado en el Mundo aymaraquechua al grupo por encima del individuo, inverso a la tendencia de lo individual por sobre el colectivo del Mundo castellano. El tubo con ‘palq’a’ es un buen ejemplo de fractalidad, donde una decisión estética precisa será replicada en todos los Tubos del sistema. En Chile, la ‘palq’a’ es poco usada. Fuera de América, sólo encontramos un tipo de ‘palq’a’ tipo 1/1 abierta en las islas Solomon (Melanesia) (Tekiner 1977: 39, 94).

En todo caso, el carácter fractal no es una propiedad del Tubo, sino del sistema, pero aplica al nivel basal y por tanto posee una incidencia enorme en el sistema.

La materialidad del Tubo representa un punto de relación entre el mundo sikuri y el entorno. La meseta del Collao provee cañas, mientras las ciudades de Chile proveen cañerías de PVC. Ambos materiales pertenecen al entorno; el entorno natural del Mundo aymaraquechua, y el entorno artificial del Mundo castellano urbano (cf. Ibarra 2014a: 5). La caña es el material más habitual en ‘flautas de pan’ en el mundo, debido a que se adapta muy bien a las necesidades de fabricación y requerimientos acústicos. La ausencia de agujeros de digitación permite usar cañas más frágiles que en otro tipo de flautas. El plástico es un material industrial de uso reciente, como tendencia urbana, que ha comenzado a reemplazar la cañas a medida que el deterioro del ambiente ecológico avanza. Ambos materiales, caña y plástico, podemos reconocerlos desde nuestra perspectiva urbana como materiales “baratos” y prácticos. Ambos no tienen mucha

importancia en la economía local y pueden ser conseguidos “gratis”, la caña por cuanto es una planta silvestre, no cultivada, y el plástico puede recolectarse en construcciones abandonadas. Esta cualidad hará que el sikuri se mantenga al margen de los circuitos de la industria cultural donde se aprecian los instrumentos urbanos de acuerdo a su valor económico, tema que retomo en la conclusión.

La relación entre el material y el sonido marca diferencias entre la evidencia científica y la evidencia empírica de los sikuri. La experiencia de laboratorio describe científicamente la no-influencia del material en el sonido, mientras los sikuri exhiben una defensa apasionada de lo contrario, quienes perciben, por ejemplo, que el sonido del tubo de caña es más “natural” y más hermoso. Su experiencia surge del antiguo concepto *chuima*, hoy traducido como “corazón”, pero antiguamente como “pulmones” (Mendoza 2015), asociado a la sensibilidad corporal formada por cientos de horas de besar, sujetar y bailar, donde la agencia entre sikuri y siku, ciclo estacional, ambiente ecológico y estructura social, ocurre gracias a un proceso de acoplamiento durante generaciones (Earls sf.: 21; Murra, 1975; Rivera 2010b: 42). La vida aymaraquechua del altiplano depende de una continua pactación entre seres humanos y no-humanos, mediante acuerdos de reciprocidad ritual que posibilitan la reproducción de la vida (Cavalcanti Schiel 2007: 5-10), posibles gracias a la pequeña distancia de análisis que media ambos¹³³. Los instrumentos musicales pueden ayudar a establecer relaciones sociales con la Tierra (Bascopé 2016: 16; Nielsen, Angiorama y Ávila (2017). El concepto de perspectivismo americano, sugerido por Eduardo Viveiros de Castro (1996), ha ampliado nuestra capacidad de explicar esta continua relación entre personas humanas y no humanas como semejantes, pero con visiones contrapuestas acerca de la realidad¹³⁴. Esto implica escuchar, no sólo los sonidos físicos, sino también los sonidos de ‘espíritus’ plantas o animales o la voz de las montañas (Brabec de Mori and Seeger 2013: 270-272; Stobart 2002: 90). Este acoplamiento entre hombre y entorno está más ausente en los sikuri castellanos, donde la urbanización aleja la naturaleza no intervenida, siendo

133 El *luriri* puede conocer el tipo de caña, el valle en que crece, el lugar en el valle, el sector preciso, el momento de la corta, y hacerle una ofrenda antes de cortarla. En un mundo cuya existencia el *luriri* “hace persona” la caña, del mismo modo que la tejedora con el aymara (Arnold, Yapita y Espejo 2007: 60; Arnold y Espejo 2013: 31), tal como cuentan que antes las cosas y animales fueron persona (Viveiros de Castro 2008: 56-57). El Tubo de caña es un ser vivo (la planta) que debe sacrificarse para generar un objeto (la flauta), la que, sometida al ritual de la ejecución, dará vida a la música que comunicará con los mundos no-humanos al interior de la fiesta ritual. En Macha (Bolivia), conciben la música como una propiedad que anima a los seres (Stobart 1994: 36), y en La Paz, los vendedores piden que cuiden sus instrumentos para que no se enfermen (Javier Mardones 28/8/2018).

134 Esta noción, postulada inicialmente para las tierras bajas de Sudamérica, se ha detectado desde Amazonia a los Andes, desde el mundo mapuche hasta Colombia y el mundo maya de Mesoamérica (Smith’s 1776; Menares, Mora, Stüdemann 2007: 69; Guillen 2013: 10; Schwerter 2013: 56; MacNeill 2014: 17-26; Nanculef 2016: 100).

reemplazada por la utopía del control sobre el entorno (Lovelock 2007: 159, 164, 206)¹³⁵. Si cada tipo de caña requiere una edad de corte distinta (Chuang 1963: 102-104), el plástico no requiere cuidados de corte, no depende de ciclos naturales, sólo de ciclos de producción, y de un tema de provisión industrial supuestamente permanente. Los objetos carecen de vida, los materiales prestan utilidad, lo que interesa es la eficiencia.¹³⁶ A pesar de eso, los *lakita* por lo general realizan los mismos rituales de *challar*, agradecer o pedir, hacia sus instrumentos de plástico, reconociéndoles una cierta agencia, planteándose como un símbolo de las transformaciones de lo artificial e industrial en formas vivas que está ocurriendo en el mundo.

El fabricante es quien opera la transformación de materia a siku. El no pertenece al sistema sikuriada, incluso si es un *sikuri*, porque confecciona antes de que se ejecute. Los *luriris* del mundo aymaraquechua, que heredan su saber por familia, y usan cañas silvestres de su entorno, son diferentes a los artesanos del mundo castellano que aprenden por oficio, y algunos utilizan cañerías plásticas. Los *luriri* aymaraquechua producen instrumentos dentro de una alta variabilidad estilística, que funcionan como marca identitaria de cada comunidad. Los *luriri* del mundo castellano tienden a generar sikuriadas estándar de acuerdo a paradigmas “universales”. El *luriri* aymara/quechua trabaja de modo teórico (geométrico), en silencio, el *luriri* castellano trabaja de modo empírico, afinando constantemente. El primero deja una parte de su trabajo al azar (naturaleza de la caña, errores de corte), lo que equivale a compartir la autoría con el mundo natural. El segundo se vale de una tecnología que le permite controlar todo el proceso. El primero “teje” sus objetos en el mundo, los “hace crecer” en sentido orgánico, aprendiendo a encajar su flujo de fuerzas con los flujos materiales que componen el mundo (Arnold y Espejo 2013: 56). El segundo impone al mundo su diseño. El *luriri* aymaraquechua responde a las necesidades de la fiesta ritual. El *luriri*

135 Esta percepción del declive hacia ‘lo artificial’ lleva a que en poblaciones que quieren conservar su tradición, como Milculpaya (localidad relativamente aislada cerca de Potosí) realizan un concurso con los grupos participantes de la fiesta, donde “los que vienen con *ayarachis* de plástico, o parches plásticos en los bombos hay que restar puntos” (A. Gérard 8/2019).

136 La interrelación entre el ser humano y las plantas, animales, cerros, tejidos, instrumentos de música u objetos ceremoniales como entes provistos de agencia es una constante en comunidades indígenas, y probablemente en toda la humanidad, pero en Europa se fue perdiendo desde antiguo, transformándose en la única región del mundo en que se encuentra ausente el fenómeno del chamanismo (Winkelman 2013: 48-51) y donde alcanza su clímax el concepto de “domesticación” (Saignes 2000: 276), dando preponderancia a la materialidad (Arnold y Espejo 2013: 31), y que separa los seres humanos del resto de la naturaleza (Brabec de Mori and Seeger 2013: 275-276), con un concepto del hombre como dominador de la naturaleza (Descola 2013; Huenchumilla 2015; Harari 2018: 236). Como contrapeso, en el Norte Global han surgido ideas poderosas, como Gaia, que plantea que la Tierra es un sistema vivo (Lovelock 2007: 23), o las teorías que ven agencia en microbios, equipos de laboratorio y científicos (Jensen 2017: 527), y revierten el concepto de mundo y sociedad (Lave y Wenger 1991: 34).

castellano/urbano responde más bien a las necesidades urbanas del mercado. En ambos mundos, sin embargo, la complejidad de la ejecución empuja al usuario a superar el modelo del fabricante, empujando a su vez la superación del fabricante, en un ciclo virtuoso que permite explicar el que la tecnología de los instrumentos musicales sea, por lo general, reflejo fiel de la tecnología de punta de una cultura (Daniel Lefin, cit. Gérard 1999: 3).

La industria del siku, entendida como el proceso que implica la circulación del material, la tecnología de fabricación, la entrega hacia la comunidad, funciona en el mundo aymaraquechua de acuerdo con el pacto de horizontalidad con su entorno en que el hombre ocupa, utiliza, y agradece lo que la naturaleza le ofrece, introduciendo pocas modificaciones. Su tecnología se caracteriza por su mínima intervención en el objeto, procurando obtener el máximo resultado del material en su estado natural, buscando, por decir así, que la naturaleza hable a través del objeto. Esta tendencia la observamos en el continente indígena en muchos tipos de instrumentos musicales; por ejemplo, una *wada* (‘maraka’ de calabaza) mapuche es considerada mejor si mantiene sus semillas y su forma original, sin añadirle un mango, a pesar de que su sonido pueda parecernos más pobre (Pérez de Arce 2007). Por el contrario, la industria del mundo castellano procura resultados mediante la máxima modificación del material original¹³⁷. Esto se traduce en asociar el nivel de excelencia de un objeto con la complejidad visible en su estructura. Si un objeto revela una industria compleja, hecha con herramientas, tecnologías y conocimientos altamente especializados, se lo considera valioso¹³⁸. Según este criterio, el siku es un instrumento pobre, básico, carente de interés y primitivo. El siku revela de manera notable la diferente percepción del objeto valioso en ambos Mundos. El siku no es descriptible como una tecnología compleja, ni ha sido incorporado a los sistemas de industrialización, no hay fábricas que lo producen, al igual que otras flautas amerindias y

137 Detrás de esta actitud artesanal está el concepto (trazable hasta la Grecia preclásica) de arrancar de la Naturaleza sus secretos mediante procedimientos técnicos para dominarla y explotarla (Cavalcanti Schiel 2007: 2).

138 La evolución de los instrumentos de viento se mide por la complejidad de mecanismos de válvulas y llaves (Fader 2018: 9-16). La complejidad estructural del órgano de tubos es un modelo de instrumento musical en la tradición occidental, y la tecnología electrónica define los teclados digitales. Este concepto de tecnología está asociado a la idea de ‘artificio’, que une el arte con el oficio en base a dos aspectos: al concepto de “máquina”, en el sentido de un artefacto creado por el hombre según leyes diferentes a las existentes en la naturaleza, y al concepto de lo visible, exhibido a la comunidad. La trompeta, el clarinete, la flauta traversa exhiben su tecnología. Este concepto empapa toda la visión occidental de mundo, que considera la rueda un logro central en la evolución humana, y una idea de “máquina” que entronca la Grecia Clásica, Roma y la Edad Media europea (Molina y Ranz 2000: 32-66, 107). Esa tecnología exhibe su forma y su sonido imponiéndolo al mundo. El concepto “máquina” estuvo prácticamente ausente en la América precolombina, donde se conoció la rueda, pero no tuvo ningún desarrollo. No se trata de un “atraso”, como majaderamente se ha insistido, sino en una diferente relación con lo “natural”.

hasta los clarinetes Wayapi de Guyana (Beaudet 1997: 20). Parte de esto tiene que ver con la asociación entre la caña, como ser vivo que interviene con su agencia el proceso de construcción, y el sistema industrial que evita a toda costa esa agencia mediante el máximo control de los procesos. El siku tampoco exhibe visualmente la excelencia de su artesano, algo común a las flautas amerindias (prehispánicas o actuales), donde el diseño acústico, no importa cuán sofisticado sea, desaparece de la vista (Pérez de Arce 2015). Se parece preferir tecnologías transparentes, en el sentido que su comprensión y aprendizaje sea lo más natural posible, por analogía con una ventana, cuya invisibilidad es lo que la hace útil (Lave y Wenger 1991: 102, 103).

Probablemente esto también alude a la asociación del sonido con la ecología, como algo propio del entorno natural, algo que nosotros no sólo hemos perdido “de vista” (valga el absurdo), sino que hemos desterrado del planeta, mediante la omnipresente presencia del ruido de máquinas que alude García (2017: 11)¹³⁹. Estas transformaciones que han ido reemplazando el factor de identidad sonora local por una estandarización industrial impacta en todas las relaciones entre el sistema y su entorno en los niveles superiores. El proceso de construcción del siku aymaraquechua facilitaba la circulación de materiales del entorno natural, relativamente abundantes, permitiendo a cada grupo renovar toda la orquesta antes de una fiesta, por ejemplo, agilizando así la definición de su identidad sonora¹⁴⁰. En contraste, la lógica instrumental castellana/urbana se basa en la economía de mercado, en la fabricación industrial, donde la sociedad sólo puede elegir su identidad sonora en la oferta comercial. La demanda urbana exige instrumentos estándar, que las bandas contratadas exhiben como modernidad y valor monetario (ver Rivero 2018: 12).

En resumen, el Tubo no se asocia a una función económica relevante, lo cual repercute en el rol de la sikuriada. No exhibe un alto costo, asociado al éxito. En contraste con los altísimos costos de una orquesta sinfónica¹⁴¹, los comparativamente

139 García (2017: 11) piensa que no es posible opinar acerca de la contaminación acústica porque eso “separa artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana”, es decir, naturalizando lo artificial, como parte del paulatino abandono de la observación de la naturaleza (Harari 2018: 372-373; Ingold 2018: 109). Cada vez es más difícil presenciar lo que describe Schwerter (2013: 18) al interior de Iquique, en Camiña, donde la aparición de los instrumentos “no irrumpen en el silencio, sino que parecieran acoplarse a él, resuenan lejos primero, luego varían sus distancias, hasta que un día vemos los rostros y cuerpos de quienes hacen sonar el silencio”. La belleza sobrecogedora de esa experiencia la hemos reemplazado por la idea de asociar la “música” a los aparatos reproductores (Hernández 2018).

140 Esta posición obedece al concepto de autonomía social propio del concepto social-eológico que estudia Murra respecto a los sistemas productivos andinos (1975).

141 La orquesta sinfónica, si bien se asocia a la música considerada un “lujo” (algo no productivo), exhibe un alto capital simbólico, asociado al alto costo de sus instrumentos, sus profesionales, sus salas de concierto y sus giras, avalados socialmente por instituciones gubernamentales y

bajísimos costos de una sikuriada la transforman en algo de “poco valor”, y por lo tanto no recibe ningún apoyo de instituciones, sin importar si sus beneficios sociales sean comparativamente mucho más eficientes (Pérez de Arce 2017). Por lo general funciona como entidades autogestionadas, en lugares periféricos (ver Ríos 2010: 288). Todos estos procesos son muy complejos y sobrepasan los objetivos de esta tesis, pero ayudan a percibir la valoración del sistema sikuriada dentro de la sociedad aymaraquechua y la sociedad castellana/urbana.

1°Ab TIMBRE

La producción del sonido en un tubo cerrado depende de factores físico-acústicos, que no cambian en ambos Mundos. Lo que cambia es su comprensión: mientras el conocimiento acústico del tubo cerrado es intangible (no se ve porque lo que vibra es el aire), su teoría es difícil y no siempre exacta (Gérard, 8/2018), en el Mundo castellano/europeo son las cuerdas las que organizan teóricamente el conocimiento acústico, en base a mediciones visuales precisas. Se ha desarrollado un conocimiento enciclopédico de acústica en castellano, que contrasta con la ausencia de conocimientos semejantes en aymara o quechua¹⁴². Pero, a la inversa, la preponderancia del sonido como informador y como significador del Mundo es claramente mayor en las tradiciones andinas, muchas de las cuales identifican el sonido con la vida, capaz de movilizar lo sagrado y hacer crecer las plantas y animales (Martínez 2018: 214), mientras *ch'in* (silencio, quechua y aymara) sugiere falta de vida (Gruszczynska-Ziólkowska 2000: 197). En castellano o inglés el sonido es menos importante que lo visual; se habla de “ver”, de “invisible”, de “mirar” como metáforas del conocimiento (Titon 2016: 5), y desde Grecia hasta hoy el conocimiento musical es considerado como inferior a la lógica y al dominio de lo visual (a pesar de los continuos elogios a la música, ver Ong 1967, 1977, cit. Clifford 1986a: 11; Schaffer 1994; Connell, Gibson 2001: 3, 192; Alonso 2003; Cox 2006: 56; Jiménez 2013: 252, 253). Se destaca su carácter “no productivo” (García 2012: 50, 59; Williams 2012: 53-54), se evita su mención en la Historia y en la Arqueología, porque se piensa que requiere una batería de conocimientos exclusiva (Pérez 2010: 16), y se la confina a un consumo personal (Turino 2008: 87).

empresariales (Judy 1996: 2, 6; Ford 2007: 173; Mathers 2007: 154; Hankinson 2015; Kartomi 2007b: 19; Ríos 2010: 288; Lonnert 2015: 134; Schippers, Grant 2016: 454).

¹⁴² Se ha descrito muy poco la conceptualización de los sonidos entre indígenas; los lomerianos de Santa Cruz, por ejemplo, describen sonidos ‘altos’ o ‘bajos’, u ‘oscuros’ o ‘claros’, o ‘curvado’, o ‘brusco’ (CURACIONES DE LUNA NUEVA 2011: 132). Los *luriri* de Walata Grande dicen *janiwa chhusuñapakiti* (no tiene que ser un sonido opaco) o *lluq'ikiskiwa* (aún está defectuoso), *ch'usa q'achukiw jachi* (llora como mujer) o *maiya urkuwa* (parece varón) (Mamani 2006: 75). La falta de descripciones semejantes, y probablemente la especificidad local de las mismas hace imposible establecer parámetros comparativos.

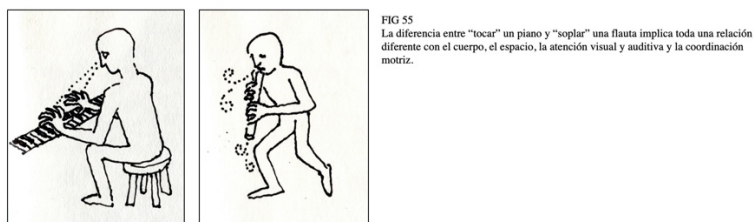
La tendencia a los sonidos complejos, densos e imprecisos, se observa en el Mundo aymaraquechua como parte de una tendencia surandina que los prefiere por sobre la tonalidad precisa y limpia. El “tubo complejo” en las *flautas de chino*, en Chile o la alteración del alma (perfil del tubo) en la *tarka* boliviana (Gérard 1997: 47) persigue lo mismo, crear identidades tímbricas, que diferencian una comunidad de otra (Pérez de Arce 2013; Gérard 2015: 4-13). Las flautas con sonidos complejos tímbricamente como *wapululus*, *lawá k’umus*, *chaqalladas* y *pinkullus* o *pinkillus* del altiplano peruano-boliviano, los sonidos *tara* y *sonido rajado*, con claras pulsaciones o batimientos (Gérard 1997: 41-42; Cepeda 2011: 89; Stobart 2018: 217), las técnicas de ejecución que enfatizan los multifónicos y armónicos, (Cepeda 2011: 8; Prudencio 2015: 4; Gérard 1997; 2015: 11, 52; Sánchez 2016b: 67; 2018b: 241; Pérez de Arce 2018), son todos signos que señalan esta preocupación. Esta cualidad es diferente a la que encontramos en otros lugares. El uso de la ‘palq’a’ (1/1 abierto) de Melanesia (Bougainville, y Guadalcanal (Zemp 2016) no es parte de una búsqueda amplia de sonidos complejos. Las cuerdas simpáticas, las membranas resonantes, los sonajeros adosados, que encontramos en diferentes partes del Mundo, corresponden a otras tendencias estéticas. En Europa la tendencia, desde la aparición de la polifonía, ha sido privilegiar los sonidos más puros, como comprueba Stobart con sus alumnos ingleses que ejecutan flautas andinas (Stobart 2013: 30). Este mismo autor señala la diferencia de percepción entre las flautas europeas, asociadas a emociones gentiles y tiernas, con sonidos con muy pocos armónicos, y las flautas andinas asociadas a sonidos fuertes, con muchos armónicos (cit. Gérard 1997: 43). Esta diferencia puede explicar la poca adopción del ‘palq’a’ en Chile, prefiriendo sonidos más claros y limpios.

1°Ba) SOPLAR

El soplar es sinónimo de hacer música para los sikuri, para los *bailes chinos* y otras Flautas Colectivas. Por el contrario, en la organología castellana el término “soplar” casi no se ocupa. El diccionario RAE (2017) sólo consigna “soplido” como “acción y efecto de soplar”. En cambio, se prefiere hablar de “tocar” instrumentos musicales¹⁴³. En contraste, la habilidad manual requerida para las Flautas Colectivas es poco importante, y lo mismo ocurre con la guitarra campesina y otros instrumentos

143 Sólo hallé un diccionario que asocia “soplar” con “tocar”, “silbar, soplar, pitar” (woxicon.es 2017). El sople casi no es mencionado en los extensos tratados de flauta europeos, desde el siglo XVI (Virdung 1535) en adelante, que se reducen a describir las digitaciones (R. Wilson 26/8/2017). Al estudiar la evolución de las flautas en Europa, desde hace 40.000 años hasta hoy, se analiza el uso de la mano y la habilidad psicomotora (Altenmüller 2002: 10-12; Lawson y d’Errico 2002: 121, 129). La habilidad musical se relaciona con la habilidad manual (Jiménez 2013: 143, 173-177), por eso se habla de “tocar” música o “tañer” un instrumento (referido a los dedos; RAE 2017). Los instrumentos europeos de cuerda exigen mucha destreza manual asociada a leer en una partitura.

(Pérez de Arce 2017). Podríamos decir, organológicamente hablando, que el mundo aymaraquechua prefiere la boca y los pulmones, mientras el mundo castellano prefiere la mano y el ojo. M. Ibarra (9/5/2017) compara “dedos pal’ piano” con “boca pal’ siku”. Con el mirar ocurre algo parecido; al ejecutar siku no se puede mirar el instrumento (puedo sacármelo momentáneamente de la boca para mirar que tubo voy a tocar), en cambio el mirar es fundamental en la “interpretación” musical castellano/urbana¹⁴⁴.



1ºBb) EJECUTAR

Las técnicas de soplo no parecen diferenciarse mayormente en ambos mundos, probablemente porque pertenecen a la estructura del sistema sikuriada. La técnica de *chusillada* parece ser idiomática de la ‘flauta de pan’ genérica; los ‘Are’are de las islas Salomon la utilizan al igual que en los Andes, para ensayar o para iniciar una pieza y conseguir una cohesión antes de tocarla a volumen normal (Zemp 2013: 8). La técnica de ataque “FU”, que liga los soplos y los individuos, se asocia a la tendencia aymaraquechua por lo colectivo sobre lo individual, y el ataque “TU”, que diferenciar cada soplo, evidencia la preferencia castellana por lo individual. En la ‘zampoña urbana’ esta tendencia se intensifica con seis tipos de embocadura, que facilitan diferentes ataques (Barragán 2002: 340-347).

El ‘siku’ no otorga facilidades al sentido solista y virtuoso del intérprete, como lo hace el *nai* (flauta de pan rumana), cuyos tubos de Tallas pequeñas facilitan esta técnica (Gérard 1999: 187-188). Además, el uso colectivo desincentiva el virtuosismo individual propio de la “interpretación musical” castellana/europea. En todas las Flautas Colectivas se tiende a minimizar el virtuosismo para no entorpecer la unidad social homogénea (Stobart 2013: 27, 207). Lo que importa a los Jalq’a, Calcha y Tarabuco

¹⁴⁴ En el mundo castellano el mirar el instrumento, la mano y la partitura (y al director, en la orquesta) es fundamental para la “interpretación musical”, que se concibe como la “ejecución de la partitura” al pie de la letra (Arce 2011). “Interpretación musical” es una carrera en muchas Universidades del mundo. El teclado requiere el uso de manos y ojos, siguiendo una antigua tradición local que encontramos antes en el monocordio, utilizado en la Grecia antigua para la enseñanza de la Música (Molina y Ranz 2000: 14, 31-32, 50, 54). El virtuosismo musical se basa en la habilidad de coordinar manos y lectura (Ruiz 2007: 187).

(Sucre) no es si una persona “toca bien”, sino si “su flauta quiere hablar”, si “ella toca el corazón con su voz”, si su sonido es “claro como palabras” (Martínez 2001: 181).

1°Bc) MOVESE

Si bien el movimiento asociado al soplo es habitual en el mundo aymaraquechua y tiende a ser evitado en el contexto urbano/castellano, he observado que tiende a ser menos enfático, a veces asociado a una actitud más o menos hierática en el primer caso, y a ser más expresivo en el mundo castellano, lo que se refiere a una diferente necesidad de comunicar mediante el cuerpo, que no afecta al sistema, sólo a su exhibición ante el entorno.

1°Ca) FUNCION ESTETICA SONORA

En el Mundo aymara/quechua se enseña con el ejemplo. El modelo es un sonido real, emitido por alguien. Los conceptos de “sabor” o “viento” son metáforas que aluden a las relaciones entre el sonido y el mundo. La diferencia con el mundo castellano es notable; allí se teoriza buscando un modelo ideal, una cierta esencia (escuchando un registro electrónico, por lo general) que hay que alcanzar.

La producción sonora del Tubo coincide en ambos Mundos respecto a la intensidad, como marca sonora del siku. Stobart llama la atención a la escasez de expresiones musicales suaves y meditativas en la música aymara/quechua (Stobart 2013: 25). La intensidad es importante en ambos Mundos, pero por razones opuestas; en un Mundo silencioso, denota presencia relevante, en un Mundo bullicioso, donde existe la ausencia de silencio, denota hacerse escuchar.

1°Cb) FUNCION MAGICO RELIGIOSA

Las vinculaciones entre cañas, Tubos y sikuri como “seres vivos” son innumerables. Las comunidades Jalq’a, Calcha y Tarabuco (Sucre) establecen una relación de dialogo con el instrumento; usan verbos como “responder”, “conversar”, al iniciar un tema lo “interrogan”, ya sea *siku*, *qena* o *charango*, inician una corta melodía “para pedir”, establecer una “conversación” entre las cuerdas, “la una pregunta, la otra responde”, dicen. Los instrumentos tienen *kunka* (voz), *qallu* (lengua), las flautas tienen *sinqa* (nariz, la ventana), y ella sabe *wacqay* (llorar) como el canto de los pájaros (Martínez 2001: 178). Pero esa noción de “seres vivos” es diferente a la que manejamos en mi Mundo, donde “vivo” es opuesto a “muerto”. En el altiplano de Bolivia existe la noción que las flautas con agujeros (pinkillos) son “vivas” porque poseen muchos agujeros, mientras los siku son “muertos” porque no poseen agujeros (Stobart 1994: 40-41). Ese estado “muerto” es, sin embargo, activo y eficaz complemento de la “vida”. El estudio de la cultura prehispánica Moche revela que la ‘flauta de pan’ promovía el nacimiento de las cosas, personas y fuerzas en el interior del mundo de los muertos; se

trataría de una especie de fertilidad invertida, hacia el dominio de la muerte (La Chioma 2019: 215). Muerte no es, aquí, falta de vida, *ch'in* (silencio, falta de vida en quechua y aymara), opuesto a *animu*, o animación (música, y sonido) (Stobart 1993). El mundo de la “muerte” como algo fértil, necesario para la vida, es impensable para mi Mundo.

La vinculación de la música, la espiritualidad y los dioses de la naturaleza en el Mundo aymaraquechua se ha visto deteriorada por la extinción paulatina de los bambúes (Damián Vaca Céspedes, cit. Gérard et al. 2017: 181).

La relación entre el Tubo y el “calendario musical” es compartida por todas las flautas del Mundo aymaraquechua. En tiempo seco (abril a septiembre-octubre) se toca *siku* y *qena*. En época de lluvias (octubre-noviembre a marzo) se toca *moseño*, *pinkillo*, *tarka* (Mendoza 2015: 175; Castelblanco 2016: 224; Mújica 2016: 9). El ciclo musical anual genera una secuencia de fiestas (Baumann 2004; MÚSICA AYMARA 2012: 9) acorde con el ciclo agrícola. “Antes ... las plantas vivían de acuerdo a los sonidos de los instrumentos, entonces, si se tocaba el instrumento equivocado en la época que no correspondía, podía perjudicarse alguna cosa” dice Aldemir Calderón, de Conima (Putina) (Ponce 2007: 159). El peligro de tocar una flauta en la temporada que no le corresponde es un relato recurrente, porque su trasgresión puede traer consecuencias graves (Bedregal de Conitzer y González Bravo 1956; Turino 1988; Baumann 2004: 103; Vega 2012: 35)¹⁴⁵. Desde la lógica del Mundo castellano estas explicaciones son interpretadas como “mitos” o supersticiones sin vínculo con la realidad, porque no obedecen a una teoría lógica de causa y efecto. Al contrario, muchos sikuri urbanos, por respeto al ‘origen’, adhieren a las ‘prohibiciones’ de tocar el siku en ciertas fechas generando las paradojas conceptuales mencionadas más arriba. Esto revela la incompreensión del problema, visto como ‘prohibición’, siendo que se refiere a lo contrario, a una propiedad de ‘vitalización’; no se refiere al calendario, sino al clima. Pero en la ciudad los ciclos relativos a la interpretación de instrumentos están fijados por motivos de trabajo, y eso impone tocar cuando los contratan.

1°Cc) MUJER SIKURI

Como dije anteriormente, en el mundo aymaraquechua la mujer no tocaba el siku, en ningún lugar, en ningún tiempo, a juzgar por la abundante información etnográfica, etnohistórica y arqueológica que poseemos. En los Andes la norma es que el tocar instrumentos lo hacen los varones y cantar lo hacen las mujeres (Turino 1989: 9, Stobart 2009: 68), y la única excepción sistémica corresponde a la mujer que toca la

145 A fines de los ‘90 Arnaud Gérard mandó hacer un *pululu* (trompeta que acompaña una tropa de *pinkillos*) en el Municipio Tinguipaya (N. Potosí), en época de lluvias. Luego hubo una fuerte granizada en esa localidad, los campesinos perdieron todas sus cosechas, y culparon a Arnaud y le querían dinamitar la casa, y que les pagara todos los daños y pérdidas (A. Gérard, 7/2018).

tinya (tambor), acompañando su canto, que ocurre en el Mundo aymara/quechua actual y del pasado prehispánico (Stobart 2009: 70; La Chioma 2016: 283). La norma de la mujer que no toca aerófonos es un tema recurrente en todo el continente, desde los mapuche a los salish de Colombia Británica y a los Wayapi de Guyana, y cubre todas las variedades de aerófonos, de todas las formas y categorías, con escasas excepciones¹⁴⁶, y algo parecido ocurre en África y Oceanía (Beudet 1997: 148, 153; Hill y Castrillon 2017: 10-14). El hecho que esta ausencia de mujeres soplando aerófonos abarque no sólo todo el continente americano (Sudamérica, Mesoamérica y Norteamérica) sino África y Oceanía (Beudet 1997: 148, 153; Hill y Castrillon 2017: 10-14) exige una explicación más compleja que lo argumentado hasta ahora.

Lo más notable es que la mujer sikuri es una transgresión frontal, manifiesta y total frente al Mundo aymaraquechua, pero ha surgido desde un movimiento sikuriano que se manifiesta preocupado del respeto por las normas y principios que rigen en ese Mundo. También es notable que la emergencia de mujeres-flautistas, lo hemos observado en los *bailes chinos* de Chile central en el mismo período¹⁴⁷, y está descrito en el Municipio Indígena Lomerío (Santa Cruz) (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 91), en procesos independientes, no conectados, y probablemente más extendidos, como lo que ocurre con la incorporación de la mujer en las danzas bolivianas (Sigl y Mendoza 2012; Villazón 2015: 38-43). Los argumentos dados por los aymaraquechua y por las mujeres sikuri no son comparables, y los intensos debates entre estas dos posiciones no han logrado acercar esta distancia. Los primeros aluden a la fisiología de la mujer-madre y su vinculación con sembradíos, animales, vientos y clima, en función del equilibrio de roles complementarios entre hombres y mujeres, necesario para el equilibrio global¹⁴⁸. Las mujeres sikuri aluden al machismo, al feminismo, la igualdad de

146 Las excepciones a esta norma han sido descritas en los macoa de Venezuela (Olsen 2004: 280), los botocudo, los shipaya del Xingu medio, los rigpaks del alto Juruena, los arara, los ache de Paraguay, los jalq'a de Tarabuco (Beudet 1997: 148, 153), los Cañaris de sierra de Lambayeque (Rivera 2015: 256), y los atacameños (Mercado 2012). Se trata de casos aislados, en ocasiones puntuales, para casos restringidos, referidos a distintos aerófonos, que no responden a un sistema.

147 Berrios y Michel 2015: 89, observado por mi durante 1992 en adelante en el Valle del Aconcagua.

148 (Sánchez 1996; Fernández 1997; Ponce 2007; Stobart 2009; Sigl y Mendoza 2012b: 448; Ponce 2011; CEA 2012; Sigl y Mendoza 2012b; Paucar 2013; Mendoza 2015). Los argumentos utilizados en los Andes se refieren a dos campos: la fertilidad y lo privado. El cuerpo fértil femenino se maltrata al tocar el siku, provocando lesiones graves (Fernández 1997; Ponce 2007: 160; Stobart 2009: 76), que pueden extenderse a los sembradíos, a los animales o al clima (Sigl y Mendoza 2012b: 448). Este argumento también lo utilizan los Macha de Potosí para la mujer que toca charango, lo que afecta su habilidad de tejer o puede afectar los plantíos (Stobart 2009: 76). El otro argumento es el mundo privado de la mujer en la intimidad hogareña, la casa andina sin ventanas, silenciosa, oculta a la mirada indiscreta, se opone al mundo público del hombre, que exhibe la música, la algarabía, la fiesta (Fernández 1997: 174-188). Stobart (2009: 73-88) encuentra una relación entre la mujer que se relaciona directamente con el

género, a la ‘liberación de la mujer’, al patriarcado y a la exclusión¹⁴⁹. Supone que existe un “tabú” que impide a la mujer tocar siku basado en el dominio y la subordinación, herencia hispana y del catolicismo (Beaudet 1997; Vega 2012: 35; 2014). Como se ve, ambas posiciones son independientes, no reconocen puntos de contacto ni reconocen sus propias incongruencias (Fernández 1997: 176; Stobart 2009: 75). En parte esto se debe a desconocimiento. Al no existir en mi Mundo ciertos conceptos como son el concepto de concentración, intimidad, ocultamiento y respeto que ocupan las mujeres aymaras para conectarse con el mundo oscuro confuso y subterráneo del interior de la tierra, donde se cria la vida (Martínez 2018: 207), no puede respetarse ese aspecto de la realidad. Tampoco existen los conceptos andinos de relación recíproca con la Madre Tierra (Sigl y Mendoza 2012b: 448) o la relación de equilibrio opuestos y complementarios (Fernández 1997: 176; Ponce 2011; CEA 2012: 33-36; Paucar 2013: 14; Mendoza 2015: 110-113, 214-215). Las observaciones hechas por las mujeres sikuri urbanas sólo observan la superficie de los argumentos aymara¹⁵⁰. Su crítica suele centrarse en la “exclusión” de la mujer, dando por sentado que su inclusión es la norma, y por lo tanto se discute la “prohibición” que se opone al concepto liberal de igualdad de género (Fernández y Fernández 2015: 65; Castelblanco 2014b: 270). Al revisar lo extraordinariamente rápido, enfático, y potente de este proceso, que ocurre simultáneamente en lugares inconexos como los *bailes chinos* de valles centrales de

entorno (se sienta en el suelo, come con la mano, canta), mientras el hombre se asocia indirectamente (usa instrumentos musicales, asientos, cucharas). Todo esto alude a la dualidad del mundo expresada en lo masculino y femenino (Turino 1989: 9; Sánchez 1996: 95), como complementos que logran estar balanceados y tener sentido (Ponce 2011; CEA 2012: 33-36; Paucar 2013: 14; Mendoza 2015: 110-113, 214-215), algo común a los mapuche (Bacigalupo 1997: 36, 37), y a muchas otras etnias del mundo (Barfield 2000: 466-468).

149 (Beaudet 1997; Vega 2012; 2014; Castelblanco 2014b; Fernández y Fernández 2015; Pizarro 2017; Dimitri Manga, 25/11/2018). Esos argumentos provienen de movimientos de liberación de la mujer emanadas del mundo occidental basadas en el concepto de subordinación del género femenino por parte del hombre, y asociada a otros sectores excluidos (clases populares, mujeres, jóvenes, homosexuales, sectores poblacionales y estudiantiles) (Fernández y Fernández 2015: 65; Castelblanco 2014b: 270; Pizarro 2017: 79).

150 Observan sus recursos metafóricos, (“se le va a secar la leche a la mujer” (Fernández 1997; Ponce 2007: 160; Stobart 2009: 76; CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 134), son interpretados como “pretextos” sin base científica (Vega 2014), o como resultado de la herencia patriarcal hispana y del catolicismo (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 92; Vega 2012: 35). Se ignora la presencia de mujeres aymaraquechua en roles poderosos, presentes en mitos y en la historia (Rostorowski 1988: 6- 12). También ignora los roles que cumple la mujer en el ámbito de la música (Stobart 2009: 70-74, 88), o en las danzas folclóricas urbanas de Bolivia, que exhiben una gama de roles femeninos extraordinariamente rica en matices, que van desde la mujer en papeles masculinos hasta mujeres que se exhiben a si mismas como “objeto sexual”, con multitud de roles intermedios que abren un abanico de posibilidades a las relaciones de género (Sigl y Mendoza 2012a: 44, 59-66, 84).

Chile y las sikuriadas altiplánicas, basado en argumentos independientes¹⁵¹. Esto sugiere el cuadro de una emergencia espontánea, característica de un sistema complejo que alcanza una madurez del que emerge un nuevo nivel de complejidad, en este caso correspondiente a la globalización. Al ser una emergencia sistémica, se explica por procesos que están más allá de la razón, superando la postura patriarcal eurocéntrica y las posturas que han acompañado a la humanidad por milenios.



FIG 56
MUJER SIKURI. La Paz 2018.

¹⁵¹ El primer baile exclusivamente de mujeres en el Valle del Aconcagua, el Baile Pueblo Nuevo, se originó por el sueño que tuvo unna mujer, luego de hacr unna manda a la Virgen (C, mercado, comunicación personal).

Subcapítulo 2

FLAUTA DE PAN: SERIE DE TUBOS

El nivel ‘flauta de pan’ alude a la reunión y organización de los tubos en una unidad mayor, la ‘serie de tubos’ que forma la escala musical.

2A.- DISEÑO ACÚSTICO

A ESCALERADO

La serie replica varios tubos en una gradación de tamaños, y en base a ese sencillo principio permite la expresión sonora de la orquesta completa. El proceso de confección es relativamente fácil, consiste en cortar cañas y amarrarlas luego. Un *luriri* puede demorar tres días en confeccionar una Tropa (12 pares). Esto permite al patrocinador de una fiesta, por ejemplo, renovar una Tropa completa, para estrenarla en su fiesta (Witney 1985: 81). Esto también permite crear un timbre orquestal nuevo, al achicar un poco el tamaño para competir mejor en la fiesta, o cuando el profesor de música del pueblo necesite ampliar el ámbito y pide un siku con más tubos (A. Gérard, 8/2018). En el mundo castellano no se patrocinan nuevas tropas en cada fiesta, ni existe la noción de variabilidad tímbrica, sino se tiende a la estandarización.

a.1) CORTE

La estructura de la escala depende del corte y del sistema de medidas utilizado para cortar. El corte del tubo determina su altura de sonido: si es más corto, dará un tono más agudo, si más largo, uno más grave. El *luriri* dirá “este tubo esta demasiado corto”, no dirá “este sonido está demasiado alto”. Primero corta todas las cañas, y luego comprueba el tono, corrigiendo sólo si no “sale el huayño” (A. Gérard 8/2018). Con este método se obtiene una cierta “dispersión de corte”, que cobra importancia al nivel de ‘ch’ulla colectiva’ (3A). La tecnología involucrada en la confección de la sikuriada es muy simple; basta un cuchillo y una medida para cortar los tubos¹⁵².

¹⁵² Actualmente los *lakita* chilenos usan una herramienta para cortar tubos de plástico, lo cual no cambia la facilidad ni su simplicidad



FIG 57- CORTE. (Arnaud Gérard, Potosí 2018).

a.2) SISTEMA DE MEDIDAS

Los *luriri* usan un sistema de medidas que determina el tipo de tropa. Por ejemplo, *siku 70* corresponde a una Tropa cuyo tubo mayor del *arka malta* mide 70 cm. En Potosí se usa *siku 70* y el *siku 65* (aprox. a un tono diferencia). En el sur de Bolivia se usan medidas del 45 al 70, que suben de 5 en 5 cm. (ver Tabla 4).

TABLA 4 - MEDIDAS

MEDIDA (CORTE)	Localidad donde se usa	Citas bibliográficas
27	mayoría de <i>sikuri de varios bombos</i> , Lima	
30	Yunguyo (Bolivia), <i>zampoñadas</i> de Lima	Falcón 2014: 31 Renzo, Lima, 22/11/2018
45	Macha, Sacaca, en todo el N Potosí, Villazón, Piura	Gérard 1999, T II: 20 a 54
50	Caiza D (Linares), Macha (Chayanta), Cotagaitas (Nor Chichas)	Gérard 1999, T II: 20 a 54
51 o 52	Tirana, Santiago, Chile	Barragán y Mardones 2013: 24
55	Macha, N Potosí	Gérard 1999, T II: 20 a 54).
60	Dto. Chuquisaca, Salinas (Oruro) y Llica (Potosí)	Gérard 1999, T II: 20 a 54
70	Tinguipaya, Samasa, Condo, Potosí, Dto. Chuquisaca	Gérard 1999, TI: 14, T II: 20 a 54). Comunidades, 15/8/2018 Gonzalo Negron, 31/7/2018
1° Takiñu	todo el Dto. de La Paz, incluyendo los Yungas	Gérard 1999, T II: 65 a 87
2° Takiñu, 1° Laxiñu,	Dto. La Paz incluyendo Yungas y región circumlacustre	Gérard 1999, T II: 65 a 87
3° Takiñu 2° Laxiñu 1° Chukliñu	Viacha, Ingave, probablemente todo el Dto. de La Paz	Gérard 1999, T II: 65 a 87

Las medidas en el sur de Bolivia se registran en unas varillas con muescas (Luque Zavala 2002: 12), llamadas *tupu tisi* (en Walata Grande, de *tupu*, “instrumento para medir” y genérico de “medida”) (Borras 2000: 171) o *takiñas*. (Gérard 1999: 229; Arnold y Espejo 2013: 106). Las medidas no son exactas; la “dispersión por corte” puede producir diferencias de 40 a 90 cents (casi un semitono bien temperado) (Gérard 1999: 260; A. Gérard 8/2018). Por otra parte, las medidas del *tupu tisi* van cambiando

con cada copia que hace el padre a cada hijo (Gérard 1999: 271). En el norte de Bolivia no se usan varillas con medidas, sino que se usa un siku como modelo. Se nombran como *takiños* o *lajeños* (del pueblo Laja) (Gérard 1999: 229; A. Gérard 8/2018) (ver Tabla).



FIG 58- Medida del *siku chokela*, usado por los *luriri* (Borras 2000: fig2)

Probablemente en el pasado se usaban medidas corporales; Fernández cita medidas derivadas por cuartas de la mano, que no persiguen una afinación determinada, sino un sonido “apropiado” para, a partir de ahí, construir el resto de la tropa (Fernández 1997: 178-179).

En el mundo castellano se siguen dos normas; la una, copiar los modelos que usan las comunidades del mundo aymaraquechua (habitual en Lima). La otra, ocupar las medidas que resultan de la escala temperada europea (habitual en Santiago, y va influenciando paulatinamente el mundo aymaraquechua), que se nombran como tonalidad (*siku en La*, *siku en Sol*).

MI	65 cm
RE	72 cm
DO	84 cm
SI	93 cm
LA	104 cm
SOL	112 cm
FA	122 cm
MI	135 cm
RE	155 cm
DO	177 cm
SI	192 cm
LA	206 cm
SOL	230 cm

FIG 59- Medidas en centímetros para construir sikus de plástico con un diámetro interno de 12 mm. (sacado de <https://dokumen.tips/documents/cosntruccion-de-la-zampona-o-sikudocx.html>)

B ESCALA

La serie de tubos de diferente altura determina la escala y el perfil típico (con excepción del *tablasiku*, que forma un rectángulo). La forma escalerada del siku es una figura sonora y plástica; el escalerado representa una secuencia de sonidos de graves a agudos.



FIG 60- Series de tubos cortados, ordenados en sus escalas. (Taller de A. Gérard, Potosí 2018).

La escala no pertenece al sistema, en cuanto la sikuriada puede adoptar teóricamente cualquier escala. Sus consecuencias, sin embargo, son muy importantes. Podemos equiparar la escala con un abecedario, que propone una serie acotada de letras sobre las cuales se construye un idioma; la escala propone una serie acotada de tonos sobre los cuales se construirá todo el idioma musical. La escala es una norma compartida a un nivel profundo de la cultura, y normalmente es heredado por generaciones.

El diseño acústico equivale, en este nivel, a una serie de restricciones que permiten al instrumento entregar sólo las alturas determinadas por la escala e intervalos precisos. Este conjunto de relaciones puede entenderse como una teoría musical bastante compleja, que puede medirse matemáticamente. Esta complejidad la he dividido en 6 categorías: escala, diapasón, intervalos, tonalidad, rango y afinación. Cada una de estas variables puede ser diferente en cada Tropa, permitiendo innumerables combinaciones. En Potosí se considera que cada *luriri* imprime a una tropa una combinación propia; si dos *luriri* construyen una tropa de *Siku 70*, esas dos tropas no podrán unirse¹⁵³.

¹⁵³ Por ejemplo, cuando en Comunidad de Comunidades discutieron la construcción de una Tropa mayor (15 parejas) decidieron hacerlo con un solo fabricante, para tener “la afinación de un solo constructor”. Luis Copa explicó que los invitados “van a tener otra afinación .., otro 70 van a venir de Sucre también no es del mismo constructor ... va variar, pero va a ser poco” (Comunidad de Comunidades, 22/8/2018).

b.1) DIAPASON O "MEDIDA"

El diapasón es la frecuencia de referencia sobre la cual se construirá la escala. En una flauta, el diapasón es muy estable, apenas lo altera la temperatura en 10 cents, casi inaudible (Gérard 1999: 203, 208-209). En el mundo aymaraquechua no existe el concepto de diapasón como norma fija, sino aproximada. Dentro de la sikuriada, todas las flautas deben coincidir en el diapasón para tocar la melodía. En cambio, entre dos o más tropas, el diapasón puede o no coincidir. Dentro de cada tropa observamos una cierta dispersión del diapasón, debido al margen de libertad en el corte de los tubos (Gérard 1999, T II: 16). Podemos decir que no hay un diapasón. Sin embargo, a una mayor distancia de análisis, podemos reconocer un diapasón, lo que permite decir, por ejemplo, que el *siku 70* está casi un semitono más alto que un Sol (A. Gérard 8/2018). Esto ocurre porque sicológicamente se calcula el promedio de la dispersión (Gérard 1999, T II: 16). En Bolivia existen muchas medidas, cada una de las cuales representa un diapasón. Algunas diferencian son mínimas, como las medidas 29, 30, 31 y 32 (cm.), que corresponden a menos de un cuarto de tono (Gérard 1999: 281). Los artesanos de Condo modificaron la antigua medida de 28 cm. a 29,1 cm. (Gérard 2002a). Su importancia radica en que son concebidas como relación de semejanza/distinción con otras comunidades. Es decir, “somos iguales” pero “somos distintos”.

Gérard (1999) calculó el diapasón de distintos tipos de *tropas* de siku en Bolivia (ver tabla 5).

TABLA 5 - DIAPASÓN

diapasón promedio de las tropas de siku en Bolivia, marcando su diferencia en cents (+ sobre o – por debajo) respecto al patrón castellano LA 440 (Gérard 1999).	
diapasón promedio	
+44	<i>jula-jula</i> de Cala Cala
+41	<i>qantus</i> de Niño Corin (b)
+38	<i>Italaki</i> (ej. A)
+37	<i>Italaki</i> (ej. B):
+35	<i>siku 65</i>
+25	<i>siku 60</i>
+23	<i>tercera</i>
+17	<i>wawqo</i> de Tingipaya
+11	<i>siku 50</i>
+6	<i>chiriwano</i> de Ayopaya
+2	<i>siku 55</i> y <i>takiñu</i> (ej. A)
-1	<i>palla palla</i>
-3	<i>laxiñu</i>
-10	<i>takiñu</i> (ej. B)
-15	<i>villa potosi</i>

-19	<i>lakitas de Guaqui</i>
-22	<i>siku 45</i>
-25	<i>wayruru</i>
-28	<i>siku de aikuile</i>
-31	<i>chiriwanos de Tambocusi</i>
-35	<i>jach'a siku</i>
-39	<i>siku 70</i>
-41	<i>lakita de Aikuile</i>
-43	<i>chiriwano de Umala</i>
-44	<i>inka siku</i>

El resultado exhibe una enorme dispersión, pero eso no significa que el diapasón sea una variable libre; en general las medidas son tradicionales para cada tipología. Un *luriri* sabe con cuál medida hacer, por ejemplo, una tropa *jachasiku* de la región de Tipuani. Eso no impide que pueda variar de un año a otro (Carlos Arguedas, 3/7/2018); hay una norma, pero no es invariable¹⁵⁴. algunas sikuriadas que practican estilos con canto adecuan el diapasón a las voces del grupo, siendo diferente para niños, jóvenes o adultos (Ávila y Padilla 2002). A. Gérard inventó un *siku 80* cuyo diapasón lo hace más cómodo para cantar (14/7/2018).

En el mundo castellano, en contraste, existe un diapasón único (LA 440) para todo el sistema musical¹⁵⁵. La búsqueda de una altura de sonido precisa se denomina “afinación” en castellano, y se aplica, entre otras cosas, a la búsqueda del diapasón LA 440. El compartir el mismo diapasón y la misma escala (temperada) permite a todos los instrumentos musicales castellanos conversar entre sí, lo que permite cualquier agrupación orquestal. Todas las sikuriadas de Lima, Santiago, Buenos Aires y Bogotá son afinadas en LA 440. En Bogotá, Castelblanco (2016: 70) comenta que un grupo con un diapasón distinto irrumpió en una fiesta “provocando desconcierto y un cierto malestar en el resto” de las tropas. En Santiago la excepción la constituye alguna sikuriada que afina un poquitito distinto, para evitar que otros ‘sikuris’ puedan intervenir (C. Bertín, 6/2018). En Potosí, cuando necesitan tocar varias tropas juntas, requieren un diapasón común, como ocurre con ocasión de la fiesta de Chusillo¹⁵⁶.

¹⁵⁴ El medida propia; *Takiñus* o *Wayruru* (Gérard 1999: 260).

¹⁵⁵ El “LA 440” fue establecido como convención en 1929, durante una conferencia internacional (Gómez 2007: 91).

¹⁵⁶ Cuando se iguala a 440, dicen “suena Kjarka” porque el grupo de ese nombre tocan al sistema europeo (A. Gérard 18/7/2018).

b.2) INTERVALOS

El intervalo es la distancia sonora entre dos notas. Se reconocen como “intervalos naturales” aquellos que están presentes en la estructura natural del sonido, dentro del espectro de sus parciales armónicas¹⁵⁷. En los tubos cerrados del ‘siku’ ocurre lo mismo con el largo del tubo, pero en proporciones más complejas de describir.

Cada tipo de escala se compone de diferentes intervalos, que pueden o no corresponder con los intervalos naturales. Los ‘siku’ aymara/quechua no exhiben intervalos fijos, debido al margen de libertad en el corte de los tubos. Eso no impide que haya ciertas tendencias; el semitono es siempre más grande que el temperado (entre 20 y 50 cents mayor), en cambio el tono tiende a ser 10 cents menor al temperado. También el SI se ubica más o menos equidistante del LA y DO (Gérard 1999: 267). Las diferencias no se miden por sonido, sino por medida; 1999: 264). Hay escalas equitoniales, que poseen un intervalo único (con cierta dispersión), y que no se rige por los intervalos naturales¹⁵⁸.

En contraste, en el Mundo castellano existe un intervalo único, de 100 cents (semitono), sobre el cual se construyen todos los otros intervalos: el tono (200 cents), la segunda Mayor (400 cents), etc. Estos intervalos resultan ajenos a los muchachos quechuas del interior de Potosí que llegan a estudiar violín en la Universidad. Lo que más les dificulta es entender los intervalos. Marcos Clemente lleva décadas enseñando, y cuenta que “no solo les cuesta; ¡les molesta!; ellos están en otro contexto de afinación. Les cuesta, y cuando no le sale, y les corrigen ‘no, es más arriba’, ‘no, es más arriba’ cada vez, es frustrante” (23/8/2018).

b.3) NORMA INTERVÁLICA (ESCALA)

Se conoce como escala musical la serie de sonidos que se disponen desde los más graves hasta más agudos dentro de una octava, estableciendo una norma de intervalos determinada. En el siku la escala es visible, forma parte de su estructura.

¹⁵⁷ Esta estructura es muy simple y fácil de graficar mediante una cuerda; al dividir por la mitad (2:1) se obtiene la 8ª. Al dividir en dos tercios (3:2) se obtiene la 5ª. Al dividir en tres cuartos (4:3) la 4ª; en tres quintos (5:3) la 6ª Mayor; en cuatro quintos (5:4) la 3ª Mayor; en cinco sextos (6:5) la 3ª menor; en cinco octavos (8:5) la 6ª menor; en cinco novenos (9:5) la 7ª menor; en nueve décimos (10:9) el tono; en ocho quinceavos (15:8) la 7ª Mayor; en (16:15) el semitono (Veroli 1978: 17).

¹⁵⁸ puede medir c. 220 cents (siku chokela de Belén) (Gérard 1999: 289), entre 134 y 221 cents, (*sikuris* o *sikuras* o *surisiku* de Condo), entre 118 y 219 cents (*ayarichi* de Chajnakaya, Caiza), entre 231 y 240 cents (Oruro); entre 200 y 204 cents (Tarabuco) (Gérard 1999: 281, 288, 301).

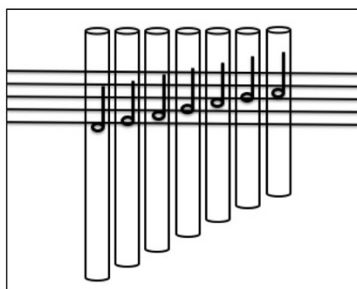


FIG 61– todos los 'siku' presentan una escala decreciente, ordenada por sonidos más graves a más agudos, visible en su perfil (lo que no ocurre con otros tipos de flautas). En los *tablasiku* (a la izquierda) el perfil interno es idéntico, pero no es visible externamente.

La escala no se ejecuta, se construyen ejecuciones sobre ella. Opera como un filtro que permite sólo hacer música dentro de su selección, cuyas restricciones definen las músicas que se tocarán. En teoría, la escala puede ser construida con un número infinito de variables, sin embargo, en la práctica, la escala es un parámetro extraordinariamente estable en las sociedades, hasta el punto que el Mundo castellano/occidental en los últimos siglos casi solo se utiliza una sola escala para todos los instrumentos, todas las músicas, en todos los estilos.

En el Mundo aymaraquechua, gracias a la dispersión de intervalos, la escala repite la variedad de observaciones en las mismas flautas, desde afirmar que es imposible definir las escalas, debido a su gran dispersión, hasta el que podemos hacer un listado de escalas. Esta paradoja se refiere a las dos distancias de análisis que permiten observarlas. A una distancia de análisis menor es posible medir con precisión la estructura matemática de la escala. Debido a la dispersión del corte, dentro de una Tropa observaremos que cada siku posee una sucesión de tonos ligeramente diferente, lo que produce una cierta dispersión de la escala dentro de la Tropa¹⁵⁹. I medir varias tropas del mismo *luriri* (Gérard 1999: 224-276), lo cual denota un comportamiento caótico, sin una escala fija. A pesar de este aparente caos, se observan ciertas constantes (mencionadas antes, en las medidas): la nota más aguda de la Tropa es siempre más grave respecto a la tónica siempre es más aguda que la media. Hay otras constantes en estilos de tropas específicos, cuya función es generar pulsaciones en las octavas¹⁶⁰. Eso habla de un

159 Esta dispersión puede alcanzar entre 30 y 190 cents (casi un tono), y en los *jachasiku*, puede alcanzar hasta 305 cents (Gérard 1999: 270-279). Esto significa que varios siku de una misma Tropa carecen de una escala igual. Esto mismo ocurre entre las flautas y las medidas tradicionales, marcadas en los *tupu tisi*; en 90 casos Gérard no encontró ninguna similitud; cada instrumento tiene su propia escala con intervalos diferentes

160 Gérard (1999: 257, 264, 269) midió 32 tropas de estilos y lugares diferentes, encontrando ambas constantes, correspondientes al tubo 1 del *ira* y al tubo 5 del *ira*. Los casos más específicos se refieren a que los 4 últimos tubos de la *jia* del *ayarichi* de Tarabuco o de Candelaria son siempre algo

sistema teórico constante y muy preciso, puesto que es percibida por un *luriri* a pesar de tratarse de unos pocos cents (Gérard 1999:). El *luriri* Julio Cesar Gualpa dice que “las cañas agudas se dejan un poquito más altas y la graves un poquito más bajas” (cit. Dimitri Manga, 25/11/2018). También hay una tendencia (82%) a que la 8ª sea un poco menor que el intervalo natural (Gérard 1999: 269). Podemos, por lo tanto, concluir que coexiste una dispersión aleatoria, debida al azar, con un sistema de gran precisión en las alturas de la escala.

Por otra parte, a este comportamiento aleatorio se opone una necesidad teórica de una escala común para coordinar los distintos instrumentos de la Tropa en torno a una melodía (Langevin 1990: 117). Esto es posible gracias al proceso sicológico (ya mencionado) que promedia automáticamente la dispersión (Gérard 1999, T II: 16). Esto ocurre a una mayor distancia de análisis, que permite definir una cierta “escala auditiva” a pesar de la dispersión, que es la que se usa cuando se canta o silba la melodía de la tropa. Una comunidad, al comprar una tropa, puede corregir algunas dispersiones cuando la tocan y dicen “esto está chocando, no está justo”, o “no sale la canción”, y el *luriri* la corrige (Gérard 1999: 228). Al parecer, el único criterio que manda es que “salga su canción” (Gérard 1999: 340). La ‘escala auditiva’ ha permitido describir muchas escalas andinas. Entre 1925 y 1999 se han propuesto varias hipótesis para explicar las teorías que sustentan estas escalas¹⁶¹. La falta de coincidencia en estas teorías se debe probablemente a que el proceso sicológico promedia automáticamente la dispersión hacia algún modelo ya establecido en la mente del auditor, produciendo distintos modelos.

Siendo la escala algo externo al sistema, no compete estudiar su variedad, pero un breve resumen bibliográfico permite darse cuenta que la escala aymaraquechua más descrita es la pentatónica, coincidiendo casi todos los autores (ver Baumann 1996: 17; Gérard 1999: 274). Respecto al resto, difieren los autores: Gérard describe para Bolivia escalas heptatónicas (pentatónica B de D’harcourt + un grado), heptatónicas modales hipodóricas y equitonaes (sin semitonos) (Gérard 1999: 281-300). Alejo (1925: 358) detectó escalas dóricas (*lakitas*), hipofrigias (*chiriwanos*) y lidias, es decir, escalas modernas, y escalas hipodóricas o eólicas, es decir escalas menores sin sensible. La identificación de la escala no siempre es fácil: Gérard (1999: 1) cuenta que identificó

mayores a 2/1 respecto al tamaño menor, en cambio en la tropa de Yamparáez son más cortos. Se trata de una anomalía intencional, presente en todas las tropas, para crear disonancia y pulsaciones en esas 8° (Gérard 1999: 300).

¹⁶¹ En 1925 los D’Harcourt sistematizaron varias escalas pentatónicas en cinco modos distintos, dependiendo de su nota de inicio. En 1932 Carlos Vega discutió estos resultados, proponiendo el sistema de Pitágoras (círculo de 5°) para su identificación. Más tarde Enrique Pinto intentó explicarlas basándose en la interpretación del sistema de la cruz cuadrada de Carlos Milla Villena (ver Gérard 1999: 42-50).

cierta escala pentatónica (bien temperada modo B menor según D'harcourt) en unos ayarichi de Julián Paracawa, de Tarabuco. Construyó un par con afinador electrónico, siguiendo esa escala con precisión, pero don Julián las encontró un poco desafinadas, lo que demuestra que no era ese el modelo. El modelo puede variar, por ejemplo, si una comunidad decide variar su escala para diferenciarse sonoramente de las otras comunidades en la fiesta, o para llamar la atención y ganar la competencia. Pueden bajar o subir una nota, o cambiar la relación de 8°, para crear pulsaciones (Gérard 1999: 271). En Conima (Putina), Turino (1988) relata que el cambio de un semitono se discutió largamente, porque señala una innovación que marca la creatividad e identidad de la comunidad. En resumen, el Mundo aymara/quechua se caracteriza por una enorme diversidad de tipos de escalas, definidas a gran distancia de análisis, aumentadas a una aún mayor dispersión de escalas a una gran cercanía de análisis.

En contraste, en el mundo castellano domina una sola escala, llamada “escala temperada”. Está construida sobre una 8ª subdividida en 12 partes iguales (“semitonos”). Se trata de una escala puramente teórica, que permite abarcar todas las tonalidades (escalas que parten de diferentes notas) con igual “afinación”. Con excepción de La Paz y Potosí, y probablemente el resto de ciudades de Bolivia, la mayoría de sikuriadas urbanas utilizan esta escala en Chile, Argentina, Bogotá y Perú (López 2000: 64; Gómez 2007: 101; Ibarra 2009: Xxxvi; Mora 2010: 2). Con el tiempo las comunidades rurales de Bolivia la han ido adoptando, para tocar melodías de corte occidental, como el himno nacional, o por influencia del folklore (Baumann 1996: 17). En Bolivia Gérard opina que el uso de la escala temperada está restringido a los *misti sikus* (*primer takiñu*, *segundo takiñu*, *primer laxiñu* y *tercer takiñu* o *segundo laxiñu* o *chuchiñu*) (Gérard 1999: 238). En Conima (Putina) la adoptaron a fines de los 1990s, lo que cambió el sistema de construcción basado en medidas, por el sistema basado en el afinador electrónico (Dimitri Manga, 25/11/2018).

b.4) TONALIDAD

La tonalidad es la nota en que comienza la escala de una melodía. Es una denominación castellana que se aplica al universo de ‘sikus’. No es una propiedad del instrumento musical, sino de la música que toca, y por eso su relación con el instrumento es inestable. La tonalidad es independiente del tipo de escala: hay muchas escalas que comienzan en DO, por ejemplo, y sobre una escala (DO mayor, por ejemplo), se pueden construir muchas tonalidades (escalas modales), siendo la más habitual la “relativa menor”, que en este ejemplo corresponde a LA menor.

En los siku rurales de Bolivia la tonalidad sigue los mismos parámetros que el diapasón; a una gran cercanía de análisis existe una dispersión de tonalidades en una misma Tropa, a una mayor distancia de análisis se pueden describir una tonalidad para

esa Tropa. Por lo general cada comunidad tiene su propia tonalidad (Gérard 1999: 280). Fuera de Bolivia las sikuriadas urbanas siguen la norma del mundo castellano y tienden a usar solo una tonalidad. En Mendoza, usan Mi menor para tocar más pesado, y Sol menor para tocar más ágil (Cruz 2019).

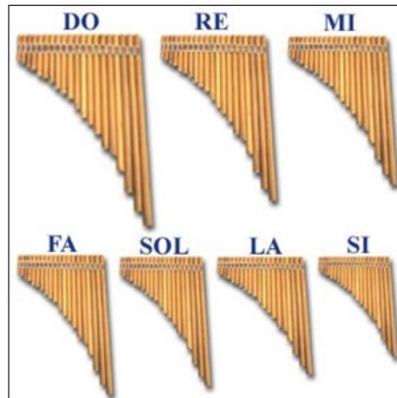


FIG 62- TONALIDAD.
Ejemplos de diferentes tonalidades ofrecidas en el mercado
(<https://www.boliviamall.com/es/sets/mamani-set-de-7-zamponas-zanca-p-5567.html>)

b.5) ÁMBITO

El ámbito o rango es la amplitud que alcanza el instrumento desde las notas más bajas hasta las más agudas. Equivale a la cantidad de tubos del siku. En La Paz se usan siku con 13 tubos, mientras en Potosí usan 15 tubos; estos pueden tocar todo lo de La Paz, pero no al revés (Gérard 8/2018). Las variedades de ámbito los describo en (4Aa). En general, el ámbito de 15 tubos es el más habitual, siguiéndole de 13 y 7. En Bolivia usan de 11 a 15 tubos (Baumann 2004: 104), y González Bravo (1936: 256) dice que cuanto menor el ámbito, más indígena el instrumento. En Chile se acostumbra usar 13 tubos, pero también 15 y 17 (Mardones, Ibarra 2018: 342). El rango puede sufrir modificaciones: Gérard detectó una *mimula* que recientemente amplió su rango agudo en 4 tubos y disminuyó 1 en los graves (Gérard 1999: 289). En Mendoza agregaron agudos y bajos para permitir “armonizar” (Cruz 2019). Algunas tropas poseen registros ‘bajo-’ (‘bajosanja’, ‘bajomala’, ‘bajochili’), que agrega un tubo bajo (A. Gérard 8/2018).

b.6) AFINACION

La “afinación”, como concepto relacional entre dos tonos, es básico al concepto de música castellano/europeo, que concibe que dos tonos deben siempre estar en relación exacta (“afinados”) entre si (respecto a la escala teórica), mientras considera inaceptable el que dos tonos estén desiguales (“desafinados”).

En el Mundo aymaraquechua este concepto relacional opera en sentido opuesto; el que dos flautas estén perfectamente “afinadas” entre si es un error fundamental. Los aymara se refieren a eso como *q’aima* (sin sabor; A. Gérard 8/2018, ver infra 5A). En la música altiplánica aymara quechua no existe la noción de unísono como el “cero” de la

música occidental, como noción absoluta (Cergio Prudencio, 18/7/2018). “El algoritmo perfecto no les gusta, les gusta la imperfección” (A. Gérard 8/2018). Las notas dentro de la escala deben estar un poco desiguales entre sí (deben exhibir la dispersión de la escala), y lo mismo las notas entre dos o más instrumentos de la Tropa.

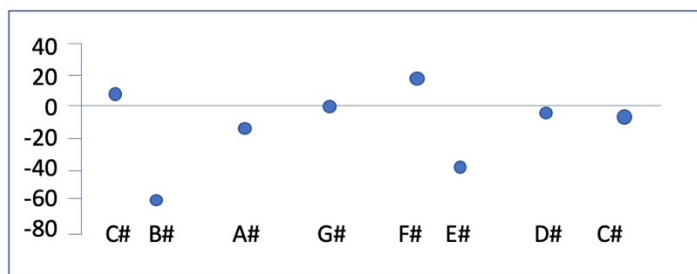


Fig 63- AFINACION.
Comportamiento de la escala del *suri-siku* relativo a la escala bien temperada, sacado de un promedio de 36 alturas de sonido (adaptado de Gérard 2000).

Esto produce percepciones opuestas; según un estándar urbano occidental, el siku rural aymara está “desafinado”, lo cual constituye un error fundamental. Por el contrario, la insipidez de la “afinación” del siku urbano es percibida como error fundamental en el estándar aymara/quechua. Esto produce apreciaciones erróneas, como la de Carlos Vega (1946: 207) quien en el Noroeste argentino menciona “desafinaciones debidas a negligente construcción” lo cual “acusa notables fallas”. Louis Girault encontró que el conjunto Los Cebollitas estaban mucho más “afinados” que la mayoría de ensambles rurales (empleaban sikus afinados al modo europeo), lo que les permitía interpretar cumbias, tangos y mambos (Castelblanco 2016: 158).

2B.- HÁBITOS

Debido a que la escala no es ejecutada, no hay un hábito asociado a su uso. La escala es un valor que, desde el instante que se comienza a usar al ejecutar, no se le presta atención, transformándose rápidamente en un hábito teórico de sentido común. Su uso se aprende como la lengua materna, de modo intuitivo.

El hábito de “afinar”, de enorme importancia entre los músicos castellano/europeos, se ha ido imponiendo en los *luriri* y en los *sikuri*, quienes introducen arena, una piedrita, lentejas al tubo para subir su tono (ver Izikowitz 1935: 398). Escobar (1986: 58) afirma “yo mismo he sido testigo de este método de afinación que se utiliza para presentaciones populares o en la televisión”, confirmando la presión, en este caso de la industria musical, sobre este aspecto. Los músicos castellanos no perciben que se trata de una influencia contraria a la libertad sonora necesaria para que no suene “desabrida” la música para un aymara o quechua.

2C.- FUNCIONES

La serie de tubos cumple funciones musicales muy precisas; define la escala, la cual posee un diapasón, una tonalidad y ciertos intervalos, todo lo cual está en la base del sistema musical. A su vez en la escala decantan las cualidades sonoras del tubo (“tono de voz”, hábitos de soplo). Estas funciones de la serie de tubos se diferencian en dos aspectos que me parece importante señalar; la función de la serie y la función del azar.

La función de la serie es proponer una escala, la cual conforma la base de un cierto “idioma” sonoro (su “abecedario”), y por lo mismo se lo considera un tema tradicional, habitualmente ausente de los relatos de los sikuri. Pero su concepción es radicalmente distinta en ambos Mundos. En el Mundo aymaraquechua no existe un corpus explicativo de la escala, simplemente la usan, como un medio transparente, al igual que el idioma. Sólo he encontrado referencias a la noción de ‘maduración’ (ver ‘mitad’, 3Ab)¹⁶². La escala musical castellana (“escala temperada”), en cambio, corresponde a una construcción teórica que se viene formulando desde la Grecia clásica, con sucesivas correcciones y redefiniciones¹⁶³. Se trata de un producto teórico, una norma matemática aplicada a la acústica. No es una norma acústica, pues no obedece a ninguna ley natural del sonido. La expresión matemática de sus intervalos es muy complicada; mientras los intervalos naturales obedecen a proporciones simples ($1/2$, $2/3$, $3/4$, etc.), la escala temperada exige multiplicar los intervalos sucesivos, elevar al poder para multiplicarlos, y encontrar su raíz cuadrada para dividirlos (Veroli 1978: 25).

Pero la escala temperada permite ser expresada más claramente mediante el lenguaje (escrito) matemático que la escala natural, gracias a la teoría de los *cents*¹⁶⁴.

¹⁶² En Macha (Norte de Potosí) asocian la escala a un proceso que parte del tubo *guagua* agudo y se mueve hacia el viejo (Stobart 1993). Los Quero asocian los 7 tubos a las 7 fases de la vida (Sánchez 2013: 101).

¹⁶³ La “escala temperada”, que posee antecedentes en la Grecia clásica (Zarlino, Aristógenes, Pitágoras; Gérard 1999: 38-39), que son modelos teóricos, que requieren de sucesivas correcciones, siendo promovida por el uso del laúd, guitarra y vihuela en España e Italia el siglo XVI (Veroli 1978: 20, 25, 39; Millward 2012: 239-249), y posiblemente la construcción del órgano, en los siglos XVI o XVII (Gérard 1999: 272). Bartolomé Ramos de Pareja la formaliza en 1482 y es popularizada por Johan Sebastian Bach con el “Clave bien Temperado” (c. 1722). Posteriormente Ernesto Schladni la dividió en porciones de $1/100$ de tono, el cent (Gérard 1999: 41-42). La teoría matemática de la escala temperada al parecer también fue formulada en China por Chu Tsai-yü (Chuang 1963: 99).

¹⁶⁴ El cent simplifica matemáticamente las relaciones, porque trabaja con los logaritmos de los valores de proporciones, en vez de los valores de las proporciones mismas, facilitando su escritura: el semitono es 100, el tono 200, la 3^{ra} es 300, etc. En contraste, el semitono natural es $111\frac{2}{3}$, el tono (menor) es $182\frac{1}{3}$, la 3^{ra} es $315\frac{2}{3}$, etc. (Veroli 1978: 27).

Eso facilita su enseñanza como parte de la teoría escrita de la música, base del concepto de “música” en la historia del Mundo castellano/europeo.

2°.- PROCESO DE CAMBIO

La ‘serie de tubos’ posee existencia puramente teórica en el sistema; en el siguiente nivel la escala será destruida materialmente al dividirla, pero seguirá guiando todas las posibles melodías que produzca el sistema. Por lo tanto, son teóricas todas sus propiedades; el grado de azar o de control, el concepto de “afinación” o de “rango”. Pero su importancia es fundamental porque define la escala, sobre la cual descansarán todas las músicas que produzca la Tropa.

2°Aa) ESCALERADO

El escalerado y la elección teórica de la escala no la hace el *luriri* sino viene dada por la tradición musical en ambos Mundos.

2°Ab) ESCALA

La diferencia del concepto de escala y todo lo que implica (diapasón, intervalos, norma interválica, ámbito, afinación) en ambos Mundos es bastante grande. En cambio, la tonalidad no posee rasgos diferenciados en ambos Mundos, salvo que el modo de nombrarlo en castellano (do#, mi, sol, etc.), se va imponiendo en la ruralidad (Sánchez 2019). En la actualidad los *luriri* de Walata Grande fabrican sikus “a la medida no más” para los sikuri rurales y “zampoñas afinadas” para los escolares, grupos urbanos y turistas. A pesar de que las diferencias son muy pequeñas, ninguno de los clientes confunde su modelo: los del campo encuentran que el afinado “no sirve”, y los de la ciudad encuentran que el “a la medida” “no está afinado” (Borras 2000: 179-180; Mamani 2006: 55).

El ámbito parece haber crecido en el Mundo castellano y su área de influencia, a medida que la necesidad de ampliar el repertorio.

El diapasón de las sikuriadas aymaraquechua posee cierta borrosidad que se expresa como unísono denso, y tiende a ser distinto entre diferentes sikuriadas (no hay patrón común), mientras que en el Mundo castellano es preciso y uno solo para todas las sikuriadas. La ausencia de diapasón en el Mundo aymaraquechua indica un mundo relativo, cualidad irreconciliable con el mundo absoluto castellano (Cergio Prudencio, 18/7/2018).

Los intervalos son concebidos en el mundo castellano/europeo como una relación teórica basada en una medida arbitraria (100 cents), pero también se concibe que los intervalos naturales son universales, es decir, cualquier ser humano reconoce la 5ª

(Mieczyslaw Kolinsky cit. Cámara de Landa 2004: 111). Sin embargo, los aymara y quechua consideran que la 8ª justa suena mal, y no comprenden los intervalos occidentales. Al parecer el Mundo aymara/quechua tiende a la diversidad y dispersión de los intervalos, y el Mundo castellano los concibe como unidad teórica fija y precisa.

El Mundo aymara/quechua posee una enorme diversidad de escalas, de tipologías (a cierta distancia de análisis), o de dispersión (a una gran cercanía de análisis). El concepto de medidas del sur de Bolivia, basado en variaciones de centímetros, permite exhibir una enorme variabilidad regional. Esto ocurre también en los instrumentos de cuerda, que cambian su afinación para cada período calendárico de fiestas, además de diferenciarse de una comunidad a otra; por lo general son cambios menores, pero la digitación cambia totalmente, lo que exige aprender todos los acordes y posiciones nuevamente (Martínez 2001: 177-178). La diversidad de escalas marca diferencias de comunidades, de tiempos y de ocasiones. En contraste, en el Mundo castellano se utiliza una sola escala en todos los instrumentos, todas las comunidades, en todas las ocasiones y en todos los tiempos. Esta diferencia entre ambos Mundos atañe a la ‘restricción creativa’, que entre aymara y quechua será diferente para cada grupo, en cada momento, pudiendo elegir esas restricciones, y por lo tanto, su creatividad. En cambio, el Mundo Castellano posee una sola ‘restricción creativa’, lo cual impide observar otras escalas, las cuales son interpretadas como “errores” que deben ser corregido para su comprensión. El tema es complejo, porque la “escala auditiva” existe tanto en los investigadores que la describen como en los sikuri que la tararean. No sabemos hasta que punto coinciden ambas. Los Wayapi del alto Oyapock, en Guyana, carecen de escala; para cada fiesta cortan las cañas en largos al azar y adoptan esas relaciones interválicas como escala para ese año (Beaudet 1997: 106, 109, 110). El mundo aymara/quechua parece moverse entre esta libertad absoluta y un modelo fijo. Esa ambigüedad permite entender las diferentes posiciones, desde Cergio Prudencio, quien dice que la “escala musical” de los aymaras es imposible porque no se puede compatibilizar un absoluto con un relativo (Prudencio 2015: 5), hasta los autores que definen escalas determinadas y escriben en pentagrama las melodías. Este panorama lo puedo entender como escala compleja’, cuyas alturas son todas dispersas, siendo la “escala auditiva” una traducción aproximada de la realidad. La escala pentatónica, la “escala auditiva” más mencionada, corresponde a los primeros armónicos (octava, quinta, cuarta, tercera, etc.) que se obtienen en trompetas (Vásquez 2014: 36) y por eso está muy difundida en el planeta¹⁶⁵. Podemos concebir la distribución de las marcas de

165 Mendivil (2012) critica la definición del pentafonismo andino, basándose en la “teoría de la sospecha” que supone intenciones colonistas en los autores que la proponen (Alomía Robles, Villalba, Alviña, d’ Harcourt, Mead, Von Hornbostel, Aretz y Ramon y Rivera) (Mendivil 2012: 75). Pero esta

identidad sonoras que poseen las Flautas Colectivas aymara/quechuas, como conformando una suerte de ‘territorialización acústica’ (Beaudet 1997: 57) extraordinariamente rica, con variedades regionales que se extienden por Bolivia, Perú, Chile y Argentina (Langevin 1990; Ávila y Padilla 2002; Dutto 2008; Barragán y Mardones 2013; Gérard 2014; Castelblanco 2016). Esta riqueza parece provenir del pasado prehispánico, como lo muestra el corpus de ‘antaras nazca’, cuyos cientos de flautas analizadas impiden encontrar un comportamiento normado que aluda a una teoría común (Gruszczynska-Ziółkowska 1990). En Arica prehispánica se observa algo similar (Lagos 2017). De modo que hay una ‘escala compleja’ que exhibe dispersiones, pero posee tendencias fijas, invariables, que regulan ciertas partes de la escala más sensibles, como son el sonido más agudo y la tónica, y ciertas tendencias generales como el semitono grande. La coincidencia de estas normas, que se refieren a pequeñas desviaciones de pocos cents, junto a otras desviaciones mayores que no tienen importancia, es una actitud que parece sin explicación (Gérard 1999:

El influjo del Mundo castellano va reemplazando la diversidad por la unidad de la escala temperada, cada vez más presente en la ruralidad. El antiguo sistema musical que generaba una ‘territorialización acústica’ formada por escalas, intervalos y temperamentos (Stobart 2006: 54-5, 96-127; Turino 2008b: 19), ha ido tendiendo a la homogeneización impulsada por el mundo castellano globalizado.

El concepto de “afinación” es complejo, porque podemos identificarlo como un paradigma castellano/europeo, que domina la teoría y la práctica de su música, pero también se refiere a una relación de altura entre tonos, que no depende de la cultura. El paradigma otorga valores positivos a un producto “afinado” y valores negativos al “desafinado” en el Mundo castellano urbano, y a la inversa, los intervalos justos resultan desagradables o molestos al aymara/quechua. Algo parecido a la dispersión de alturas producida al cortar cientos de tubos ocurre en la fabricación de flautas de pan de los ‘Are’are del sur de Malaita, en las islas Salomon. Los artesanos miden con la mano, y raramente escuchan su altura cuando construyen, pero luego, cada tubo irá siendo corregido poco a poco durante las performances sucesivas, hasta lograr la “afinación” precisa, en un lento proceso que puede durar un año (Zemp 1981: 392; 2013: 32). En el Mundo aymara/quechua no existe esa “corrección”. “Un piano con una zampoña nunca va a hacer dúo, para nosotros el *siku* esta desafinado, y para ellos también debe resultar lo mismo” (Marcos Clemente 23/8/2018).

crítica no se hace cargo de la abundante evidencia del pentafonismo en la realidad musical del Mundo aymaraquechua.

2ºB) HÁBITO (USAR LA ESCALA)

El “uso de la escala”, al no ser un acto consciente, no sufre modificaciones al pasar al Mundo castellano.

En cambio, el acto de “afinar” un instrumento es un tema central al concepto castellano/europeo de “música”. Tan central es, que a aquellas personas que no logran hacerlo se las considera como no aptas para ejercer cualquier oficio musical¹⁶⁶. La diglosia superpone esta norma, considerada ‘universal’, sobre el mundo. Se supone, por ejemplo, que los errores de afinación en las flautas del mundo revelan la poca sofisticación de los fabricantes (Tekiner 1977: 46), o que los errores en los sikus deben ser corregidos echando chicha o arena en los tubos (Izikowitz 1935: 398), o que las *flautas de chino* o *pifilkas* mapuches deben estar afinadas en “segunda menor o tercera mayor, dependiendo de la danza” (Olsen 2004: 272), temas que cualquier sikuri, *chino* o mapuche encontraría sin sentido (Pérez de Arce 2007). Esta diglosia se fundamenta en la relatividad lingüística asimétrica, que posee expresión lingüística en la lengua dominante, pero carece de esa expresión en la lengua dominada.

Sin embargo el “afinar” en cuanto habilidad auditiva de discriminación microtonal fina, puede estar presente en castellanos, aymaras o quechuas. Pero su aplicación cambia, permitiendo a unos concebir sólo una igualación total entre dos tonos (“afinados”), y a otros concebir, además, una leve desigualación entre ambos (“desafinados”). Esto segundo se puede aprender. En el grupo de música experimental La Chimuchina hemos ido “afinando” nuestro oído a sonidos “desafinados”, apreciando la sutil belleza de su textura. Esteban Mayol Conde Claro interpreta músicas castellano/occidentales escritas para la Orquesta Experimental de Instrumentos Indígenas, y dice; “sabemos que los instrumentos (aymara/quechua) no son temperados, pero podemos llegar a esa afinación con la técnica ... no estamos cerrados, nos adaptamos ... estamos dialogando con otras fuentes, otros sistemas ... pero siempre cuidando que el objetivo de la OEIN no es someter estos instrumentos a una lógica europea ... sino liberarlo en base a sus propias técnicas...” (E. M. Conde Claro, 20/7/2018). La habilidad de manejar simultáneamente correcciones microtonales muy finas y aceptar dispersiones de alturas implica captar sutilezas no solo sonoras, sino de

¹⁶⁶ La afinación marca el inicio de las performances de la orquesta sinfónica, guiándose por el oboe, quien da el LA 400. Se considera que la afinación es uno de los temas más rigurosos y difíciles de la orquesta sinfónica (Lonnert 2015: 93, 157-160). El campo semántico castellano de “afinar” abarca, además de “poner en tono justo los instrumentos musicales con arreglo a un diapason o acordarlos bien unos con otros”, el “perfeccionar, precisar o dar el último punto a algo”, también “hacer fino o cortés a alguien”, “purificar un meta”, “apurar o aquilatar hasta el extremo la calidad, condición o precio de algo”, “afinar las condiciones del acuerdo, afinar el precio”, o “afinar el motor” (RAE 2018). Esta semántica afirma que “afinar” es lo correcto, y “desafinar” lo incorrecto.

agencia de los instrumentos. En Iliatenco (México), al consultar porque los músicos de la banda no afinaban sus instrumentos antes de empezar a tocar, la respuesta fue “es que sabemos lo que dan” (Stanford 2017: 102). El músico conoce su instrumento, que “da” ciertos sonidos, en una actitud contraria a exigir que el instrumento dé la nota precisa. Víctor Colodro dice que en la sikuriada “no puedes alinear la afinación, porque el cuento es que oscilen” (V. Colodoro, 17/7/2018).

El problema del nombre cruza toda la problemática del concepto “afinar”. Ese nombre se refiere a la habilidad auditiva de discriminación microtonal fina aplicada en una sola dirección (igualar ambos tonos). Si queremos poner nombre a la habilidad quechua o aymara de conseguir dos tonos levemente distanciados, en castellano sólo tenemos el término “desafinar”, que describe algo erróneo, defectuoso¹⁶⁷. Si recurro al término “desigualación” propuesto por A. Gérard (7/2018), igualmente me refiero a la falta de algo (igualación). Si utilizo el término “unísono denso” propuesto por Turino (1988), solo me refiero a su cualidad estética, no a la habilidad que la hace posible. Borrás denomina “poco varía” un paradigma estético del mundo aymara/quechua, que prefiere las micro diferencias ante las diferencias marcadas (Borrás 1985; A. Gérard 8/2018), pero no me permite nombrar la habilidad que lo aplica. La semántica de “afinar” pertenece al Mundo castellano. En el Mundo aymara/quechua (Ayllu Macha, Norte de Potosí) encontramos el término *iwalska* (igualados, “entonados”), o *puru iwalsqa* (perfectamente afinados) cuando los *pinkillu* tocan juntos al inicio. Si no están “entonados”, están *parqu* (desigual, “torcido”). Pero asimismo, *q’iwa*, (el *pinkillo* débil, agudo, inquieto), también se usa para un instrumento que “no se puede afinar bien”, y *tara* o *chiquan*, (sonido fuerte, derecho), es “entonado” (Stobart 1993), siendo que para nosotros el primero está “afinado” y el segundo “desafinado”.

2°C) FUNCION (DE LA SERIE)

El concepto de ‘escala’ castellano/europeo es teórico, perfecto, inmutable, preciso, se refiere a un ideal que posee una esencia inalterable. En base a esa teoría ideal se construyen todos los instrumentos y se hace toda la música, y de ese modo la teoría se naturaliza, y se la piensa universal. Los sikuri aymara/quechua simplemente hacen música, mientras los sikuri castellano/urbanos con frecuencia piensan y discuten cómo hay que hacer la música, la ejecución, las partes, las técnicas. Ambos se basan en una teoría, ya que la música, al igual que la lengua o la matemática, se basa en una gramática cuya teoría puede ser desplegada por un experto (Urton 2003: 27). La diferencia es que en el mundo castellano/occidental se tiende a poner la teoría por sobre la realidad (se

¹⁶⁷ En Ayquina (Norte de Chile), los comuneros reclamaron cuando una persona de Toconce comenzó a cantar con otras letras “¡Capitán, haga callarlo, está desafinando!” (Mercado 1994: 73).

explica cómo tocar antes de hacerlo), mientras en el mundo aymara/quechua se deja que la realidad exhiba su estructura, aprendiendo la teoría en la práctica.

Subcapítulo 3

FLAUTA DE PAN: 'CHULLA',

(MEDIA-FLAUTA 'ARKA' O MEDIA-FLAUTA 'IRA')

La división de la escala sacando tubos alternados para formar una mitad *ira* complementaria con otra *arka* produce una situación paradójica pues, siendo una realidad, para un sikuri es un sinsentido analizar *arka* como algo aislado. El nombre 'chulla' (castellanizado del aymara *chu'lla* algo incompleto, que carece de su par natural) es un concepto que describe con precisión un sinsentido que el castellano no sabe nombrar (sobre la etimología, ver infra 3Cb). Al elegir ese nombre, pongo de manifiesto la paradoja que encierra este nivel sistémico, y lo castellanizo como 'chulla' para indicar su uso transcultural. Desde una perspectiva sistémica tiene pleno sentido analizar la 'media flauta' como parte del sistema, y aceptar la paradoja como una cierta ambigüedad o borrosidad (Morín 2006) que le pertenece, y que permite la emergencia de otros aspectos sistémicos (Jiménez 2013: 86; Osorio 2012: 9). Pero, debido a esta paradoja, las descripciones que he encontrado referidas a la media-flauta son muy escasas, porque su despliegue explicativo se da cuando se unen ambas mitades.

3A.- DISEÑO ACUSTICO

a) SERIE INCOMPLETA

La serie de tubos se separa en dos mitades desiguales: aproximadamente la mitad de los tubos van a constituir la parte 'arka' y la otra mitad la parte 'ira', y la distribución de tubos en ambas mitades se hace siempre tubo por medio. Cada media flauta contiene los largos faltantes de la escala, de modo intercalado, de la otra mitad.

La estructura material de la media-flauta obedece a su par, con el cual mantiene una relación idéntica en su diseño acústico (material y configuración tímbrica), y una relación de oposición complementaria en los largos de los tubos (tonos). En este sentido, cada 'media flauta' exhibe un carácter carencial (Pérez Miranda 2016).

Todos los sikus poseen un ordenamiento de los tubos en escalera, conocido como *chakasiku* o *siku c'halla* (Sánchez 2013: 28), o *ch'aka siku* (Limonchi 2007: 138), que

exhibe una forma triangular¹⁶⁸. La variedad *tablasiku*, habitual en Lima y en los conjuntos de ‘*mistisiku*’, es igual internamente al *chakasiku*, pero su forma exterior es rectangular (Sánchez 2013: 28). El *tablasiku* es mucho más resistente, pero es difícil de construir, porque solo se puede con cañas muy rectas, algo muy difícil de conseguir, porque el tubo generalmente se tuerce. En Bolivia es difícil y caro (A. Gérard 8/2018), pero en Lima es habitual.

La estructura depende del *amarre* o *atadura*, que le permite mantener su forma durante un uso prolongado (si se cae un tubo, el músico pierde una nota en su instrumento). El *amarre* más habitual es el palo y cordel. Se usa uno o dos palos, y se usan dos técnicas de amarre: atar de uno en uno los tubos cruzando en X, o atar de dos en dos, o de tres en tres en una dirección, y al volver, se ata de uno cruzando en V, o en variantes (ir de a 2 y volver de a 1, o dejar un vacío y una cruz, haciendo dibujos, por ejemplo).

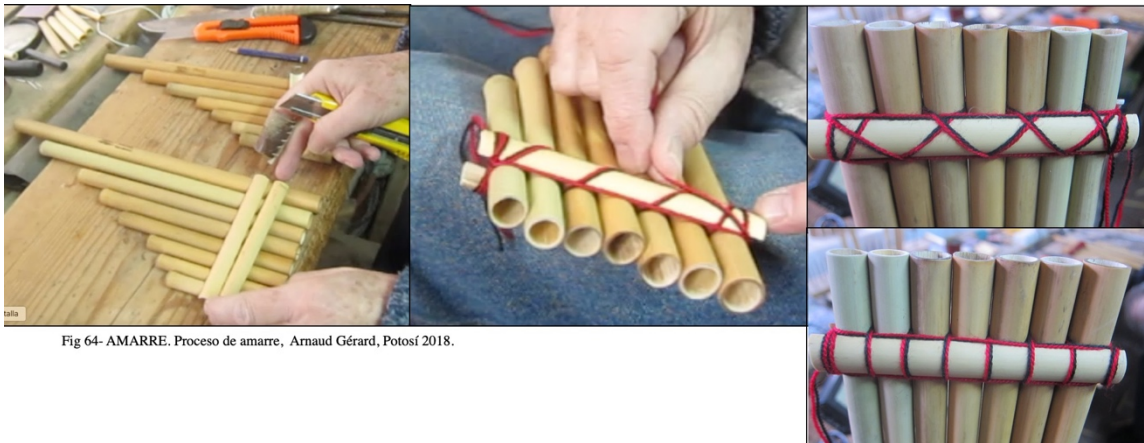
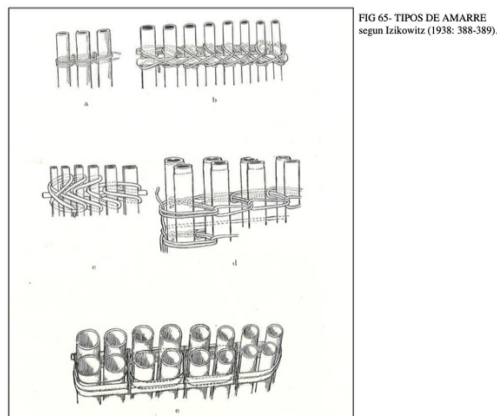


Fig 64- AMARRE. Proceso de amarre, Arnaud Gérard, Potosí 2018.

La manera de atar y el color del hilo, hasta cierto punto, señalan la región, el constructor y el tipo de siku. En Condo tradicionalmente se usaba hilo anaranjado y en Walata Grande el *wairuru* (rojo y negro), pero ahora están usando todo color (A. Gérard, 8/2018). A. Gérard dice, por experiencia, que mientras menos hilo se pone, más resistente es el resultado, porque así no se separan los tubos. Hay otros sistemas menos usados, como el embarrilado, en flautas actuales y arqueológicas (ver blog etno/arqueo musicología 2016/08/12), o usando cera, o sólo con hilos (Izikowitz 1935: 383-395)¹⁶⁹.

168 Esta es la configuración más habitual de las flautas de pan en el mundo. En los Andes se agrega la “escalera alterna” en Ecuador, y la “doble escalera” reducida hoy al extremo norte de Sudamérica (ver Introducción, clasificación organológica).

169 Izikowitz (1935: 400-401) ve una distribución de las ligaduras más simples y de flautas con menos tubos, en el borde del territorio de las flautas de pan (chané, uitoto, chocó, miraña, chipaya), y las mejores ligaduras en alto Amazonas y Rio Negro, pero hay que notar que su conocimiento del ‘siku’ altoandino era bastante pobre.



b) ESCALA INCOMPLETA

Las reglas acústicas se arrastran de la serie de tubos (escala y sus atributos: diapasón, intervalos, norma interválica, tonalidad, ámbito, afinación), pero aquí están desgarradas, faltando una por medio. La estructura sonora replica la estructura material; cada media flauta contiene nota por medio de la escala.

3B.- HÁBITOS

La relación física entre el sikuri y la Media flauta es la misma que entre el sikuri y el Tubo, pero multiplicada, exigiendo seleccionar el tubo cada vez que se sopla. La ejecución musical de una Media-flauta, desde la teoría de sistemas complejos, es una realidad tan observable como cualquier otra, pero es ilógica desde la perspectiva del sikuri, cuya experiencia le dice que esa ejecución no tiene sentido en si misma. Al realizar el ejercicio de analizar estos hábitos, voy a distinguir primero un proceso previo de elección (“elegir mitad”), luego generar su relación con el cuerpo (“sujetar”), y luego el proceso básico de aprendizaje (“aprender por uso”), y por la enseñanza que resulta de su uso (“ser mitad”).

a) ELEGIR MITAD

Cada sikuri debe elegir entre ser *arka* o *ira*. El iniciarse en uno u otro puede deberse a algo casual, o a una preferencia que cambia según el lugar¹⁷⁰. En el Cantón de

¹⁷⁰ César, en Cayara (Potosí) se prefiere el *arka* “porque tiene más tubos y más melodía” (28/7/2018). En la comunidad Muyuj Wayra, Potosí (8/7/2018) comentan evitar el *ira* que “es más cansadora porque toca más notas”, y “la primera (*arka*) es más buscado, aquí lleva el sonido, el ritmo” (Muyuj Wayra, Potosí 4/8/2018).

Italaque cada individuo permanece *arka* o *ira* toda la vida (Luque Zavala 2002: 10). Esta situación genera especialistas que pueden no saber, o serles muy difícil tocar la otra media-flauta. Yo toco *arka*, su hábito me permite “agarrar” la melodía, e intuitivamente saber qué tubo “me toca”, cosa imposible si tengo un *ira*. En Santiago y Lima he observado que con frecuencia los más experimentados aprenden a tocar ambas mitades, para enseñar, y poder “parchar” cuando falta¹⁷¹.

b) SUJETAR

La Media-flauta reúne los Tubos que toman contacto con el cuerpo del sikuri. Al hacerlo, posiciona la escala con los sonidos graves hacia la derecha respecto al cuerpo, un hábito compartido en el Mundo aymara/quechua¹⁷². En el Mundo castellano, siguiendo la tradición europea, los instrumentos se usan con los sonidos graves hacia la izquierda del ejecutante (como el piano). Cuando las sikuriadas castellanas respetan la posición original, deben violentar su hábito, y explican al novato que el siku se sujeta “al revés que el piano”. Una vez incorporado a la performance, este hábito se hace transparente, deja de existir para el sikuri. Aparte de eso, los modos de sujetar el siku desde abajo, o de arriba son personales. A veces, para indicar una melodía, el guía sujeta la media-flauta con los tubos horizontales hacia el frente, tocando en *chusillada*.



FIG 66- SUJETAR. Cada sikuri sujeta el siku como mas le acomoda. Lima, 2018, Cusco 2016.

Existe una ornamentación melódica asociada con el sujetar, que consiste en mover la caña con la mano, generando un vibrato lento y controlado, observado con frecuencia en Lima y Potosí (en notas finales). En los ensayos de Muyuj Wayra (Potosí, 7/2018) asociaban este efecto a los buenos tocadores antiguos.

¹⁷¹ Existe excepcionalmente la posibilidad de tocar ambos, para enseñar una melodía, por ejemplo (ver infra, 4Bb).

¹⁷² Este hábito no es absoluto, he observado sikuris que sostienen con los graves a la izquierda, pero son una excepción.

d) APRENDER POR USO

El uso reiterado de la media-flauta implica, como cualquier instrumento musical, un aprendizaje por prueba y error. Ese ‘aprendizaje por uso’ se produce por la repetición infinita de las mismas series de movimientos con extraordinaria precisión. Esto, con el tiempo se hace automático y se transforma en hábito, y con ello el músico se hace maestro y puede comenzar a interpretar la música, logrando una performance personal, más allá de la copia. Este conocimiento está permanentemente en construcción (Lonnert 2015: 192). Merleau-Ponty piensa que cuando se logra el hábito, el instrumento se usa como extensión del cuerpo, pero en realidad el músico está constantemente incorporando (en el cuerpo) ese conocimiento (Lonnert 2015: 211). Todo esto, que es habitual a todos los instrumentos musicales, no ocurre igual en el ‘siku’, ya que en la ‘media flauta’ se da la paradoja que el ‘aprendizaje por uso’ es imposible de realizar individualmente, sólo es posible cuando hay un uso compartido entre dos, lo cual ocurre en el siguiente nivel del sistema.



A



B

67- APRENDER POR USO.

A- Mis primeras experiencias, calculando cuantos tubos a la derecha o a la izquierda debo desplazarme en cada nota.

B- En las flautas de plástico es posible jugar con los colores de los tubos para marcar notas – en este caso, la tónica - facilitando la ejecución

d) SER MITAD

Normalmente el sikuri dice “yo soy *ira*” o “yo soy *arka*”, ellos no se refieren a ser ‘mitad de algo’. Mi experiencia al inicio, por el contrario, fue enfrentarme a una extraña experiencia de tocar una media-melodía en una media-flauta. Fue una experiencia compleja, de percibirme como la mitad de un individuo musical, a tocar una música fragmentaria, asimétrica, ilógica, que sólo se soluciona al integrarme al par, mediante un esfuerzo de atención en seguirse mutuamente. No debo concentrarme en la música que produce mi flauta, como ocurre normalmente con cualquier flauta, sino en la música que emerge de mi flauta y la de mi par. Esto marca una diferencia entre el

‘aprendizaje por uso’ del siku respecto a otros instrumentos musicales. A pesar de la importancia de esta experiencia, en general los sikuri no la mencionan. En Santiago todos los lakita de con quienes he conversado reconocen la extrañeza de iniciarse en tocar “la mitad” de una melodía, pero no es tema de conversación. En Lima no percibí conciencia de esto, solo un entrevistado comentó “no sabía nada del trenzado, me costó un poco ... la complementariedad no es común en los instrumentos” (Paul Puga, Lima 9/12/2018). En Potosí sólo una chica nueva comentó que practicaba “para que mi cabeza solita me responda”, indicando la necesidad de crear el hábito (Mamainti, 14/8/2018). Cergio Prudencio comenta: “me fascinó el vértigo de la práctica en tiempo real de dar unos sonidos y replegarse en otros, escuchando sus siempre variables consecuencias, y me emocioné hondamente cuando al fin entendí de qué se trataba y cuánto significado espiritual subyacía en una cuestión de apariencia tan simple” (Prudencio 2015: 4).

Leer en partitura de una Media-flauta resulta extraordinariamente difícil, porque el ritmo es muy irregular, los silencios son tan numerosos como los sonidos, pero en disposición irregular. Sin embargo, los sikuris “no se preocupan de la escritura, de los silencios, de los tiempos, tocan naturalmente. Sin darse cuenta están haciendo ritmos muy complicados” (Marcos Clemente, 16/8/2018). Se enfrentan aquí dos estrategias lógicas: la del individuo autosuficiente, que se basa en una lógica escrita, y la del sikuri, que se basa la lógica de trenzar sonidos con su par.

El hábito de ‘ser mitad’ posee varias ventajas. El soplo compartido optimiza la respiración, la calidad y fuerza de los soplos y la construcción de las frases melódicas (Acevedo 2003: 21). Permite “buscar el tubo”, da tiempo para embocar y producir sonidos limpios, de ataque claro, de intensidad constante y duración exacta, permite ligados más precisos y fluidos, permite entrar y salir de la frase de forma pertinente y elegante, concentrarse en aspectos sutiles de la interpretación musical y lograr “exquisitez ejecutiva” (Clemente 2015). La menor cantidad de aire y el mayor tiempo entre soplos permite tocar melodías más complejas, rápidas, o largas (Chávez 2018: 523). Permite también una ejecución más prolongada en el tiempo.

3C.- FUNCIONES

a) FUNCIÓN DE MEDIA FLAUTA

Los nombres aluden, por lo general, a las funciones principales observadas en los objetos. En el caso de la ‘media flauta’ el contraste entre la ausencia de discursos acerca de sus usos contrasta con la abundancia de nombres que recibe. El par de medias flautas posee una nutrida nomenclatura en aymara y quechua, lo cual nos revela la importancia

semántica que posee. El nombre más habitual es *ira* y *arka*, que utilizo como genéricos ('ira' y 'arka'). Según De Luca, *Ira* viene del aimara *iraña* enseñar, instruir, dar instrucciones (cit. Gérard 1999: 151). Apaza opina que proviene de *ipiri* (que conduce) o de *irpaña* (que guía) (Apaza 2007: 38). Carlos Sánchez dice que *Ira* tiene relación con repartir, dar e implícitamente organizar, asociada a la idea de repetición (Sánchez 1996: 88), mientras *arka* viene de *arkaña* (escortar, acompañar, seguir) (Sánchez 2014: 76). Hay muchas otras formas idiomáticas para nombrar esta diferencia¹⁷³.

Las funciones atribuidas a *Ira* por lo general corresponden a la parte dominante, masculina, que inicia la melodía y guía la tropa, mientras *arka* denota la contraparte femenina más débil, que sigue (Baumann 1996: 31; 2004: 104)¹⁷⁴.

b) FUNCIÓN DE 'CHULLA'

Ch'ulla en aimara y en quechua nombra algo único, algo incompleto, que carece de su par natural, al que le falta su complemento (De Lucca 1987). Es la mitad de un par (Arnold y Espejo 2013: 210, 216), es desigual (Urton 2003: 75)¹⁷⁵. En castellano no existe

173 Otros nombres son *sanja*, *pussak/pussaj* ('ira'), del Quechua *pussay*, "guiar", y *khati* o *ghatti* ('arka') del Quechua *ghatiy*: "seguir", "continuar" (Baumann 1996: 31). Los Wawqo de Tinquipaya y los Macha de Potosí nombran *yiya* al 'ira' (Stobart 2002: 94; Schechter 2016a). Los Chipaya distinguen *lutaqa* ('ira') y *mataqa* ('arka') (Schechter 2016a). En Chile los lakita nombran 'primera' ('ira') y 'segunda' ('arka') (Mardones, Ibarra 2018: 340), y los sikuri en Potosí y de Susques lo hacen al revés, 'primera' ('arka') y 'segunda' ('ira') (López 2002: 102; Wayra Marka 8/2018). En Aiquile las nombran 'guía' ('arka') y 'mala' ('ira') (Gérard 1999) y los Jula-Jula de Cala Cala las nombran 'guía' ('arka') y 'arka' ('ira'). En Chile también lo nombran 'seis' ('ira') y 'siete' ('arka'), no importando la cantidad de tubos que tenga cada Media flauta (actualmente tienen normalmente 9/8).

174 "*Ira*, el más pequeño ... manda, es el que canta, mientras el *arka*, el más grande, saca punto, el punto hace cantar al *ira*" (Manuel Huatta, Taquile, cit. Bellenger 2007: 137). Esta relación se aplica a funciones dentro de la sociedad, por ejemplo, se llama *arka* al *mitayo* de *tambo*, e *ira* al "mandón" (Sánchez 1996: 90). En Perú se otorga al *ira* mayor prestigio porque es masculino, es antepasado, y posee su hilera *machu* ('palq'a') (Sánchez 1996: 99). En Buenos Aires y en Chile interpretan a la inversa; *ira* es hembra y *arka* es macho (Ávila y Padilla 2002; Vega 2012: 35) ¹⁷⁴. En Pacaje (distrito de Macusani) se usa el *siku ira* (macho) y *arca* (hembra) en el ritual del *ch'usllu señalakuy* de las alpacas, para dejarlas preñadas (Bueno 2010). Debido a la multiplicidad de nombres que reciben ambas medias-flautas, y a las funciones ambiguas que se atribuyen en diferentes lugares, es probable que se refieran a diferentes estilos musicales, en la cual la mitad con menos tubos tiende a cumplir un papel de guía en algún estilo, mientras en otro este papel lo hace *arka*, quedando esta hipótesis fuera de mi objeto de estudio.

175 González Holguín dice de *Chhulla* "vna cosa sin compañera entre cosas pareadas ... No más de vno, o *chullallarisun*. Vamos de por si a solas no juntos", y da varios ejemplos que aplican a un "Candelero, vinagera cossa desigual que no viene con otra o no corresponde en tamaño, o en proporcion ... el de vn ojo no mas, o el tuerto ... el de vna oreja ... el manco de vna mano ... el vn çapato de dos", y *Chullallam* "soy solo y desamparado sin parientes ni fauor", y otras aplicaciones que se refieren a "lo desigual (González Holguín 2007: 100-101). Los machas de Potosí lo traducen como "una sola vez, en cosas que deberían ser dobles" (Platt 1976: 28). Se asocia con algo que está buscando el estado ideal, que es par (Arnold y Espejo 2013: 210, 216). Se dice *ch'ulla* de una persona soltera, que no está completa con su par. En Potosí se le dice al amigo "andas *ch'ulla*" porque está triste. "Nada puede ser *ch'ulla*, impar, sin pareja" (Ledezma y Ledezma 2009: 420). *Ch'ulla* se dice del hilo simple, antes de formar una cuerda

un concepto equiparable. Tal vez el término que más se acerque sea el que usa González Holguín: “tuerto”, porque define una unidad par que ha perdido su mitad, pero “tuerto” no posee la importancia semántica de *ch’ulla*.

c) FUNCIÓN DE AGENCIAR

La agencia que posee el tubo, en estrecho contacto con el cuerpo cada vez que lo sopla, se multiplica en la ‘media-flauta’ por la cantidad de tubos. “Los instrumentos tienen vida, son orgánicos” dice un sikuri boliviano, citado por Podhajcer (2008: 11). En Quiabaya y Niño Corín los instrumentos deben descansar en las cadencias, tal como los músicos (Witney 1985: 54). En ambos Mundos los sikuri hacen brindis y libaciones a los instrumentos, para agradecerles y pedirles que “continúen sonando bien” (Witney 1985: 54; Martínez 1992).

3°.- PROCESO DE CAMBIO

‘Chulla’ es un estado temporal del sistema, que desaparece cuando se ejecuta el Siku. El ‘chulla’ es un estado dentro de la producción del sistema sikuriada, por parte del fabricante, que luego tomará otra forma, a nivel de Siku. Obedece a una idea teórica que posee el fabricante, cuya propiedad es ser “media-cosa”, algo incompleto, que adquiere una nueva significación una vez que el sistema está funcionando. Tal vez esta relación con el fabricante más que con el sikuri hace que este nivel de complejidad del sistema se mantenga muy estable al pasar al mundo castellano; se puede decir que es un nivel refractario al cambio.

3°Aa) SERIE INCOMPLETA

La estructura de escalonado es la más habitual en las ‘flautas de pan’ de todo el mundo, porque obedece a una restricción del diseño sonoro que surge al ordenar varios tubos de diferente largo en serie. Esto no cambia con el proceso de traspaso al Mundo castellano. Es muy posible que en el pasado prehispánico esta estructura de escalonado

(Arnold, Jiménez Aruquipa y Yapita 2014: 207). *Ch’ullanchay* es parear (Katari 2017), en tanto *ch’ullantin* designa la mitad conjuntamente con su par, y *ch’ullan* es el par, pero no conyugue (Urton 2003: 75). Se asocia a *khallu*, la mitad de algo, y *khalluntin*, la totalidad (mitad con su otra mitad) (Arnold y Espejo 2013: 210, 216), o *khallu*, uno solo (una mitad), *kallun*, la pareja de uno (cuando están separados), y *kalluntin*, el uno junto con su pareja, (dos piezas textiles cosidas, por ejemplo) (Urton 2003: 75). *Iskay* (quechua) significa dos, pero, salvo el uno, todos los otros números son entendidos como doses más uno (Urton 2003: 72).

tuviera un campo semántico muy rico y extendido, a juzgar por la importancia que tiene el signo escalonado en la iconografía andina¹⁷⁶.

La estructura del instrumento mediante la amarra de palo y cordel, también es la más habitual en todo el mundo (Martí 1955: 80; Tekiner 1977), incluyendo el mundo prehispánico. Probablemente la densidad de significados fue mayor en el pasado, donde encontramos tipologías desaparecidas y muy puntuales, como la estructura *tablasiku* en flautas de hueso del sur de Perú (ME). Se ha supuesto que las variantes de las amarras en Bolivia se corresponden a sistemas de tejido (Sánchez 1996: 95), los cuales comunican por la complejidad de sus estructuras (capas de urdido, combinación de técnicas) (Arnold, Yapita y Espejo 2007: 24; Arnold y Espejo 2013: 33-34, 196), todo lo cual queda reducido en el mundo castellano a una estructura funcional, que persigue la amarra más firme y duradera.

3°Ab) ESCALA INCOMPLETA

Este aspecto no cambia en ambos Mundos, porque su formulación resulta igualmente inútil para el sikuri.

3°Ba) ELEGIR MITAD

En el Mundo castellano/urbano se percibe una mayor frecuencia en el manejo simultáneo, por un mismo sikuri, tanto de ‘ira’ como de ‘arka’, en cambio en el Mundo aymaraquechua parece haber una tendencia mayor al uso exclusivo de uno de ellos. Esto se puede explicar como la tendencia a abarcar una mayor cantidad de conocimientos y de prácticas como expresión de profesionalismo en el primer caso.

3°Bb) SUJETAR

El hábito de sujetar con los graves a la derecha es habitual en el mundo aymaraquechua, y en las iconografías prehispánicas, si bien hay excepciones¹⁷⁷. Esta relación resulta extraña al músico castellano, habituado a la escala “del piano”, con los bajos a la izquierda. Esta relación de la escala con el cuerpo no ha sido estudiada, al parecer. La escasa información indica que los graves a la izquierda ocurren en Melanesia

176 Es un motivo gráfico recurrente en el arte precolombino de los Andes en distintos soportes, en distintas culturas, regiones y épocas. Se lo interpreta como transitar, ir a, dirigirse, cambiar de estado (Bueno 2010), y probablemente el sentido de “maduración” o etapas de la vida es uno de ellos, y en algunos casos se pueden interpretar como siku (por ejemplo en textiles nazca, donde un rectángulo dibuja un escalonado que divide el campo en dos mitades que se pueden leer como dos medias-flautas). Lo importante aquí no es confirmar si esta interpretación es correcta o no, sino dejar establecido que el signo presente en el siku tiene una enorme difusión.

177 Hay figurillas prehispánicas de músicos con flauta de pan con los graves a su izquierda. Los ayarichi de la región de Sucre colocan los tubos graves hacia el centro del grupo, quedando la mitad con los graves a la derecha, la otra mitad a la izquierda (Martínez 2001: 171).

(Zemp 1981: 398), mientras en diferentes dinastías chinas se usaron ambas posturas (Chuang 1963: 109). Desde el punto de vista funcional, cualquiera de las dos posiciones es igualmente efectiva. El único argumento para evaluar la diferencia que ocurre entre ambos mundos, es relacionarla con el giro (de los bailes, de los músicos), que en Europa tiende a ser en el sentido de las manillas del reloj, mientras lo habitual en las danzas y movimientos rituales indígenas es en sentido inverso (Sikuris 27 de Junio 2012; Mendoza 2015: 206; Ñanculef 2016: 53).

3°Bc) APRENDER POR USO

El ‘aprendizaje por uso’ tampoco cambia en ambos mundos, lo cual para muchos sikuri castellano/urbanos produce un contraste con su noción habitual de enseñanza (dar exámenes, copiar y aprender de memoria).

3°Bd) SER MITAD

Por lo que he observado, el “ser mitad” no resulta extraño al sikuri novato aymara/quechua, en cambio, es totalmente extraña al castellano/urbano, quien debe sobrepasar el aprendizaje de “ser mitad” antes de comenzar a ejecutar su media-flauta. Esto puede asociarse al concepto ‘chulla’, faltante en el segundo caso, pero fundante en el primero. Al no existir esta noción en el mundo castellano, no hay su equivalencia lingüística. En cambio, en castellano podemos hablar de “sonar a medias” significando hacer algo medio mal, a medio camino, a medias tintas, algo que me produjo una enorme confusión al principio, hasta que aprendí a “trenzar” con mi par.



FIG 68- SER MITAD.
Mis primeras experiencias, intentando dar las notas justas en los tiempos justos.

Es interesante la experiencia que me contaba Arnaud Gérard respecto a sikuriadas que le han pedido grabar (en su estudio de grabación) *ira* y *arka* por separado, en estéreo. Cuando los organiza en dos grupos separados, ellos se confunden, no pueden tocar; se indican mutuamente cuando tocar. Al ubicarse nuevamente en círculo, todo vuelve a funcionar. El resume esta práctica diciendo “la sikuriada es un enjambre de pares individuales” (A. Gérard 8/2018).

El hábito de ser mitad de una ejecución es una propiedad del *siku*, que otras Flautas Colectivas andinas copian a veces, tema que retomo mas adelante (4Dd). Fuera de América, encontramos flautas de pan pareadas entre los karen de Burma (Tekiner 1977: 43) y los are'are de las Islas Salomon (Zemp 2013: 1). En varias partes del mundo se dan orquestas en que cada individuo posee un tubo con una nota de la escala, y se van alternando para soplarlo (no forman pares, sino series)¹⁷⁸. En estos casos, cada uno es responsable de una nota de la escala, exigiendo la máxima atención al resto. Este panorama pareciera indicar que este método es una práctica bastante universal, pero particular. En cambio en el *siku* representa la única, permanente y por eso más intensa, y estructural.

3°Ca) FUNCION DE MEDIA FLAUTA

Los conceptos 'ira' y 'arca' corresponden al Mundo aymara/quechua, y se mantienen en el Mundo castellano.

3°Cb) FUNCION DE 'CHULLA'

El eje del concepto '*chulla*' es la certeza de ser mitad como parte de una unidad dual, es decir, una mitad que tiende a la unidad dual como entidad fundante. Es un concepto aymaraquechua, sin referente en el mundo castellano. No he percibido que esta ausencia influya en la práctica del sikuri castellano. Por otra parte, el hecho que la relación de funciones masculinas y femeninas atribuidas a 'ira' y 'arka' se invierta en distintas regiones me parece que revela el carácter arbitrario de esta atribución. Lo importante pareciera ser que exista tal diferencia.

3°Cc) FUNCION DE AGENCIAR

El concepto de "agencia" de los objetos no existe en el Mundo castellano, que divide entre seres vivos y seres inertes. La práctica sikuri de agradecer y libar por los instrumentos introduce un concepto nuevo, que, hasta donde he observado, resulta muy cómoda a los sikuri castellano/urbanos. Les promueve una visión ontológica del mundo diferente a la que conocían, y la adoptan con naturalidad.

¹⁷⁸ Ocurre con las flautas *kunli* de los embera y kuna del Darién y Chocó, los clarinetes de los itule (Beaudet 1997: 79; Bonilla 2011, cit. Sánchez 2018: 19; Papúa Nueva Guinea; Zemp 1981: 409-410), la usan los bushmen y hotentotes de África (Tekiner 1977: 19) y corresponde al *skudutis* en Lituania y el *kuvikly* en Rusia (TGSE 2010; Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, Zurich trompetas de iniciación de los Banda-Linda (Arom 1982: 207), el *mbir* (idífono de placas pulsadas) de los shona (Turino 2008: 134) y el *anklung* (idífono de cañas sacudidas dentro de un marco) de Indonesia, cuando forma orquestas para principiantes (Irwin 2018).

Subcapítulo 4

FLAUTA DE PAN: SIKU (EL PAR DUAL)

El Siku se ejecuta de a pares complementarios, dos medias-flautas que se tocan alternándose. Hereda las cualidades del tubo y de la escala, desglosada en dos series entreveradas. A su vez impone la dualidad sonora, la ligazón entre mitades, los hábitos basados en el diálogo entre mitades, en la unidad dual, la socialización dual, de todo lo cual emerge una música con gran resistencia, pudiendo durar horas sin silencios. La condensación y densidad de cualidades en este nivel lo convierte en uno de los niveles sistémicos más explicativos a nivel lingüístico.

4A.- DISEÑO ACÚSTICO

a) ESTRUCTURA DUAL

La estructura del Siku es dual, consiste en la unión de las dos medias-flautas, ejecutadas por un par de músicos. En general se habla de “siku” para referirse al par (*ira* y *arka*), pero también para referirse a uno de ellos, como cuando un sikuri pide a otro “préstame tu *siku*”. En algunas comunidades se habla de un par dual, por ejemplo, “un par de *phukunas*”, en el Kantu (Baumann 1985: 149).

La estructura restituye la escala, descrita en la serie de tubos, pero ahora intercaladas entre ambas medias-flautas; la primera nota la tiene el *arka*, la segunda el *ira*, la tercera el *arka*, la cuarta el *ira*, etc.

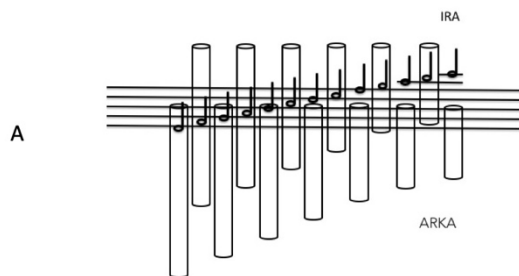


FIG 69- ESTRUCTURA DUAL.
La alternancia es el principio que se aplica a la escala para separar intercaladamente ira y arka.
A- explicación gráfica.
B- en partitura (Whitney 1985: 46)



Es decir, estructuralmente el nivel Siku sólo agrega relaciones entre ambas medias-flautas. En la tabla 6 se ve un resumen donde nombro esas relaciones como

proporciones, de modo que 7/8 significa que ‘ira’ tiene 7 tubos y ‘arka’ tiene 8, por ejemplo. Incluyo instrumentos arqueológicos para observar mejor las tendencias generales (ver Tabla 6).

TABLA 6 – ESTRUCTURA DUAL

ámbito ira/arka	IM objeto, instrumento musical / IC iconografía	tipo de ‘palq’a’	nombre	comunidad	Bibliografía o colección
2/3	IM, caña	-		chipaya	MUSEF 117
	IM, caña	-	<i>wauqu maiso</i>		Metraux 1932 Izicowitz 1935 Baumann 1981
	IM, caña	-		Caral (2.500/3.000 ac), Perú	Mansilla 2003-2016 Sanchez 2018
	IM, caña	-		Arica (1.000-1450 dc), Chile	MASMA AZ6 T105 12445, AZ6 T105 12446
3/3T	IC, modelado, cobre	-		Moche tardío (100-800 dc)	MCHAP 2919
	IC, relieve y pintura en botella, cerámica	-		Moche 1-800 (Larco) o 200-600 (Rowe)	CCC
	IC, relieve y pintura en Botella, cerámica.	-		Moche	ML 002930
	IC, relieve y pintura en Botella, cerámica	-		Moche	ML 002952
	IC, pintura en cerámica	-		Nazca fase 5 (200-600 dc.)	MNAAHP 65297
3/4T	IM	-		Chirivanos de Cuyupaya	Baumann 1979:13
	IM	-		Chirivano de Umala	Gonzales B. 1948
	IM	-	<i>Jula jula</i>		Baumann 1979
	IM	-	<i>Jula jula</i>		INM 1980
	IM	-	<i>Jula Jula</i>		Sanchez 1989d
4/4	IM	3/4 ab			MASMA PLM4 (Andro Schampke)
	IM	-		Gentilar o San Miguel (1300-1470 dc.)	MASMA PLM4 T90 8396 – 8395
	IC, relieve y pintura en Botella, cerámica.	-		Moche	CP
		-		Moche	MNAAHP
	IC, pintura en botella	-		Gallinazo (c. 300 dc).	Marti 1970 Anton 1972
4/4T?	IC, relieve en botella	-		Moche	ML 002916
	IC, relieve en botella	-		Moche	ML 002872
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002933
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002939
	IC, relieve en botella	-		Moche	ML 002940
	IC, pintura en cuenco	-		Moche	ML 002943
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002945
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002955

	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002956
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002918
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002935
4/5T	IC, pintura en botella.	-		Moche fase IV	Donnan
5/5		-	<i>Calabapio, jibabo o carrizo</i>	Comunidad sikuani de Boponaë, Rio Tigre, Vichada, Colombia	Yepez 1989
	IC, pintura en botella	-		Moche	ML 002927
	IC, pintura en botella	-		Moche Fase IV Valle de Chicama, c. Trujillo	Dowling 1999 Schmidt 1929
		-		Huaca de la Campana, Pampa de Jaguey Moche 400-600 dc	MNAHP Doering 1952 Marti 1970
5/6T				Chirivanos de Huancané. Difundida en la puna, en los valles y en los yungas.	Valencia 1981
				Chiriwano de Achocalla (La Paz)	Gonzalez B 1948
	IC, escultura, en cuenco, cerámica			Chimú (1300-1532 Larco, 1000-1476 Rowe).	Gonzales B 1948
	IC			Moche	ML 002899 Sanchez 2016b: 82
5/6 ?	IC, pintura en ceramica				MVB Marti 1970 D'harcourt 1925
	IC			Moche	ML 012933
5/7 T	IM			Italaque	Oruro
	IM cerámica, tubos sueltos			Moche	tumba 14, Museo de Sitio Huaca Rajada ETNOARQUEO 1
6/6 T	IM caña			Chipaya	MNEF
	IM			San Miguel (1000-1200 dc)	MASMA PLM4 57 7662 / 7663
	IM			Chimú	ML 025602
	IC, modelado en jarro de cerámica.			Jamacoaque (400 ac – 500 dc)	MCA
6/7 T	IM	3/4 ce		Comunidad Wilkamayu	La Paz, 8/2008
	IM <i>tabla siku</i> , caña	1/1 ab			La Paz, 8/2008
	IM	1/1 ab		Mauque, altiplano de Iquique.	MASMA 139 1
	IM	1/1 ab		comunidad Yawar Inca, Juliaca	Candelaria, Puno 2008
	IM			Misti sikuri	Gonzales B 1948
	IM, lata	1/2 ce		Tacna	Col C. Sanchez
	IM	1/2 ce		Puno, varios grupos	Puno 2008
	IM			Pica (1000-1200 dc).	CEI 1 / 2
	IM			Susques	López 2006
	IC, Pintura en cerámica			Moche	Sanchez 2016b
	IC, Pintura en plato			Moche	ML
	IC, Pintura en jarro			Moche	Scmidt 1929
6/8 T	IM	1/1 ab		Sikuris de Italaque	Thorrez 1977b
	IM			Jalq'a y Tarabuco, de Sucre	Martínez 1996
6 o 7 /8T	IM, cerámica. Par a la octava			nazca	MAL MAR 5536, MAR 5537

7/7 T	IM			Sikuris de Italaque, región de Italaque y Muñecas	Gonzales B 1948
	IM			Taquile, lago Titicaca	Valencia 1980
7/8 T	IM	1/1 ab		comunidad Jach'a Sikuri, Italaque	La Paz 2008
	IM	1/1 ab			Puno 2008
	IM	1/1 ab		chipayas de Aymaravi	Baumkann 1981
	IM			Laquitas de Achacachi, Sorata, Omasuyos (Walata Grande), Larecaja (región de Tipuani), difundidos como <i>laquitas</i> , <i>jacha sikuris</i> , <i>suri sikuris</i> etc.	Gonzales B 1948
	IM			Comunidad Laura Llokoloko, prov. Pacajes, La Paz	Baumann 1979
	IM	1/1 ab		Lakitas N Chile	Sanchez 1989d
	IM			Lakitas N Chile	INM 316 (12 ej.)
	IC, pint. en jarro			Moche	Schmidt 1929
7/9 T	IC, pint. en jarro			Moche	Sanchez, foto Schmidt 1929
8/8 T	IM, cerámica			Lima (200-700 dc)	HPL
8/8 T	IM, cerámica				BCR ACE 004 BCR RP 2745/92 (Sanchez 11/2018)
8/9 T	IM, plástico		<i>lakita</i>	Conjunto Proyección.Internacional	Jaiña* 2014
8/9 T				Chaquetos, Iquique	Puno 2008
9/9 T?	IM, caña				MASMA AZ141 (Andro Shampke)
10/10 T	IM, cerámica			Nazca	MA
11/12	IM			Susques	López 2006
12/12 T	IM, cerámica			Nazca	Museo Oro del Peru, Lima
14/16				Susques	López 2006

* Jaiña 2014 es un terreno hecho dentro del proyecto Fondecyt 1120530 "Los sonidos para los santos" de Alberto Díaz.

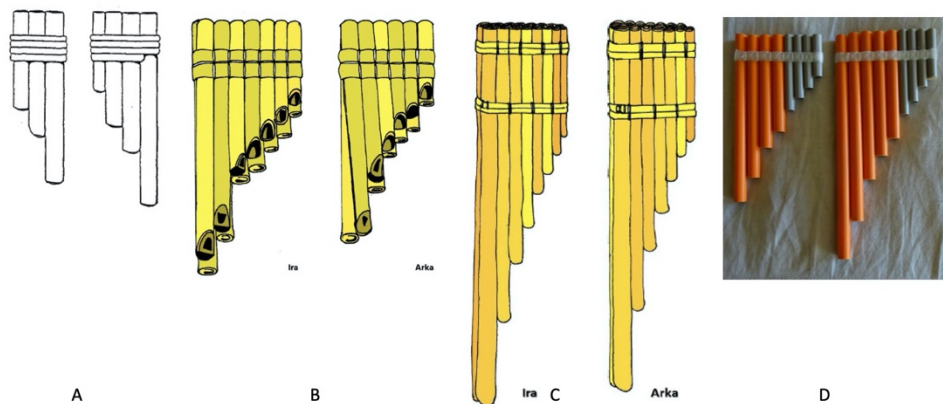


FIG 70- ESTRUCTURA DUAL.
A- 3/4, en *julajula* (Baumann 1996: 26).
B- 6/7, *sikus* (Castelblanco 2016: 29).
C- 7/8, *chiriguano* de *Tambocusi* (Castelblanco 2016: 163).
D- 8/9, *lakita* (personal).

b) ALTERNANCIA

Las reglas acústicas son las mismas de la serie de tubos, porque la estructura no agrega nada, pero su relación es en alternancia. Las relaciones sonoras conforman una realidad compleja y rica, alcanzando aquí su plenitud, con el sonido producido por dos individuos que intercalan sus sonidos. El sonido resultante es dual (producido por dos personas), pero esa dualidad no debe percibirse, el auditor debe percibir una sola melodía. Es decir, se trata estructuralmente de una melodía dual, pero perceptivamente de una unidad sonora. El diseño sonoro del Siku produce un “canto”, una melodía, que cae fuera de mi modelo sistémico (ver Parte I, definición del campo organológico). La importancia de la música, y de la melodía en este caso, está radicada fuera del sistema porque proviene del entorno, ya sea porque es una melodía tradicional, o proviene del *sirinu*, o de la radio por ejemplo. Al interior del sistema la melodía opera como un guion, basado en el diálogo trenzado, una técnica ancestral andina presente en otros instrumentos, y que conforma lo que metafóricamente podríamos concebir como una “forma de hablar andina” (referida al ámbito musical).

La dualidad sonora se logra mediante un entendimiento mutuo entre el par. El ideal es que el par de sikus este “emparejado”, que sean similares, que no se note variación de uno a otro. Los *kantus* de Niño Corín denominan a esto “ecualizar”, lograr la suavidad y estructura pareja del sonido, mediante la sobreposición de ambas partes y con el conjunto. Juan de Dios Ticona, guía de ese *kantus*, comenta que un *ira* y un *arka* “nunca van a ecualizar” (*they could never equalize*; Witney 1985: 47), refiriéndose tal vez, a la indefectible composición dual del sonido.

La alternancia marca la relación del par *ira-arka*, uno suena mientras el otro calla. Las únicas excepciones se dan en ciertos estilos, donde existen *repiques* o *rebotes*¹⁷⁹ en que ambos tocan al unísono algunas notas (Chávez 2018: 527-528), o bien cuando un *ira* toca como *arka* a modo de adorno, en forma ocasional durante la melodía.

179 Normalmente el *repique* es una alternancia entre *ira* y *arka* que se repite en un intervalo determinado (8ª o 5ª) y se da al inicio o al final de frases. Es la parte más reconocible de cualquier melodía sikuri, y su importancia radica en que permite al sikuri que se ha perdido poder retomar fácilmente. El *repique* es una marca que permite reconocer el estilo o la proveniencia de la melodía, y su importancia se revela en que en todas partes se lo nombra: *repique* en Moho, Arica y Lima; *rebote* en Charazani y Lima, *doblar* en Charazani, *chuta chuta* en Conima, *escobillado* en Yunguyo, *chica chica*, *chiri* o *floreo* en Chile y *pica pica* en Buenos Aires (Vega 2012: 7; Lakitas de Tarapacá 2014; Vidal 2014: 39; Castelblanco 2016: 255; Chávez 2018: 526-528).



FIG 71
La alternancia se repite a nivel de orquesta, en que cada *ira* tiene un *arka* a la izquierda, otro a la izquierda, otro delante y otro atrás. Lo mismo ocurre con *arka*.



4B.- HÁBITOS

A pesar de la simplicidad del diseño sonoro del ‘siku’, sus hábitos alcanzan gran importancia. Los hábitos y las funciones se comienzan a confundir a partir de este nivel de complejidad del sistema. Por ejemplo, la “resistencia dual” es un hábito que se logra a través del ejercicio dual del siku, y es una de las funciones que se esperan de la Tropa. La división que yo hago entre hábitos y funciones obedece principalmente al carácter que le otorgan los relatos, ya sea un carácter más bien prescriptivo que definen una cierta cualidad funcional, o al carácter más bien performativo que lo define como hábito.

a) HIPERVENTILARSE

La hiperventilación es un estado corporal que se produce al forzar la respiración durante un periodo prolongado. La hiperventilación no es un hábito exclusivo del ‘siku’; proviene del soplo del tubo, pero al hacerse reiterativo durante largo rato mediante el trenzado dual, adquiere presencia. Cuando la hiperventilación se prolonga en el tiempo provoca modificaciones en la percepción y en la conciencia, provocando una respuesta fisiológica y psicológica que puede lograr una intensidad totalmente inusual. Puede ocurrir en poco tiempo: en personas que nunca han tocado, el tocar durante unos diez minutos puede provocar en un intenso estado corporal que transita entre un hormigueo generalizado, una sensación de sobreabundancia de estímulos y un estado mental de euforia totalmente desconocido, ante el cual generalmente no saben como reaccionar, no pueden expresar lo que les sucede, y sólo atinan, por ejemplo, a hacer inspiraciones bruscas y profundas. No a todos les ocurre: en un caso observado en la Cárcel de Colina (27/7/2019), de un total de 140 personas, sólo uno la manifestó con

esa intensidad. La experiencia puede ser percibida como sobrenatural, en el sentido que sobrepasa lo concebido como natural hasta entonces, pero a pesar de esto, raramente se conversa acerca de esto, debido en gran medida a que sobrepasan el nivel de posibilidades lingüísticas de expresión.

b) PAREAR

El uso del siku es dual, dos personas deben coordinarse para lograr un mismo uso. Excepcionalmente un sikuri puede soplar ambas mitades ('ira' y 'arka') para mostrar un tema durante un ensayo, y lo hace despacito, con *chusillada*. Es un estado excepcional: Luis Copa dice que no puede grabar de este modo "porque no se llega a la melodía, los inicios, los finales, la intensidad" (1/8/2018).

El uso coordinado entre dos debe lograr la unidad del sonido. La precisión de su relación debe lograr que las dos melodías incoherentes, asimétricas, ininteligibles y llenas de silencios se fundan en una melodía coherente, simétrica, fácilmente entendible, sin silencios. Las melodías tocadas de esta forma se transforman en un juego matemático de coordinación, el cual requiere una gran concentración. Ese uso dual posee varias características, que analizo a continuación.

b.1) USO OBLIGADO

El parear es obligado, no pueden tocar si no forman el par. Normalmente el trenzado lo realiza un par *ira* y *arka* contiguos, que forman parejas estables. El parear exige un profundo entendimiento mutuo, que va más allá de la coordinación normal entre músicos de un conjunto (Vega 2012: 2). En el campo, en Bolivia, se agrega a veces una relación pareada más libre, en que cualquier flauta puede entablar un trenzado con otra flauta que de repente propone algo, por ejemplo, entre un *chuli* (tamaño chico) con una *jacha* (tamaño grande), estableciéndose pareados que no son obligados sino son como juegos que enlazan la melodía de muchas maneras (Víctor Colodoro 18/7/2018). No conozco algo parecido en las sikuriadas castellano urbanas.

b.2) USO INTEGRADO

El par debe estar integrado para sonar como unidad, "como un solo instrumento" (Turino 1988:75). Para lograr la unidad es importante ligar bien el sonido de ambas medias-flautas. El Siku permite diferentes grados de ligazón, lo que no ocurre en otras flautas. En Bolivia tienden a ligar ambos sonidos, alargando la nota, y con ataque "FU", corrigiendo a veces "no vas a cortar tan rápido" (Gérard 1999: 152; A. Gérard 8/2018). En Chile se enfatiza más el corte entre sonidos, con silencios entremedio, pero en ciertas interpretaciones hacen que *ira* y *arka* se "pisen" (Mardones 2014: 5). En Perú el ligar se utiliza comúnmente al interpretar *huaynos* lentos, en el estilo *moheño*, opuesto al estilo de los sikuris de Conima (Putina) (Chávez 2018: 525). En todos estos estilos, sin

embargo, se enfatiza la unidad sonora por sobre la audición de la dualidad sonora. Podhajcer (2008) habla de un “pegamento musical” como ideal sonoro y performático, y como extensión del cuerpo en el instrumento. Los guías dominan esto; al comenzar a tocar, ambos guías reaccionan como uno solo, respondiendo de inmediato, sin dudar, “los dos se entienden, una mirada y ya ... luego los demás se van acomodando” (Paul Huaranca 10/12/2018). La unidad se logra al soplar la caña, en la mirada con la pareja, en la energía de la ejecución, en la respuesta y pregunta del otro (Barragán y Mardones 2013: 4). Esta unidad define el buen par de sikuris en ambos mundos.

b.3) USO MIMETICO

El uso es mimético; cada intención, cada soplido debe corresponderse en el par. Ambos sikuris deben seguirse mutuamente en forma continuada; cada uno debe estar atento al compañero para reaccionar instantáneamente a una insinuación de intención sonora (Gordillo 2013). Por eso normalmente se emparejan dos músicos que soplan con la misma fuerza (Langevin 1990: 120). La relación corporal es seguir y guiar al otro simultáneamente, imitándose y proponiéndose mutuamente. La práctica del Siku enseña a depender del otro de un modo obligado y constante, a confiar plenamente y a participar en una colaboración complementaria permanente. En el par hay un aprendizaje mimético de la melodía que ambos hacen emerger. Eso permite que, luego de una cierta práctica, pueda tocar temas que no conocía luego de en unas dos pasadas. Con la práctica, eso se transforma en algo intuitivo; “ese día ninguna melodía la había escuchado, ni siquiera lo conocido, peor aun el estilo de Taypi Ayka que ellos tocan, pero comienzo a tocar y comienza a salir ...” (Paul Huaranca 10/12/2018). Se trata de un hábito inconsciente, que no necesita de nuestra atención. Sin embargo, en Santiago es normal que se explique qué se va a hacer, cómo se va a hacer y porqué se va a hacer.



FIG 72. USO MIMÉTICO.
El hábito del siku es obligadamente alternado, integrado, mimético y reflejo. Se trata de un hábito complejo compartido entre dos.

b.4) USO REFLEJO

El uso es reflejo; se van repitiendo acciones en forma espejada, opuestas y complementarias. Pero esa actitud espejada es irregular: *ira* toca dos notas, *arka* una, *ira* otra, luego *arka* dos, etc. La excepción se da en el Ayllu Macha (Potosí), donde *yiya* (‘ira’) y *arka* alternan regularmente, uno a uno (Stobart 1993). Algunos sikuris castellano/urbanos tienden a esta dinámica de “toma y saca”, con un ritmo regular y unísono (Castelblanco 2016: 260). Otras sikuriadas plantean este reflejo como una competencia de dificultad y riesgo cuando se alcanza rapidez, como los lakita de Tarapacá, que lo denominan “pelea” o “picar” (Alberto Díaz, 11/2016), y en Bolivia llaman “contrapunto”, en el sentido de competición (Gérard 1996: 14). Algunos quechuas, en broma, lo llaman *purajsikinakuy* (nos cazamos uno al otro) y también *tinku* (Baumann 1996: 32). Se trata de un hábito que surge naturalmente en ambos Mundos.

b.5) USO ALTERNADO

El parear implica ir alternando sonidos entre ambos. El baile ayuda a trenzar la alternancia a través del cuerpo, ya sea como masculino/femenino, como competencia o como complementariedad. Esto no cambia en ambos Mundos.

b.6) TRENZAR SONIDOS

Trenzado musical se refiere a una metáfora textil, en que dos hebras se entrelazan armónicamente para formar un textil. En castellano se dice “trenzar” o “tejer” los sonidos (Sánchez 2013: 126), o “ejecución trenzada” (Ibarra 2011: 2) o “entramado musical” (Bellenger 2007: 137). En quechua dicen *watanakunku* (se amarran uno al otro) (Stobart 2002: 96). También se le nombra como “diálogo” o “conversación” (Barragán y Mardones 2013: 13; Ávila y Padilla 2002), de “pregunta y respuesta”, de “contestar” (Witney 1985: 47; Sánchez 2013: 126; Castelblanco 2016: 36), de “tocar contestado” (Vega 2012: 33). Valencia (1982) lo llama “dialogo musical”, Stobart lo llama *interlocked* o “diálogo asimétrico” (Castelblanco 2016: 35). En aymara se conoce como *jaktasiña irampi arcampi* (acuerdo entre pregunta y respuesta), (Valencia 1989:36) o *watunakunku* (se preguntan uno al otro) (Stobart 2002: 96). En aymara y quechua hay muchas formas de referirse a esta relación como pregunta-respuesta, intercambio, salvarse mutuamente, etc¹⁸⁰. En castellano se usa también “parear”, o

180 Un anciano del Grupo Hach'a Sikuris de Lloq'esani (Puno) decía: *Sikunakaja waly suma sikt'asiñapa, irampi arkampi, jaqthapisiñapa* (los *sikus*, deben interrogarse con mucha armonía, entre *Ira* y *Arka*). Cuando se encuentran dos sikuris, se dicen: *sikt'asiñani* (preguntémonos), o *sikhisiñani* (nos preguntaremos) (Apaza 2007: 35). Otras formas de referirse a lo mismo son *qheshpinakunku* (se salvan el

“sikurear”. (Castelblanco 2016: 36). Esta abundancia de terminología refleja la importancia que tiene el hecho de trenzar los sonidos en el par, lo que implica alternar dos personas, dos soplos y dos flautas para alcanzar una sola ejecución, una sola melodía, en que el par desaparece. Las metáforas textiles aluden a eso; un textil no se observa como un entramado de hilos, sino como un objeto unitario. La metáfora de la pregunta y respuesta, en cambio, obedece a la interrelación constante, al flujo de equilibrios en permanente proceso dialéctico.

En general esta actitud es igualmente importante en ambos Mundos, pero cuando se introduce la partitura en el Mundo castellano, esta sutil relación se rompe o se dificulta, porque el sikuri debe estar mirando la partitura. El mirarse entre *ira* y *arka* es fundamental para lograr un buen trenzado. “Los sikuris urbanos que tocan con partitura, no pueden mirarse, la partitura lo impide, y no se arma el trenzado” (Junior, 30/11/2018).

b.7) ORNAMENTAR DUAL

Una forma extrema de la unidad dual se alcanza cuando un par es capaz de realizar ornamentaciones improvisadas, lo cual implica una respuesta instantánea del par, coordinada y completa, pero no planificada. Esto implica una comunicación casi telepática que sólo es posible cuando se alcanza la unidad dual. El hábito dual facilita el uso de la intuición para estar permanentemente reaccionando al otro, adelantándose a veces, proponiendo y siguiendo. La intuición es una actitud que permite distinguir reglas y sus excepciones y actuar en nuevas situaciones donde no hay reglas (Janik, cit. Lonnert 2015: 70). Es una capacidad aumentada de entender y combinar, en una síntesis, no de modo gradual como la solución discursiva, sino viendo la solución simultáneamente en la diversidad (Larsson, cit. Lonnert 2015: 74), evaluando situaciones de modo holístico (Lonnert 2015: 68).

La ornamentación dual mantiene el interés de la melodía, pero no debe sobresalir en el total (Turino 2008: 47). Una ornamentación habitual es lo que llamo “imitar tamaños”, que consiste en tocar segmentos de la melodía a una tercera (corriéndose un tubo más abajo) o a una quinta (dos tubos hacia abajo). El resultado es similar al uso de un tamaño diferente, pero sólo funciona por cortos pasajes dependiendo del ámbito del siku. En Conima (Putina) la llama “requinteando” (Turino 1988:75). Otra técnica consiste en intercambiar tamaños; una pareja lleva una o dos flautas de otros tamaños

uno al otro, o uno sin el otro moriría) (Stobart 2002: 96) o *irampi arkampi, jaqthapisiñapa* (intercambio recíproco de sonidos entre *Ira* y *Arka*) (Apaza 2007: 34). Los Jach’a siku de Taypuhuta Collana (Oruro) la llaman *jaqt’apiña* (interacción entre el guía y seguidor) (MÚSICA AYMARA 2012: 30). En Macha (Potosí) los músicos dicen *purajsikinakuy*, (nos alcanzamos el uno al otro) (Castelblanco 2016: 36).

bajo el brazo, o en el pantalón, o en una bolsa, y a una seña cambian simultáneamente, modificando súbitamente el timbre de la tropa¹⁸¹.



FIG 73- ORNAMENTAR DUAL. Pares de 'sikuris' con tamaño de recambio para hacer cambios de timbre orquestal .

Hay muchos estilos de ornamentación dual que corresponden en parte a la tradición, como el “requinteo” en Charazani y Conima (Putina), o los “chiris” en los *lakitas* de Chile (Castelblanco 2016: 1099). La actitud de los sikuri castellano urbanos es ambigua al respecto: en Chile, la ornamentación es importante y la realiza un par de *liku cantor* especializado (Mardones, Riffo 2011: 14; Ibarra 2014: 9; Mardones 2014: 6; Mardones, Ibarra 2018: 345). En cambio, los grupos limeños son más reacios a hacer ornamentaciones, porque sienten que con eso se está traicionando el estilo original. “Si alguien hace algo porque le gusta, le dicen ‘eso no se hace’ y debe regresar a lo formal” (Paul Huaranca, 5/11/2018).

b.8) RESISTIR DUAL

El uso compartido del esfuerzo de tocar horas sin descanso permite aumentar la resistencia. El concepto de mantenerse tocando durante largo rato es un tema reiterativo entre los sikuri. “La juventud dura tocando varios días, eso es importante” (Víctor Colodro, 17/7/2018). En el cantón de Italaque el músico que continúa tocando a pesar de los efectos de la ebriedad irá ascendiendo por cada puesto (más adelante explico la función jerárquica que existe entre diferentes tamaños de siku, ver 5Ce) (Luque Zavala 2002: 10). El par se picanea constantemente para forzar su intensidad y su resistencia. Esta resistencia esta asociada a la potencia sonora, la cual no debe decaer. Hasta hace algunas décadas (antes de la tecnología electrónica) en el campo la máxima intensidad sonora se lograba en muy pocas ocasiones, en las fiestas, con el concurso de una gran

¹⁸¹ A veces quienes tocan *sanja*, (el tamaño más grande) que es muy cansador, intercambian la ejecución con otro tamaño menor, para descansar. Algunos pares alteran el *repique* (ver 4Ab), tocando otro tubo para producir acordes con respecto al resto. Esto ocurre en Potosí (Muyuj Wayra 14/7/2018), en Lima (Paul Huaranca, 5/11/2018), en Chile (Chávez 2018: 526), y probablemente en otros lugares.

multitud, y la sikuriada era uno de los modos de alcanzar ese clímax. Esta cualidad de resistencia se da de igual manera en ambos Mundos.

4C.- FUNCIONES

Tal como quedó dicho más arriba, a partir de este nivel las funciones se hacen más complejas y difusas, pudiendo ser descritas como hábitos, o pudiendo ser cada una descrita de muchas maneras diferentes. He separado cuatro grupos de funciones que me parece representan mejor lo que ocurre a este nivel, y las he nombrado función melódica, unidual, de aprendizaje y de ampliar la conciencia.

a) FUNCIÓN MELÓDICA

La principal función que cumple el siku respecto al sistema sikuriada es hacer emerger la melodía. Siendo que la música no forma parte del sistema, esta función opera hacia el entorno, que determina qué música tocar, cómo hacerlo, cuándo. Sin embargo, la melodía cumple una función rectora de comportamientos al interior del sistema. Para ejecutar la melodía cada sikuri debe fragmentar su unidad de sentido musical y ejecutar su mitad, coordinándola con la del par, y el sentido de este proceso es invisibilizarlo, es decir, construir una melodía unitaria sin fisuras donde este proceso no se perciba. Es decir, para que emerja la función melódica ambas partes deben coordinarse de tal modo que desaparezcan como partes y emerja una sola ejecución, como hecha por un solo músico, un tema que retomo como función unidual. Esta es una propiedad del sistema, y no depende en que Mundo ocurra.

El concepto de proveniencia de la melodía, sin embargo, es muy diferente en ambos Mundos. En el mundo aymara/quechua se asocia a varios factores. En Potosí la melodía es colectiva; “nunca encuentras quien es el autor”, porque “alguien la cambia un poquito, luego otro hace lo mismo”, está constantemente cambiando de un modo orgánico, fluido. “Cada vez que se ejecuta un tema se introduce una parte, se olvida otra, se cambia un final, en pequeños cambios acumulativos” (A. Gérard 7/2018; A. Condori 14/7/2018; L. Copa 2/8/2018). En Macha (Potosí) ocurre lo mismo, las melodías repetidas miles de veces durante los días de fiesta, están todo el tiempo cambiando, “la melodía parece descubrir su personalidad y potencial del mismo modo que si fuera un ser vivo” (Stobart 2018: 203). Muchas melodías provienen del *Sereno* (*Sirinu*, *Sireno*), un *saxra* (“demonio”) que habita el manantial, o la cascada, al cual se recurre en la noche. Los instrumentos se “serenan” y quedan acoplados y contienen todos los temas musicales que su dueño será capaz de interpretar (Fernández 1997: 179). En cada región y lugar hay lugares específicos para ir en busca del *sereno*, hay rituales

específicos para lograr su ayuda, y cuidados para no verse perjudicado (puede incluso provocar la muerte) (Van den Berg 1990: 131-132; Zelada 2009: 18; Ávila 2012; Mardones, Ibarra 2018: 349; Muyuj Waira 14/7/2018; Rodrigo, Cayara 28/7/2018). Desde una perspectiva castellana, parece como si esa melodía fuera “sacada” de la naturaleza, en base a una retribución ritual (Witney 1985: 100; Romero 2018: 441). Esto es muy diferente al concepto castellano/urbano de una música teórica, que existe en algún lugar (una partitura, un disco, youtube) y que se debe ensayar repetidamente para alcanzar un grado aceptable de “interpretación”. En Santiago constantemente los ensayos son interrumpidos para revisar el “original” (un video en youtube, por ejemplo) y corregir la ejecución. No importa tanto cómo suena, importa seguir el modelo teórico. Esta práctica, habitual en Santiago y Lima, al parecer se va imponiendo poco a poco en el Mundo aymara/quechua, reemplazando el rol de la comunidad y del *sereno* por un ideal teórico. Hay comunidades que no ensayan (Langevin 1990: 124; Turino 1988:90) y otras que ensayan antes de cada fiesta para asegurar la calidad de la ejecución (Langevin 1990: 116, 124). En las ciudades la circulación de las melodías es regulada por la industria cultural según un criterio de mercado, con conceptos de autoría protegidos por impuestos, prohibiciones, impedimentos y leyes, que impiden su circulación natural propia del Mundo aymara/quechua. Estos dos criterios entran en pugna de muchas maneras que no competen a mi campo de discusión, porque atañen a la música, pero inciden en la percepción de la música como ‘objeto cultural’ ajeno, o como un ‘ente’ con agencia, que dialoga con el músico, modelando su forma de tocar, de usar el instrumento, de trenzar.

b) FUNCIÓN UNIDUAL

El hábito de parear y alcanzar la unidad dual lleva a una cualidad que voy a llamar “unidualidad”, que consiste en la conciencia de ser una unidad dual, conocida como *yanantin* (dos cosas complementarias, íntimamente ligadas, Urton 2003: 76). Esto se convierte en una importante función del sistema a nivel social. El sistema facilita esto al integrar el par de un modo colaborativo, basado en la total confianza y entendimiento mutuo, intensificando su socialización. La palabra aymara *arkampiirampijakisiñani* (con *arka* e *ira* nos juntaremos), y las frases *ira arktáyañani* o *Arka, irampi, jakiyasiñani* (hagamos que las dos partes del Siku se encuentren) (Vilca 2013: 13) aluden a esto. Al experimentar la necesidad de ser dos para construir una melodía, los sikuri desarrollan prácticas que conciben al otro como igual (Padín 2018: 128). El concepto de reciprocidad entre *iras* que dependen de *arkas* y viceversa (Romero 2018: 442) demuestra una relación interpersonal opuesta al egocentrismo, en que lo que importa no es el yo sino el otro (Ledezma y Ledezma 2009: 419). El quechua es una lengua alocéntrica (es el otro el que define mi yo), y no egocéntrica (yo defino al otro)

(Mannheim 2016). Muchos relatos de sikuri aluden a esto, relacionando el hábito que promueve la unión, la colectividad, la familiarización, transformándose en una forma de vida (Apaza 2007: 32; Villasante 2013: 26-28), todo lo cual se va trenzando en la amistad, “se ayudan, se visitan, y todo eso suena luego en la sikuriada” (M. Ibarra 9/5/2017). La amistad entre el par de sikuris los transforma en “yunta”, un par de amigos inseparables. La amistad entre pares de sikuri ha sido descrita por muchos profesores de colegio como más estrecha que el compañerismo habitual (Junior, 30/11/2018; Renzo, 22/11/2018; Paul Huaranca, 10/12/2018).

El concepto de ‘unidualidad’ implica lo inconcebible que resulta separar ambas medias-flautas, su sonido pareado, su relación trenzada, el par colaborativo, la ayuda mutua, la compañía imprescindible. Es lo opuesto a *ch’ulla*, el estado excepcional de mitad que debe lograr el equilibrio para tener sentido (Mendoza 2015: 110-113, 214-215). Sin embargo, no es un concepto unívoco de unidad y armonía; también se la concibe como pelea, como equilibrio inestable y como relación lógica compleja. La técnica de trenzado entre pares se nombra *tinku*, que designa la batalla ritual entre mitades, encuentro entre opuestos y competencia, que genera algo nuevo (Baumann 1996: 30; 2004: 103; Sánchez 2013: 127). Los lakitas de Chile lo denominan “pelea” o “picar”, denotando su dificultad y riesgo (Alberto Díaz, 6/2016). La alternancia entre *arka* e *ira* es un *kuti* (Sánchez 1996: 91, 93), alternancia entre opuestos (Bouysse Cassagne 1987: 200) turno, equilibrio temporal (Sánchez 1996: 91). La lógica detrás de la ‘unidualidad’ es compleja porque admite muchas lecturas. Puedo considerar que mi ‘arka’ es un ‘siku’ (si me dicen “préstame un siku”), igual el ‘ira’, o pensar que ‘ira y arka’ son un ‘siku’ tocado por dos sikuris, o pensar que ambos sikuri son un músico que toca la melodía. Es decir, un ‘siku’ puedo definirlo como unidad (un instrumento), como dualidad (dos medias-flautas), puedo referirme a dos ‘sikuri’ como un intérprete, puedo describir una dualidad (un ‘siku’ y un intérprete), una tríada (un ‘siku’ ejecutado por dos ‘sikuri’, o dos ‘medias-flautas’ tocadas por un intérprete), o una realidad cuádruple (dos medias-flautas ejecutadas por dos músicos). Todas estas formas de pensar son correctas, pero incompatibles desde nuestra lógica cartesiana, pero no desde la lógica aymara, que le permite utilizar la lógica trivalente, o lógica del tercero incluido (algo que es y no es a la vez) (Rivera 2010a: 69).



FIG 74- FUNCIÓN UNIDUAL.
El 'siku' es un objeto y es dos objetos a la vez.

c) FUNCIÓN DE APRENDIZAJE

El Siku posee una poderosa cualidad pedagógica. El aprender a trenzar en el 'siku' responde a un método de "aprendizaje natural", intuitivo, que no requiere de explicaciones. El sistema está diseñado para que un principiante sin ninguna experiencia pueda aprender la exactitud de las coordinaciones entre pares. Esto promueve el aprendizaje entre iguales, por imitación, mirando a su compañero, imitando sus movimientos (Vega 2014: 14). Para comunicar una pieza, un sikuri la toca repetidamente en forma suave mediante un par de medias-flautas. Los músicos van "pescando" las notas en su instrumento, y la pieza se va comunicando hasta completarse (Witney 1985: 104).



FIG 75- FUNCIÓN DE APRENDIZAJE.

A- Mis primeras experiencias con Apasa, en Santiago; la rapidez del estilo *lakita* exige una rapidez de reflejos que se debe cultivar.
B- Colegio se prepara para la salida, en Cuzco (2016).

Este es, para mi, uno de los momentos más mágicos de la sikuriada: cuando comenzamos un tema olvidado, o nuevo, y el guía lo toca despacito, o a veces ambos guías lo van trenzando, y va apareciendo, y yo voy pescando una nota, otra, se comienzan a trenzar los sonidos y va emergiendo de a poco una melodía. Todo este proceso es orgánico, es el crecimiento de un sonido, en que no hay tanto un aprendizaje como un hacer nacer juntos. A eso lo llamo “aprendizaje natural”, en el sentido de aprendizaje biológico, propio de los mamíferos (ver Conclusiones)¹⁸². Si bien esta “enseñanza natural” forma parte del sistema sikuriada, es habitual que en Santiago y Lima se enseñe de modo teórico, explicando como ejecutar la flauta, de donde proviene tal o cual práctica, aludiendo a autores y sistemas teóricos. Por lo general los músicos encuentran natural este proceder. Hay sistemas de partituras frecuentes en la ciudad, evitados por algunos profesores de colegio porque trastoca el sentido de hacer juntos, ya que el seguir instrucciones escritas reemplaza el guiarse por otros cuerpos, miradas y gestos (PSU 2017; Junior 20/11/2018)¹⁸³. También es habitual copiar temas desde medios tecnológicos como WhatsApp o youtube, casetes y discos de vinilo.

The image displays musical notation and tablature for the sikuri instrument. On the left, there are four staves of musical notation, each with a different key signature and time signature. The first staff is labeled 'A' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff is labeled 'B' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The third staff is labeled 'C' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fourth staff is labeled 'D. C. al Fine' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. On the right, there are four lines of tablature, each with a different key signature and time signature. The first line is labeled 'ARKA' and 'IRA' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second line is labeled 'ARKA' and 'IRA' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The third line is labeled 'ARKA' and 'IRA' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fourth line is labeled 'ARKA' and 'IRA' and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tablature consists of numbers 1-6 and 'Bis' indicating finger positions and breath marks.

FIG 76- PARTITURA.

A- partitura, distinguiendo con color las plicas de arca e ira (Bueno 2010).

B- tablatura más usada en Chile, marcando ira y arka, N° de tubo, sin ritmo. (<https://sites.google.com/site/zamponota/Notas/notas-numeros/loskiarkas-misuenomejor?overridemobile=true>).

¹⁸² Esta forma orgánica de nacer guarda relación con el mito de origen que relata Vilca (2013: 12); “Los aymara concibieron en tiempos pretéritos los tubos sonoros, el sonoro revoloteo de las abejas lo reprodujeron recreando las *phusañas*, luego una a una y de tiempo en tiempo, iban uniendo caña tras caña, tubo tras tubo, hasta conseguir un revoloteo melodioso y armónico, en el *siku* de las 13 cañitas y su disposición en dos atados *Arka e Ira*”.

¹⁸³ Hoy en día el sistema de partitura más difundido entre los sikuri es una línea con números (que indican el tubo) sobre y bajo una línea (indicando *ira* y *arka*) (Acevedo 2003: 21), pero ha habido muchas otras fórmulas, desde la partitura musical clásica europea, hasta las “Partituras Micrónicas” desarrolladas por el grupo italiano Trecito de los Andes en la década de 1980 (Pinto 2017; Divico 2019).

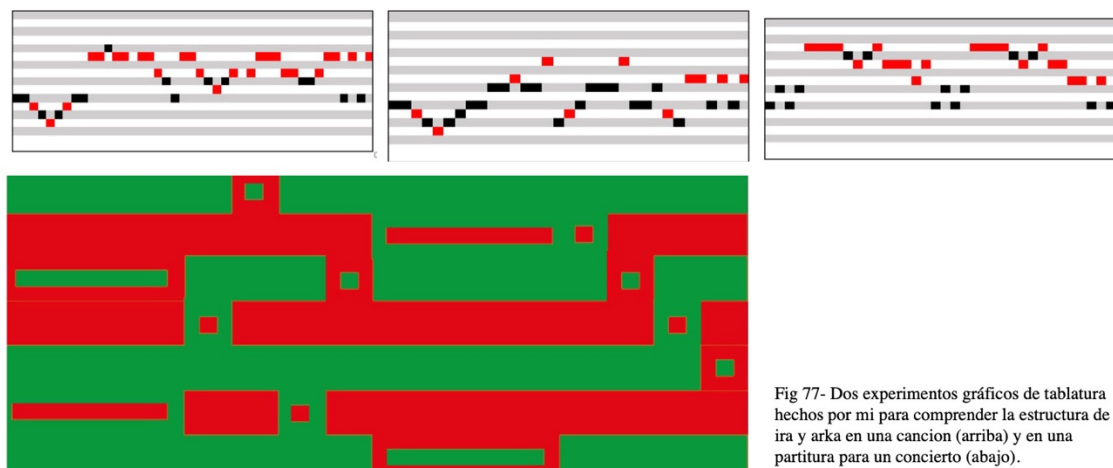


Fig 77- Dos experimentos gráficos de tablatura hechos por mí para comprender la estructura de ira y arka en una canción (arriba) y en una partitura para un concierto (abajo).

d) FUNCIÓN DE AMPLIAR LA CONCIENCIA

El hábito del nivel ‘siku’ implica dos aspectos que confluyen para producir, eventualmente, un cambio de amplitud en la conciencia; la hiperventilación, que puede alcanzar una intensidad de experiencia de conciencia distinta, y la unidualidad, que promueve la despersonalización. Al confluir en la experiencia de la performance, se potencian y promueven aspectos profundos de la conciencia.

La hiperventilación permite lograr estados de conciencia no habituales, experiencias personales que atañen a la conciencia del cuerpo y del entorno, afectando la percepción del yo y de su relación con el mundo. Esta transformación y la experiencia que conlleva puede ser muy diferente de un sikuri a otro; puede no ocurrir en uno, y en otro puede llevarlo a una experiencia totalmente inusual. Asimismo, la interpretación que el sikuri haga de su experiencia, dependerá de su historia personal, de su estado actual y de infinidad de otros factores. Puede imaginar que hubo un cambio químico a nivel molecular o que hubo un contacto con lo divino. En la Fiesta tradicional esa interpretación está mediada por la inmensidad e intensidad de estímulos que confluyen a su performance, que pueden ser tan variados como incluir una manda a la Virgen por un familiar enfermo, el encuentro de amigos una vez al año, la intensidad del sonido y del baile, los colores, los brillos, olores, el canto, generando una sinestesia potente y amplia. Toda esa experiencia es compartida por todo un pueblo, y con pueblos vecinos, durante varios días a veces, y alentada por el alcohol, generando una sensación que sobrepasa cualquier descripción particular de los sentidos.

Este conjunto de factores tan disímiles, tan personales y tan ajenos a la experiencia cotidiana se refieren principalmente a contenidos fundamentalmente no-

verbales, por lo que su comunicación es difícil y escasa¹⁸⁴. En algunos casos la experiencia puede ser de tal magnitud que supera la realidad habitual, configurándose como una ‘experiencia sobrenatural’, en cuanto sobrepasa la naturaleza del mundo conocida hasta entonces. Este tipo de experiencia carece de una posibilidad de expresión, por su carácter paralingüístico, y dificulta su comunicación. Por eso es habitual que, al final de una performance colectiva exitosa, sobre todo si es prolongada, se produce una situación en que espontáneamente nos abrazamos, a veces sin mediar palabras; necesitamos comunicarnos nuestra alegría de compartir algo que sólo el abrazo alcanza a comunicar.

El tomar cerveza es parte integral de casi todas las tropas que he conocido, lo cual ayuda a un cierto estado de emborrachamiento, que puede ser mayor o menor. Si bien hay sikuriadas que restringen el uso de alcohol, por lo general se piensa que sin alcohol no hay música, y abundan los relatos al respecto (Martínez 1992). El tomar alcohol no pertenece al sistema, es un comportamiento de los sikuri respecto al entorno, y se diferencia de la función de ampliar la conciencia por su cualidad como experiencia.

184 Daniel Castelblanco relata su experiencia en una fiesta; “de repente sentí una oleada de calor que recorrió todo mi cuerpo. Sin dejar de tocar, experimenté vértigo y mareo, síntomas inequívocos de la hiperventilación. Como me sabía evaluado por los guías y otros integrantes del conjunto decidí cerrar los ojos para concentrarme más. Se me erizó la piel. Entre tanto la melodía había alcanzado un ritmo desenfrenado y los sikuris intercambiaban notas con gran rapidez. Pensé, casi sufriendo, que si la velocidad continuara en aumento, pronto explotaría –todos explotaríamos. Entonces el guía dio un paso al centro de la ronda y levantó en alto el mazo con que golpeaba el bombo para indicar que con esta repetición daríamos conclusión a la melodía. Se disparó la adrenalina en mi cuerpo y, con la vista nublada, ya fuera de mí mismo, soplé con mi último aliento las notas finales”, luego de lo cual “los sikuris reían a carcajadas, aplaudían o se abrazaban unos a otros. Al parecer yo no era el único que estaba emocionado” (Castelblanco 2016: 14-15). Braulio Ávila relata su experiencia, en Santiago, luego de un rato de soplar en que experimentó “cansancio, sequedad en la boca y garganta, hormigueo en la cara, en las manos y en los pies, temblor en las extremidades y labios, pérdida de un porcentaje de sensibilidad táctil y dolor muscular, que desaparecen en un determinado momento, donde me siento impulsado a seguir soplando, aunque no quiera, y cada vez con más fuerza, incluso cuando tomo el rol de guía, siento tener consciencia de la comparsa como si estuviera manejando un vehículo, sintiendo, cuando avanzamos, la espacialidad del contorno de la comparsa como cuando me muevo y manejo mi cuerpo. ... La audición cambia perceptivamente ya que se amplía para oír sonidos que en el estado consciente, previo a la ejecución, no se toman en cuenta, incluso los armónicos que en un principio no se advierten y un sinfín de sonidos, que en conversaciones con mis compañeros varios convergen en escuchar un tipo de efecto sonoro que llamamos el “wuá wuá” que se hace más constante, mientras que otros escuchan sonidos “cristalinos y brillantes” y así se suman sonidos, que en cada experiencia van cambiando o se complementan o desaparecen” (Braulio Ávila /2012).

4°.- PROCESO DE CAMBIO

El nivel Siku es el estado normal del instrumento, en que se reúne la escala repartida en ‘ira’ y ‘arka’, lo que permite relaciones de sincronía alternada, dialogada, produciendo un cierto ‘canto’, una melodía. Todo esto pertenece al sistema, y no cambia en ambos Mundos. Este nivel está compuesto por relaciones muy precisas que permiten a ‘ira’ y ‘arka’ trenzar sonidos. Las consecuencias de eso van a variar dependiendo de cada individuo y de cada Tropa. Algunas se pueden describir en forma teórica, como aprender a usar un instrumento dual, una nueva forma de dialogar, una lógica dual o una ideología dual que permiten anclar esa lógica. Partes de estas “enseñanzas teóricas” pueden ser descritas con precisión mediante partituras, y pertenecen (teóricamente) sólo al mundo castellano. Otras enseñanzas de este nivel atañen al mundo interior del sikuri, son más difíciles de describir, como el trenzado sonoro y la resistencia, o la experiencia de ser “yunta” o experiencias ontológicas (superación del individualismo, experiencia sobrenatural).

4°Aa) ESTRUCTURA DUAL

El nivel Siku del sistema sikuriada no posee estructuras propias, sino relaciones. El ‘siku’ no se construye sobre una fórmula fija, sino sobre múltiples combinaciones de relaciones entre ‘ira’ y ‘arka’. La estructura pertenece al sistema sikuriada, por eso no cambia en ambos Mundos. Esta es una propiedad que posee la sociedad aymaraquechua¹⁸⁵, y tal vez por eso no encontramos las relaciones del ‘siku’ en otras flautas de pan duales como el *p'ai hsiao* de la antigua China, donde sus doce sonidos representan la dualidad (seis masculinos y seis femeninos) del universo (Thrasher 2016; Varela de Vega 2017), pero es una fórmula fija, teórica, sin las múltiples combinaciones de relaciones del ‘siku’.

4°Ab) ALTERNANCIA

Las relaciones de alternancia que propone el ‘siku’ son propias de su estructura sonora y no cambian al pasar al Mundo castellano. Esa relación básica la encontramos en uno de los modos quechua de contar los ayllus duales como 1 (*hanan*), 2 (*hurin*), 3

185 Tristan Platt ha estudiado la estructura dual en la sociedad quechua Macha (Potosí), encontrando múltiples y sorprendentes desdoblamientos de la autoridad dual, y se van descubriendo nuevas ramificaciones, aparentemente interminables, del pensamiento dualista de los pueblos andinos, que algunos comparten con la lógica binaria de una computadora (Platt 1988:383, 388). Pero no se trata sólo de subdivisiones múltiples, sino de combinar dos sistemas de subdivisiones de grupos étnicos, que a nosotros nos parecerían incompatibles (una correcta y otra incorrecta), pero que ellos utilizan simultáneamente para equilibrar el poder (Platt 1988:390).

(*hanan*), etc. (el otro modo es contarse 1 a 5 *hanan* y 6 a 10 *hurin*, Urton 2003: 91). Esta alternancia no posee aplicaciones destacadas en el mundo castellano, y no parece poseer importancia en el proceso de traspaso. Si bien la alternancia la usan en sus flautas los karen de Burma (Tekiner 1977: 43) y los are'are de las Islas Salomon (Zemp 2013: 1), y la hallamos en los ejemplos de juegos de instrumentos que dan una sola nota que alternan entre varios ejecutantes para formar una melodía (ver 'ser mitad' 3D f), en ninguno de estos casos la alternancia alcanza el grado de importancia a nivel social que muestra el 'siku'.

4°Ba) HIPERVENTILARSE

Cuando el sikuri se enfrenta por primera vez a la hiperventilación, su cuerpo y su mente se pueden enfrentar a una situación desconocida y sorprendente, inusual, y dependiendo de su historia personal y del contexto, puede transformarse en una 'experiencia sobrenatural'. La complejidad de esa experiencia, y lo subjetivo e individual que es en cada caso, sobrepasan el concepto de hábito y la transforman en otra cosa, tema que volveremos a ver a nivel de Tropa. El Mundo castellano/europeo no provee de modelos compartidos que permitan alguna explicación, salvo los relacionados con sustancias psicotrópicas, relacionados con "evadirse". La escasez de relatos acerca de esta experiencia en ambos Mundos impide conocer su diferencia¹⁸⁶.

4°Bb) PAREAR

La actitud de concentrarse, no en la ejecución personal, sino en la del par, es una experiencia única del 'siku', diferente a la de otros instrumentos musicales, en que el individuo es responsable de la producción sonora. Es tan potente el hábito de parear en el Mundo aymaraquechua que lo ha adaptado a otras flautas colectivas que no lo necesitan porque poseen toda la escala¹⁸⁷. Al parecer no se trata de una técnica que se haya esparcido desde el *siku* hacia otros instrumentos, porque se da en lugares tan alejados como el sur de Chile, el Amazonas y el Vaupés en Colombia¹⁸⁸. Probablemente

186 El idioma quechua propone una relacionn entre *musqay* (soñar) y *muspay* (alucinar, estado de trance, ya sea por drogas o alcohol) (Howard 2002: 29). Esta relación no existe en castellano, donde el soñar es un estado no válido (en cuanto no es lógico) y el alucinar es un estado anormal (en cuanto no "real").

187 Esto ocurre en los *surisiku* de Bolivia y Chile (ver A4), y las *tarkas*, *pinkillus*, *qenas*, *mohoceños*, *chokela*, *kena kena* en Bolivia (Víctor Colodro, 18/7/2018). En estas flautas esta técnica no solo no es necesaria, sino que implica un esfuerzo interpretativo que transgrede su lógica. El cuándo intervenir y cuándo callar es una decisión de cada tocador. Esta práctica se denomina *waki* (de *wakiña* "Concertarse de hacer algo", Bertonio 1612, cit. Prudencio 2015: 3).

188 La encontramos en los *bailes chinos* del centro de Chile, las *pifilkas* mapuches, en en flautas, clarinetes, trompetas y tambores de hendidura del Amazonas, en las *gaitas* de los Kogi, Ijca y Sanká, el

se trata de una técnica ancestral adoptada por el siku y otros instrumentos en tiempos remotos. La dispersión de esta técnica le hace pensar a Izikowitz (1935: 401-402) que el ‘siku’ es una especie de síntesis de una cantidad de ideas instrumentales indígenas¹⁸⁹. En otras partes del mundo encontramos instrumentos que alternan sonidos (ver 3Df) pero no formando parejas estables. Más habituales son los ejemplos de “diálogo musical”, (coros y solistas responsoriales, alternancias, preguntas y respuestas musicales) que encontramos en Europa y África. Todo eso se explica como el concepto dual del mundo presente en gran parte de la humanidad (Barfield 2000: 466-468). El parear de la sikuriada se distingue de esos ejemplos por su carácter estructurante, no es optativo sino necesario y obligado, rasgos que comparte con la *pifilka* mapuche y los *bailes chinos*. Esta preponderancia parece responder a la importancia que posee la lógica dual como bases fundante del pensamiento andino, algo ampliamente discutido¹⁹⁰.

Al ser este modo de ejecución algo ajeno al Mundo castellano/europeo, fomenta una actitud de explicación, bastante frecuente en sikuriadas urbanas. La introducción de partituras es una de las fórmulas explicativas de la ejecución. No es frecuente en las sikuriadas, salvo en instituciones como los colegios, donde se requiere que muchos alumnos deben aprender en poco tiempo.

El ornamentar dual, improvisado en el momento, con respuestas instantáneas e intuiciones entre pares, es uno de los hábitos más notables que exhibe el sistema sikuriada. Su carácter intuitivo refleja la unidualidad que debe alcanzar el par. Probablemente tiene que ver más con la experiencia dual que con el Mundo en que ocurre, pero hemos visto que en Lima se restringe el uso de esta ornamentación por temor a distorsionar la melodía “original”.

El resistir dual que permite seguir tocando durante mucho rato, a pesar del cansancio y el alcohol es algo muy valorado en muchas tradiciones indígenas¹⁹¹. En

cachovenao de los Sicuani, el *maguaré* y los clarinetes de los desana del Vaupés en Colombia (Menguét 1981; Escobar 1986: 107, 115, 157; MENDÍVIL 2004: 109).

189 No estoy de acuerdo con Castelblanco (2016b: 161, 270, 278) que las interpreta como producto de un constructo del indigenismo y las antropologías andinistas de los años 70s y 80s y explica su vigencia en base a la lectura de estos autores, porque eso no explica su existencia por quienes no han leído esos autores.

190 Ver Bouysse Cassagne 1987: 194-195; Cabeza 1986:172; Baumann 1996: 22-26; Moscovich 2008: 95; Nyman 2012: 34; Prudencio 2014: 21; Quispe 2008; Romero 2003, Villanueva 2009: 18; Zuidema 2008: 103, 104, 106; Chambi 2009: 494; Ávila 2012; Ajata 2013: 513; Mendoza 2015: 88; Cereceda 2017: 76-81; Martínez 2018. Esta lógica es compartida por etnias del Amazonas (Seeger 1987, cit. Connell, Gibson 2001: 23), por los mapuche (Bacigalupo 1997: 10, 11), los maya (MacNeill 2014: 22), en Ecuador (Pauta 2000: 61-62), y probablemente muchas otras etnias sudamericanas.

191 Entre los mapuche del pasado hay muchos relatos al respecto, algo que escandalizó al “civilizado” que lo consideraba signo de barbarie, pero era motivo de orgullo para el indígena (Pérez de Arce 2007; Ramos 2008: 484). El esfuerzo y la resistencia física forman parte de un proceso para alcanzar

contraste, en el Mundo castellano se tiende a valorar el *confort* del músico, que toque descansado, porque lo que interesa es su exactitud, su dominio y su destreza. Muchos sikuri castellano/urbanos valoran esta enseñanza del ‘siku’ como algo ligado al deporte, al sacrificio ritual, o a la exhibición física.

4°Ca) FUNCIÓN MELÓDICA

La función melódica a través del trenzado entre ambas medias flautas pertenece al sistema, y no sufre cambios al pasar al Mundo castellano. En cambio, la concepción del origen de la melodía obedece a dos formas de concebir la realidad. En los Andes de Perú, Bolivia y Chile encontramos extendido el concepto de *sereno* como dador de las músicas instrumentales¹⁹². Esta idea empalma con ideas quechua, mapuches, tobas y amazónica respecto a la relación espiritual con el entorno¹⁹³. El concepto que está detrás de estas formas de pensar es dejar que la naturaleza (agua, viento, pájaros) decidan cual será la nueva melodía, o el de ir a “sacar” una melodía de la naturaleza, por medio del ritual de retribución correspondiente¹⁹⁴. En contraste, en el Mundo castellano/urbano se concibe la melodía como fruto de un trabajo creativo de un autor, normalmente regido por las normas y leyes de la industria cultural. Los sikuri urbanos no toman en cuenta esa lógica (nunca he visto discutir ese tema), y más bien conciben las músicas como estilos provenientes de diferentes tradiciones regionales. El tema de los derechos de autor, hecho para individuos, no encaja con el concepto de creación y propiedad comunitaria, lo cual deja desprotecciones que no son contempladas por la ley (Víctor Colodro, 17/7/2018)¹⁹⁵.

el estado psicosomático necesario a la experiencia ritual (Martínez 2014: 91). Schechter (2016a) opina, erradamente, que el sistema de ejecución pareado del siku obedece a la imposibilidad de tocar ininterrumpidamente a una altitud de 4000 metros, lo cual no se condice con que esas mismas poblaciones tocan sin problema muchos tipos de flautas unitarias, que requieren más esfuerzo.

192 Esta idea se encuentra, por ejemplo, entre los Indígenas de Lomerío (Santa Cruz) (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 99).

193 la idea quechua de *Pachamama*, la idea mapuche de *Ñuque Mapu* (Madre Tierra) y la idea toba (qom) *Vuta Chao* (Gran Padre) se relacionan con el territorio de un modo espiritual, implica estar atento al medioambiente, ser respetuosos y cuidadosos en las interacciones con animales y otras entidades no-humanas (dos Santos y Tola 2016: 89-91). En las tierras bajas amazónicas existen motivos musicales concebidos como espíritus plantas-cantantes (Brabec de Mori and Seeger 2013: 282-283).

194 El concepto de “sacar” un tema musical es muy habitual en el Mundo castellano, en el lenguaje coloquial de Santiago o Lima, y quizá tiene relación con esa idea, pero a nivel inconsciente, como se ve más abajo.

195 En Coroico, Bolivia, se generó en 2012 un debate entre artistas y cultores de música tradicional para discutir estos temas (Bigenho, Stobart 2014). Sus conclusiones resumen una postura basada en dos ejes: la creación social y la circulación de la cultura.

En cuanto al método de no ensayar, lo asocio a dejar que la melodía nazca, como un ser que adquiere vida a través del colectivo, y es algo más propio de las comunidades campesinas. El ensayar lo asocio a concebir el producto musical como un ideal teórico, fijado de antemano (en la partitura, en el video), y es más propio de las Tropas urbanas.

4°Cb) FUNCIÓN UNIDUAL

El hábito del diálogo produce como tendencia el que el individuo se diluya en la dualidad. Esto ocurre en la sikuriada, y de muchos otros modos en el mundo aymaraquechua, donde el principio de dualidad está en la base conceptual del mundo, en que la realidad se despliega en pares de cosas, no en cosas unitarias o aisladas.

Los sabios yatiri dicen “mi cabeza ve uno, con mis manos veo dos” o “agarra dos cosas con tus manos y agarra una con la cabeza” (Arnold y Espejo 2013: 59). Se dice que la creación se da en pareja (Quispe 2008: 72), que “todo es Hombre o Mujer” (machas del Norte de Potosí, Platt 1976: 24). El paradigma del dualismo lo abarca todo, el orden social, político, religioso, económico y artístico (Yanine Ponce 2007: 165-166), la naturaleza y la sociedad (Sánchez 1996: 84; Ávila 2012), y se extiende a la comprensión del mundo, en todos los niveles de la realidad (Bouysse Cassagne 1987: 273, Baumann 1996: 48-54; 2004: 114-115)¹⁹⁶. Se trata de un paradigma que abarca muchos temas, como el *ayni*, la *mit’a*, que aluden a reciprocidad entre iguales y el *yanantin*, que alude a la complementación entre contrarios¹⁹⁷. Este conjunto de formas

196 Algunos académicos recientemente han criticado esto, en base a la “teoría de la sospecha”, como un esencialismo de conjuntos metropolitanos de Lima (Sánchez 2014: 80), o como agenda oculta de antropólogos, folkloristas, escritores y políticos de los 1960s y 1970s (Castelblanco 2016: 7-12). Sin embargo, la amplitud del paradigma, que describo a continuación, no deja duda respecto a la pre-existencia de esos conceptos a esos autores en una amplia región andina.

197 El *ayni* es un trabajo colectivo que se hace a una persona, quien retribuye con comida y fiesta, y luego se devuelve trabajando al vecino que ayudó (Vega 2014: 17). *Ayni* implica reciprocidad (Turino 1988: 64; Aguilar 2014: 51). *Mit’a* implica obligaciones recíprocas (Sánchez 1996: 90, 91). *Yanantin*, significa par complementario, unidad dual, par simétrico por división de espejo, o unión de opuestos (Métraux 1970: 55; Valencia 1982: 2; Bellenger 2007: 127; San Martín 2009: 28; Ávila 2012; Burman 2014: 101–112). Viene de la raíz *yana* (ayuda, o sirviente, *yanapay* = ayudar) y el sufijo nominativo *-ntin* (totalidad, inclusión, o juntar lo que debe estar junto, Urton 2003: 76). Por consiguiente, *yanantin* parecería significar “ayudante o ayudado, unidos para formar una categoría única” (Platt 1976: 25) en base al ayudar, colaborar, apoyar, acompañar (Mendoza 2015: 107, 108). *Yanantin* son los ojos, las manos, los hermanos gemelos, la imagen de un espejo (Platt 1976: 25-27, 31), “par, de dos cosas y iguales” (Fray Domingo de Santo Tomás, 1560), “par (de zapatos, de ojos) (Diego González Holguín, 1608) (cit. Platt 1976: 34-38). Es un concepto central dentro de la cosmogonía andina, relacionado con el concepto de unidad macho-hembra (Ávila 2012; Bellenger 2007: 127, San Martín 2009: 28, Valencia 1982: 2; Burman 2014: 101–112, Métraux 1970: 55), y con los conceptos de par, dualidad y complementariedad (Bouysse Cassagne 1987: 194-195; Cabeza 1986: 172; Moscovich 2008: 95; Nyman 2012: 34; Prudencio 2014: 21; Quispe 2008; Romero 2003, Villanueva 2009: 18; Zuidema 2008: 103, 104, 106). El *yana*, dentro de la cosmovisión andina, es el complemento de todo individuo u objeto; ninguno tiene existencia individual, sino que dual (Baumann 1996: 48; Limonchi 2007: 145).

de concebir la realidad se parece mucho al concepto *ying* y *yang* chino, que opera como una concepción dual y complementaria de la realidad. Tristan Platt ha identificado entre los macha de Potosí una lógica que percibe el Uno (unidad) como compuesto por Dos (dualidad), cuya unión se presenta obstruida por el Tres (mediación), y esta obstrucción se soluciona con el Cuatro (cuatripartismo) (Platt 1976: 43).

4°Cc) FUNCIÓN DE APRENDIZAJE

El “aprendizaje natural” que surge del uso del par dual, y que refuerza la unidualidad, se ve dificultado entre castellano/urbanos que lo reemplazan por el aprendizaje teórico mediante partitura. Esta oposición es compleja, porque tiene que ver con la enseñanza habitual en ese Mundo, y se imbrica con los otros procesos de aprendizaje mediante medios electrónicos (CD, internet, video, etc.) que caen fuera del ámbito del sistema.

4°Cd) FUNCIÓN DE AMPLIAR LA CONCIENCIA

El conjunto de las Flautas Colectivas puede ser visto como un mecanismo que posibilita acceder a otros estados de conciencia a quienes participan en ellos, gracias a que producen hiperventilación en contextos extraordinarios, como son las fiestas rituales. La hiperventilación, como un tipo de respiración específico, fue estudiado por Stanislav Grof como método terapéutico que él llama “respiración holotrópica”, que reveló la profundidad ontológica en ámbitos de la psique perinatal y transpersonal, alcanzando estados de plenitud semejantes a las que expresan todas las grandes religiones (Capra 1992: 210; Grof 1999). Por otra parte, la antropología ha estudiado estados de conciencia no-ordinarios inducidos por la danza, hiperventilación, drogas o el alcohol, o mediante adiestramiento, a menudo orientados a alcanzar la experiencia mística (Barfield 2000: 652). Dentro de estos, los estados de conciencia chamánicos han sido estudiados desde la perspectiva neurológica, como diferencias en el sistema nervioso autónomo, en sus partes más arcaicas (Winkelman 2013: 54). Los estados de conciencia elicitados colectivamente, como los que ocurren en una Flauta Colectiva, han sido menos estudiados. Esos estados, a pesar de producirse en contextos colectivos, son personales, y se producen por un sinnúmero de gatillantes (sonoros, emocionales, hiperventilación, densidad sensorial, exposición sostenida, intensidad, esfuerzo, presencia de lo sagrado, ver Mercado 1993). Además, operan en sectores de la realidad que superan la capacidad lingüística, lo cual hace muy difícil su transmisión. En los *bailes chinos*, se habla de una “adicción” a las flautas, que obedece al “llamado” de las mismas a repetir la fuerza de esta experiencia que, sin ser comunicada, es compartida (Mercado 1995-1996; Venegas 2013). Sin embargo, al igual que en las sikuriada, esto no forma parte de los discursos de los *chinos*, más bien forma parte de su compartir implícito.

Subcapítulo 5

ORQUESTA: "CHULLA" COLECTIVA

(MITAD 'IRA' O MITAD 'ARKA')

‘Chulla colectiva’ es, al igual que ‘chulla’, un estado incompleto, una situación paradójica, es un sinsentido desde la perspectiva del sikuri. El nombre de este nivel presenta problemas, porque en este nivel sedimentan todas las características de la media-flauta, incluso la dificultad de definición, pero complejizada. Eso implica que su nombre es, necesariamente, borroso. Llamarlo ‘chulla colectiva’ es bastante inusual y poco lógico, porque mezcla dos términos, uno aymara y otro castellano, pero tiene la ventaja de ser muy específico. Llamarlo ‘mitad’ es poco específico, llamarlo ‘subconjunto’ es muy técnico y poco específico, y obliga a precisar si se trata de ‘subconjunto ira’ o ‘subconjunto arka’. Llamarlo ‘fila’ es más adecuado, pero sólo para ciertos casos, como los *lakita* de Chile y los *siku* de Taquile (Bellenger 2007: 142). En realidad, el problema no es el nombre, sino la indefinición que proviene del sinsentido de esta realidad desde la práctica del sikuri. Pero para el *luriri* es importante, porque ahí define teóricamente la instrumentación, que es la estructura sonora de la Tropa. Además, el uso de este nivel permite la sincronía –imitar simultáneo – que genera una ‘voz grupal’.

5A.- DISEÑO ACÚSTICO

La estructura de ‘mitad’ multiplica la ‘media-flauta’ a un nivel colectivo, replicando sus usos y funciones, pero aumentando su complejidad y produciendo la emergencia de cualidades nuevas. La importancia que posee este nivel para el *luriri* se expresa en una cantidad de decisiones respecto a la estructura fractal-complementaria del sistema que se toman a este nivel, y luego se replican en pares; cantidad de flautas, cantidad de tamaños, calidad de tamaños y orquestación. Eso permite hablar de pares (de flautas, de sikuris, de tamaños), algo usual entre los sikuri, que transforma la ‘mitad’ en una importante herramienta teórica de uso común, a pesar de ser considerada un absurdo en la práctica.

La estructura material consiste en la instrumentación, y la estructura acústica, en el acorde.

a) INSTRUMENTACIÓN

Por instrumentación se conoce en teoría musical la estructura de la orquesta en cuanto a cantidad, variedad y distribución de los instrumentos que la componen. En la sikuriada hay un solo tipo de flauta, sólo varia la cantidad de tamaños, y la cantidad de cada uno. Arnaud Gérard llama “armonizar” a este proceso (8/2018), y Witney lo llama “ecualizar” (Witney 1985: 51). Esta labor recae primeramente en el *luriri* (Martínez 1996: 237), quien define la Tropa. Pero en la práctica, depende de la cantidad de sikuris, de su habilidad para ejecutar distintos tamaños y de la disponibilidad de instrumentos¹⁹⁸. El control de la instrumentación en el norte de Potosí recae sobre el *mayura*, quien cuida los instrumentos y los reparte para la fiesta, intentando mantener un equilibrio entre los cinco tamaños (Salomon 1993: 13). El mundo castellano parece seguir las normas de instrumentación del sistema aymara/quechua, sin proponer modificaciones.

Debido a esta ambigüedad, no es posible definir la orquestación real para cada tipo de ‘sikuriada’, pero siempre existe una cierta instrumentación ideal que se persigue alcanzar para la fiesta (ver Tabla 7).

TABLA 7 - INSTRUMENTACIÓN

Indico la cantidad definida por cada autor, en algunos casos indicando su rango; en ese caso, contabilizo el tamaño máximo de pares, por ejemplo 4 pares una conformación de (1-2) + (1-2) pares es 4 pares.			
Cantidad de pares	Tipología	Nombres y distribución de pares	Referencia bibliografica
2 pares	Bolivia	1 mala, 1 chili	Baumann 1996: 35
3 pares	<i>siku 45 o nº10</i>	1 sanká, 2 malta	Gérard 1999)
	<i>Siku</i> , Susques	1 ‘Sanja’, 1 ‘Mala’, 1 ‘Chili’	López 2006
	<i>Zampoña</i> , San Miguel de Huachi (Mosetén), Bolivia	3 ‘mala’	Barrientos et al 2017: 79
4 pares	Mauque, sierra de Iquique	4 ‘mala’	MASMA 139
	<i>julajula</i>	1 ‘Sanja’, 1 ‘Mala’, 1 ‘Chili’ y 1 ‘Tijli’	Baumann 1996: 32
	<i>siku 60</i>	1 ‘Sanja’, 1 ‘Mala’, 1 ‘Sobremala’, 1 ‘Chili’	Gérard 1999
	<i>siku 60</i>	1 ‘Sanja’, 1 ‘Mala’, 1 ‘Contrachili’, 1 ‘Chili’	Gérard 1999
5 pares	<i>lakitas</i> de Chile	1 sanjas, 2 likus, 1 chulis y 1 contras	Ibarra 2009: xxxvi
		1 sanja; 1 mala; 2 chili; 1 tijli	Baumann 1979: 19
6 pares	<i>siku 50</i>	2 ‘Sanja’, 4 ‘Mala’	Gérard 1999
	<i>siku 55</i>		
	<i>siku 65 o nº 4</i>		
	<i>siku</i> de Aiquile		
	<i>lakita</i> de Aiquile		
	<i>siku 70</i>	1 ‘Sanja’, 5 ‘Mala’	Gérard 1999
	<i>siku 70</i>	1 ‘Sanja’, 4 ‘Mala’, 1 ‘Chili’	Gérard 1999

198 Los *lakita* chilenos, cuando hay pocos sopladores, usan sólo el tamaño medio; si hay suficientes pares se pueden agregar nuevos tamaños (ver descripción más abajo, 5Aa). Si el diapason es grave (Mi menor, por ejemplo), se agrega un par de *chuli* (agudos), pero si hay competencia se suelen agregar *sanja*, *contrasanja* y *bajón* (graves) (Mardones, Ibarra 2018: 345). Los *sikumoreno*, si hay suficientes pares, incluyen un *bajomala* (grave) (Acevedo 2003: 27), y si el tamaño de la Tropa crece, se puede agregar un par de ‘toyo’ (grave) (Chávez 2018: 522), y unos ‘Contra-’ (‘Contrasanja’, ‘Contramala’, ‘Contrachili’) (a la 5ª) (A. Gérard 8/2018).

	<i>tablasiku</i> <i>villa potosí</i> <i>italaki</i> <i>inka siku</i> <i>lakitas</i> de Guaqui <i>lakitas</i> de Tiwanaku <i>chiriwanos</i> de Tambocusi		
	Comunidad Laura Llokoloko, dto. La Paz	2 'sanja'; 3 'mala'; 1 'chili'	Baumann 1979: 18
	Chiriwano Chiriwanos de Cuyupaya	2 'Toyo' 1 'Sanja'; 2 'Mala'; 1 'Chili'	Schechter 2016a Baumann 1979: 13
	Taquile, lago Titicaca	2 'toyo'; 1 'sanja'; 1 'mala'; 2 'chili'	Valencia Ch 1980
	<i>jach'a siku</i>	1 'Sanja', 3 'Mala', 1 'Chili', 1 'Tijli'	Gérard 1999
	chiriwano de Ayopaya. com. Sanipaya	1 'Sanja', 2 'Mala', 1 'Chili', 2 'Tijli'	Gérard 1999
	chiriwano de Ayopaya. com. Sanipaya	2 'Sanja', 1 'Mala', 2 'Chili', 1 'Tijli'	Baumann 1996
	wawqo de Tingipaya	1 'Toyo', 1 'Sanja', 1 'Mali', 2 'Chili', 1 'Tijli'	Gérard 1999
	<i>takiñu o 1º takiñu</i>	1 'Sanja', 1 'Sobresanja', 1 'Mala', 1 'Sobremala', 1 'Chili', 1 'Sobrechili'	Gérard 1999
	<i>jula-jula</i> de Cala Cala, n potosí	1 'Toyo', 1 'Sanja', 2 'Mali', 1 'Chili', 1 'Tijli'	Gérard 1999
	<i>siku Wea Wara</i> , inventado por Antonio Silvestre de Walata Grande	1 'Sanja', 1 'Contramala', 3 'Mala', 1 'Chili'	Gérard 1999: 319
8 pares	<i>julajula</i>	1 'Toyo', 1 'Sanja', 2 'Mali', 3 'Chili', 1 'Tijli'	Baumann 1996: 34
9 pares	<i>Tercera palla palla</i>	1 'Sanja', 4 'Mali', 4 'Chili'	Gérard 1999
10 pares	<i>kantu</i>	2 'Toyo', 2 'Sobretoyo', 1 'Mali', 1 'Sobremali', 2 'Chili', 2 'Tijli'	Baumann 1985: 149-151
12 pares	<i>qantu</i>	2 'Sanja', 2 'Sobresanja', 2 'Mali', 2 'Sobremali', 2 'Chili', 2 'Sobrechili'	Gérard 1999
	<i>qantus</i> de Niño Corin	2 'Sanja', 2 'Contramali', 2 'Mali', 2 'Contrachili', 2 'Chili', 2 'contratijli'	Gérard 1999
	<i>siku taquile</i>	3 mama, 4 maltona, 4 liku, 1 chuli	Bellenger 2007: 142
14 pares	<i>j'acha siku</i> de Italaque	4 'sanka', 6 'mali', 4 'chuli'	Zelada 2009: 17
16 pares	distrito de Conima (Putina)	1 Contrasanja (5º baja), 1 bajosanja (3m baja), (1-2) sanja, (1-2) contramalta, 1 bajomalta, (4-6) malta, 1 contrasuli, 1 bajosuli, 1 suli	Turino 1989: 9
30	sikus, (NOA) Tilcara, Tumbaya, Tunalito y Maimará, (Jujuy)	x 'sanka', x 'mali', x 'chuli'	Rodríguez y Rúgolo De Agrasar 2015: 54

Se pueden lograr diferentes instrumentaciones variando cantidades de pares, cantidades de tamaños, cantidades de intervalos y combinaciones de las anteriores. Hay ciertas tendencias generales al modelo, como que cuando hay diferentes tamaños, el tamaño medio es el más abundante.

a.1) TAMAÑOS (CORTES)

Todas las flautas son organológicamente similares; los distintos tamaños indican sonidos más agudos o más graves. La cantidad de tamaños puede variar entre uno y 12. Las sikuriadas con un solo tamaño, como las *lakitas* de Tiwanaku, son la excepción. Tres tamaños es lo normal, se conciben como un tamaño medio y dos extremos. Gonzáles (1949: 94) nombra como una excepción en Bolivia a los *laquitas* de Viacha, con cuatro tamaños. La cantidad de tamaños parece haber aumentado durante el siglo

XX (Langevin 1990: 118; Ríos 2005: 229). En los *sikuris* de Conima (Putina) aumentó la cantidad de tamaños en la década de los 1920s por influencia de la música “mestiza” (Turino 1993: 23 - 24).

La relación de tamaño indica el intervalo sonoro: la relación de mitad o al doble (1/2 o 2/1) indica que hay una 8ª (octava) de diferencia entre ambos sonidos, lo que consiste en una no-diferencia, en cuanto se trata del mismo tono una octava más alta o más baja. Es la relación más habitual.

La relación 2/3 corresponde a un intervalo de 5ª respecto a la flauta mayor. A pesar de que corresponde a una 4ª respecto al tamaño menor (superior), algo habitual en las Tropas, se lo menciona como a la 5ª. La relación 3/2 es inversa a la anterior: la relación con el tamaño superior es una 5ª, con el tamaño inferior será una 4ª. El uso considera la 4ª, pero a veces se refiere a la “5ª baja”. La relación 4/5, corresponde a la 3ª superior (no se considera la relación de 6ª inferior respecto al tamaño menor). La relación 5/4 corresponde a la 3ª inferior (no se considera la relación 6ª superior con el tamaño mayor).

La combinación de cantidad de tamaños y de relaciones de tamaños puede producir una gran cantidad de posibilidades.

TABLA 8 – TAMAÑOS (CORTES)

Cant. de tamaños y nomenclat. genérica	Identificación	Nombres de los tamaños	Referencias bibliográficas
DOS 8º Sanka' 'Mala'	MA s/n; s/n; Arqueológica, cultura nazca (200-600 dc.)		Museo Amano, 11/2918
	MNAHP CQT15 C 55312 1/1130 / C 55313 1/1131 / C 55315 1/1132 / C 55314 1/1133 / C 55316 1/1134 / C 55317 1/1135), Arqueológica, cultura nazca		Bolaños 1988
	<i>siku</i> 70 del Dto. Chuquisaca		Gonzalo Negron, Sucre, 31/7/2018)
	Chipaya	<i>Sanjas; taipí o malta</i>	Baumann 1981: 189 MNEF, La Paz (1983).
	<i>siku</i> 45 o nº10		Gérard 1999
	<i>siku</i> 50		Gérard 1999
	<i>siku</i> 55		Gérard 1999
	<i>siku</i> 65 o nº 4		Gérard 1999
	<i>siku</i> 70		Gérard 1999
	<i>siku de Aiquile y lakita de Aiquile</i>	<i>machu, chali</i>	Gérard 1999
TRES 8ª 'Sanja' 'Mala' 'Chili'	BCR ACE 004; RP 2745/92; ACE 002; ACE 003; RP 2757/94. Arqueológica, cultura nazca		Carlos Sanchez (11/2018).
	<i>takiñu</i> o 1º <i>takiñu</i>		Gérard 1999
	<i>laxiñu</i> o 1º <i>laxiñu</i> o 2º <i>takiñu</i>		Gérard 1999
	<i>chukliñu</i> o 2º <i>laxiñu</i> o 3º <i>takiñu</i>		Gérard 1999
	<i>wayruru</i> :		Gérard 1999
	<i>villa potosí</i> .		Gérard 1999
	<i>italaki</i>	<i>Tuana (o Tayka), Ankota, Malta (o mala, maitu, molto, mayta, mahala) y chchuli (o</i>	Gérard 1999

		<i>chchule, chchuli, chchili, sulí, Cch'uli o ch'ili</i> .	
	<i>chiriwanos de Huancané</i> , Difundida en la puna, valles y yungas	<i>Tayka; ankuta; chili</i>	Valencia 1981
	<i>inka siku</i>		Gérard 1999
	<i>lakitas de Guaqui</i>		Gérard 1999
	<i>chiriwanos de Tambocusi</i>		Gérard 1999
	<i>palla palla</i>		Gérard 1999
	<i>chiriwano de Umala</i>		Gérard 1999
	<i>kantu</i>		Oblitas Poblete, cit. Baumann 1985: 149
	<i>siku de chiriguano</i>		Alejo 1925: 357
	<i>siku de Takiri</i>		Alejo 1925: 357
		<i>Taica</i> (madre, aymara) <i>Sanca</i> (bastón), <i>tuanas</i> (el que defiende, en italaque) o <i>bordon</i> (de los tubos de órgano)	Gonzales Bravo 1949
		<i>Maltas</i> (medianos), <i>licus</i> (terceros) y <i>chulis</i> (pequeños)	Vidal 2017b: 28
	<i>Lakita</i> de Bolivia	<i>sanja, liku, ch'ili</i>	Baumann 1996: 37
	<i>Lakitas</i> de Com. Laura Llokolloko, prov. pacajes, La Paz.	<i>sanja o jachas; likus; ch'ili</i>	Baumann 1979: 18
	<i>jach'a siku</i> de Chukichambi y de Taypihuta Collana (Oruro)	<i>siku sanká, siku mala, siku requinto</i>	MÚSICA AYMARA 2012: 30, 43
	<i>sikuri</i> de Cupiasa (Oruro)	<i>sanka sikuri, mala sikuri y ch'ili sikuri</i>	MÚSICA AYMARA 2012: 43
		<i>julajula machu</i> (mayor), <i>mali tjili y ch'ilz</i>	Baumann 1996: 32
	<i>siku</i> de chiriguano y <i>siku</i> de Takiri		Alejo 1925: 357
		<i>Tuana</i> (o <i>Tayka</i>), <i>Ankota</i> , <i>Malta</i> (o <i>mala, maitu, molto, mayta, mahala</i>) y <i>chchuli</i> (o <i>chchule, chchuli, chchili, sulí, Cch'uli o ch'ili</i>)	
		<i>julajula machu</i> (mayor), <i>mali tjili y ch'ilz</i>	Baumann 1996: 32
	<i>Laquitas</i> de Achacachi, Sorata, Omasuyos (Walata Grande), Larecaja (reg. Tipuani), difundidos en la puna, valles y yungas, como <i>laquitas, jacha sikuris, suri sikuris</i>	<i>Taica; malta; chchuli</i>	Gonzales B 1948: 407, 408
	<i>Sikus</i> de Susques		López 2006
CUATRO 8ª 'Sanja', 'Mala', 'Chili', 'Tijli'	<i>chiriwano</i> de Ayopaya, com. Sanipaya	<i>Sanka, Orko, Liku y Jilawiri</i>	Baumann 1979: 13 Gérard 1999
		<i>Julajula: machu, malta, tjili y ch'ilz</i>	Baumann 1996: 32
		<i>Taica o sancas o Tuanas o Bordones; Maltas; Licus; chchulis</i>	Gonzales B 1948: 406
		<i>Macho; mali; likus; tijli</i>	Baumann 1979: 19
		<i>Mama; Maltona; Licu; Auca o Chuli</i>	(sin datos).
	<i>Sikus</i> de Susques		López 2006
CINCO 8ª Toyo', 'Sanja', 'Mala', 'Chili', 'Tijli'	<i>siku de lakita</i>	<i>Aika, Malta (o Multu), Liku, Chiri y Tutu</i>	Alejo 1925: 357
	<i>jula-jula</i> de Cala Cala (N. Potosí)	<i>Macho, Mali, Likus, Tijli y Ch'ili</i>	Baumann 1996: 34 Sanchez 1989d: 16
	<i>wawqo</i> de Tingipaya	<i>jatun soqoso, jatun mali, malta mali, takijkunita, ch'ili</i>	Gérard 1999
	Taquile, lago Titicaca	<i>Mama; maltona; liku; auca</i>	Valencia Ch 1980

TRES 8ª UNA 5ª 'Sanja' 'Mala' 'Sobremala' 'Chili'	Potosí	<i>Sanka, Malta, Lloq'ë (5ª) y chuli</i>	Luis Copa 15/8/2018
	<i>siku 60</i>		Gérard 1999
TRES 8ª DOS 5ª 'Sanja' 'Mala' 'Sobremala' 'Chili' 'Sobrechili'	<i>jach'a siku</i>	<i>Sanka, Malta (8ª), Sobremalta (5ª) Chuli (8ª) y Sobrechuli (5ª)</i>	Gérard 1999
	Condo	<i>sanja, malta, lloq'ë (5ª), chuli y segunda voz (5ª)</i>	Gérard 1999: 268
TRES 8ª DOS 5ª Toyo' 'Sobretoyo' 'Sanja' 'Mala' 'Sobremala' 'Chili' 'Tijli'	<i>kantu</i>	<i>tuyu (o toyo), sanku (5ª), bajo malta (o bajo malta), altu malta (o alto malta; 5ª), p'ulu, suli</i>	Baumann 1985: 149-151
TRES 8ª TRES 5ª	<i>sikuluriri de Walata Grande</i>	<i>Sanja, Sobresanja (5ª), Malta, Sobremalta (5ª), chuli, sobrechuli (5ª)</i>	Gérard 1999: 268
	<i>kantu</i>	<i>Sanja, Sobresanja (5ª), Malta, Sobremalta (5ª), chuli, sobrechuli (5ª)</i>	Victor Hugo Gironda, 18/7/2018
	<i>Qantus de Niño Corin</i>	<i>Sanjatubo, Taika (5ª), Altamama, Bajo (5ª), Malta y Suli (5ª)</i>	Gérard 1999
	<i>sikuluriri de Walata Grande</i>	<i>Contrasanja (5ª baja), Sanja, Contramalta (5ª baja), Malta, Contrachuli (5ª baja) Chul</i>	Gérard 1999: 268
		<i>'Sanja', 'Mala', '3ª alta', 'Chili'. (nombre genérico)</i>	
TRES 8ª, UNA 3ª	Yunguyo	<i>'Sanja', 'Mala', "dúo" (mala sin las tres notas aguda), 'bajo malta' (3ª), 'Chili',</i>	Falcón 2014
	<i>Qnantati ururi de Conima (Putina)</i>	<i>combina 8ª con 3ª Mayor y 3ª menor</i>	Turino 1989; Gérard 1999
TAM. NO IDENTIFICADO	<i>jula-jula de Cala Cala, N Potosí</i>	<i>machu, mala, liku, urbanista, ch'ili</i>	Baumann
		<i>macho, mali, urku, liku, ch'ili</i>	Stobart 2010
	<i>sikus aymaras o de "varios bombos"</i>	<i>'Contrasanja', 'Sanja', 'Bajosanja', 'Contramala', 'Mala', 'Bajomala', 'Contrachili', 'Chili', 'Bajochili'</i>	Acevedo 2003
	<i>Wauqö, Norte de Potosí</i>	<i>jatun suqösus, jatun malis, mallta malis, takijkunita y ch'illis</i>	Sigl y Mendoza 2012b

Debido a la diversidad de nombres que reciben los diferentes tamaños en diferentes comunidades y lugares (ver Tabla 8), voy a utilizar nombres genéricos, basados en los nombres más habituales, para poder realizar comparaciones. La combinación más habitual es de tres tamaños a la 8ª, que voy a nombrar:

- ‘Mala’ (medio)
- ‘Sanja’ (8° baja, 2/1 de ‘Mala’)
- ‘Ch’ili’ (8° alta, 1/2 de ‘Mala’).

A estos se puede agregar

- ‘Toyo’ (8° baja, 2/1 de ‘Sanja’)
- ‘Tijli’ (8° alta, 1/2 de ‘Chili’).

Las relaciones 2/3 (5ª alta) las nombraré con el prefijo

- ‘Sobre-’ (‘Sobresanja’, 5ª alta, 2/3 de ‘Sanja’; ‘Sobremala’ o ‘Sobrechili’).

Las relaciones 3/2 (5ª baja) los llamaré

- ‘Contra-’ (‘Contrasanja’, ‘Contramala’ o ‘Contrachili’).

Las relaciones 4/5 o 5/4 no poseen nombres diferenciados, la llamaré

- ‘3ª alta’ y ‘3ª baja’ respectivamente.

También existen los ‘Bajos-’ (‘Bajosanja’, ‘Bajomala’, ‘Bajochili’), pero no se refieren a tamaño sino a rango, porque añaden un tubo bajo. Hay otros tamaños y rangos, cuyo detalle está en la Tabla 8.

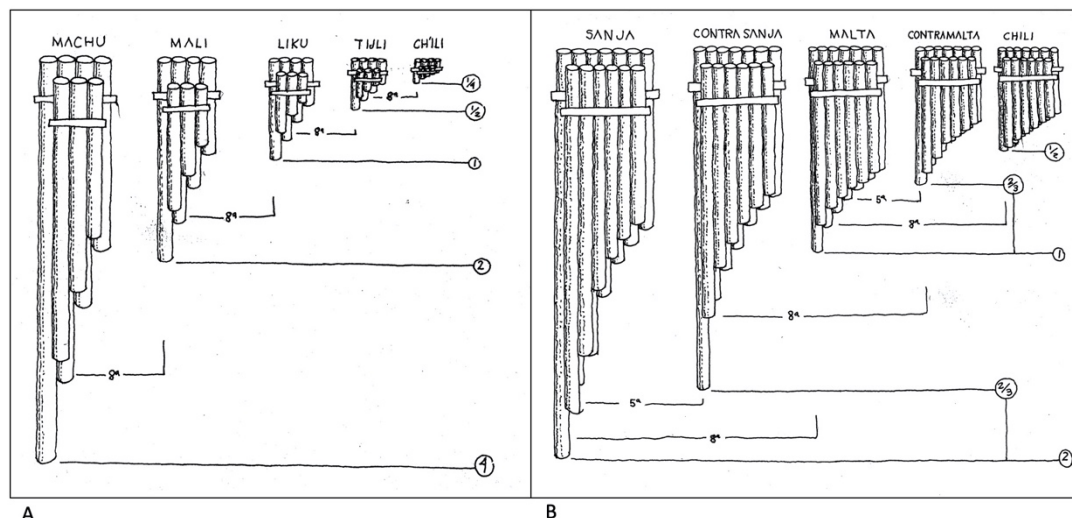


FIG 78- TAMAÑOS (CORTES).

A- tropa de *julajula*, Bolivia con 5 tamaños a la octava, *ira* 4T, *arka* 3T (basado en Baumann 1996: 34).

B- tropa de *sikuri* urbano, Berlín, a la octava y a la quinta, *ira* 6T y *arka* 7T. (basado en Fuerza Sikuri 2017)

a.2) CANTIDAD DE PARES

La Tropa necesita una cantidad mínima de pares para poder operar. La cantidad debe ser par, de lo contrario uno de ellos carecerá de par, estará incompleto. En mi experiencia en Santiago hemos sido número impar cuando falla alguien, o llega alguien de más, y Turino (2004: 127) menciona una Tropa de 15 sikuris (7 1/2 pares) como algo

poco común en Conima (Putina) y la Provincia de Canas (Perú). Normalmente se considera 3 pares como mínimo razonable¹⁹⁹. En general la cantidad de pares es, también, par (4 pares, 6, 8, 10 y 12 pares). Las cantidades impares de pares son escasas; el *siku tercera* y *palla palla* usan 9 pares (Gérard 1999), y se menciona 7 pares como formación antigua de Italaque (Luque Zavala 2002: 5).

La cantidad ideal es 6 pares, que nombra a “una tropa” en Bolivia y Chile (Ávila y Padilla 2002: 31; Barragán y Mardones 2013: 23; Lakitas de Tarapacá 2014; Mardones, Ibarra 2018: 345). 9 pares son “una tropa y media” y 12 pares son “dos tropas” (Muyuj Wayra 8/2018; Víctor Hugo Gironda, 18/7/2018). Esta norma cambia en Charazani, Cayara (Bolivia) y Tilcara (Argentina), donde 4 pares es el tamaño ideal (Castelblanco 2016: 31; César, 28/7/2018), y en Laguna Laguna, donde 8 pares es el ideal (Baumann 2004: 104). En cambio, en Quiabaya, Niño Corín, Chupuico, Amarete y otros lugares, el ideal son 10 o 12 pares (Langevin 1990: 121, 122), y hay una gran variabilidad regional²⁰⁰. En la práctica, lo normal es que exista una cierta ambigüedad en la cantidad real de pares que participan en una actividad; existe una incertidumbre respecto a cuantos llegarán, o estarán disponibles para esa fecha²⁰¹. Más de 24 pares es considerado excesivo en Potosí, porque es difícil de coordinar, y menos de 4 pares es peligroso, porque es difícil mantener la calidad sonora (A. Condori 8/7/2018).

La influencia castellano/urbana ha introducido el crecimiento del número de pares, ya sea como efecto de los concursos, que ha impulsado el crecimiento de las tropas, o por efecto de las ocasiones urbanas que invitan a integrar varias Tropas en una

199 “dos no se puede, ¿ve?, ya cuatro, seis se puede tocar” (sikuri viejo, no identificado, Potosí 7/7/2018). Arnaud Gérard (8/2018) opina que 2 pares no es Tropa, necesita un mínimo de 3 pares. Sin embargo los Sikuri de Parco (Oruro) opinan que en ocasiones “bastan dos músicos para deleitar la fiesta” (MÚSICA AYMARA 2012: 39). En Potosí en caso de necesidad han tocado 2 pares, pero deben ser muy seguros, no pueden fallar (Augusto Condori 8/7/2018). En el Noroeste Argentino Humahuaca (Jujuy) una tropa puede estar constituida por 2 pares a la cual se añaden otros 4, y otros 4, formando “una banda común”, con redoblante y bombo (Vega 1932; 1946: 207).

200 Los *qantu* y las Tropas del Noroeste Argentino son entre 10 a 15 pares (Oblitas Poblete 1978, cit. Baumann 1985: 149; Dutto 2008: 405). El *Jach'a siku* de Choquecota (Oruro) puede llegar a 20 pares (MÚSICA AYMARA 2012: 42), y los *sik'uras* fluctúan entre 5 y 35 pares (Gérard 2014). Los grupos numerosos son escasos: Izikowitz (1935: 398) menciona que los chiriwanos pueden llegar a 150 pares.

201 Al mostrar un video de su comunidad Tinquipalla, un sikuri relata que “bailamos en el carnaval, ... hartos, la tropa, unos 20 creo, ... una tropa se puede tocar con 12, ... como 8” (Muyuj Wayra, 14/7/2018). En las comunidades de sikuri de Potosí nunca se conoce el número exacto de músicos, las cantidades son difusas “entre 6 u 8”, “alrededor de 8”, “seguro, seguro, somos 7”, “entre 10 a 15” dicen, cuando tienen que programar la Fiesta de Chutillos; “... uno es más mayor, tema de trabajo, otro estará ocupado, entonces somos 2, y hasta el sábado sabremos, ahorita somos 2” (Comunidad de Comunidades 15/8/2018). Muyuj Wayra son 4 pares, pero cuando tienen contrata completan los 6. Algunos contratos (como Porco) exigen 7 o 9 pares, entonces se recurre a sikuri de otros grupos (Augusto Condori 8/7/2018).

de cientos de sikuris (Castelblanco 2016: 241; 2019: 118)²⁰². El aumento de integrantes supone problemas de coordinación (Víctor Hugo Girona, 18/7/2018). En La Paz los grupos grandes se dividen en dos o más bloques independientes de a 15 o 20 pares (V. H. Girona, 18/7/2018).

a.3) DISPERSIÓN DE TAMAÑOS

Todos los tubos de “igual tamaño” en la Tropa serán ligeramente diferentes en su altura sonora, debido a la “dispersión de corte” (ver 2Aa), y asimismo una cierta dispersión del diapasón, los intervalos, la escala y la tonalidad (ver 2Ab). Esto se repite entre distintos tamaños, generando un “margen de libertad” de las alturas. Esto es deseado por los *luriris*, como pudo comprobar Arnaud tras hablar con muchos de ellos, quienes prefieren esa falta de consonancia, que produce pulsaciones y batimientos, pero no controlados por un diseño, sino de acuerdo al azar (Gérard 1999: 159). Al medir experimentalmente este método de construcción, Gérard obtuvo una dispersión promedio de 25 cents (cerca de 1/5 de semitono) (Gérard 1999: 220).

Estas microdiferencias operan entre tubos teóricamente al unísono, y en todos los intervalos (8°, 5°, 4ª, 3ª superior y 3ª inferior)²⁰³. Esta dispersión generalizada afectará las escalas y los intervalos, que serán ligeramente diferente de un *siku* a otro (Gérard 1999: 269). Esta dispersión existe incluso en los *tupu tisi*; Gérard (1999: 239-241) encontró discrepancias de hasta 4 mm (casi un semitono) en una medida (*malta* del *siku primer takiñu*) en 3 *tupu tisi* de distintos *luriris* walateños.

Al contrario, en el Mundo castellano la fabricación se concibe como un proceso lo más controlado posible (Barfield 2000: 622-624), buscando la igualación de todos los tubos, aplicando una escala, un temperamento, un diapasón, una afinación e intervalos iguales a todas las flautas. Esto implica evitar toda dispersión de tono, evitar los batimientos, en pro de un unísono lo más perfecto posible.

202 En la fiesta de Chutillos, Potosí, se unen varias Comunidades (Mamainti 14/8/2018), y en Buenos Aires eso es habitual (Barragán 2005: 14; Barragán y Mardones 2018: 538-540; Castelblanco 2016: 66, 67). En Susques se integran músicos de localidades aledañas que agrandan la Tropa o van circulando a modo de relevos (López 2002: 103). En *kantus* han llegado a 25 pares, pero se descoordinan los tiempos (J. Guzmán 18/7/2018). En La Paz, para un año nuevo aymara (21 de junio), se reunieron como 55 pares tocando *kantus* (V. H. Girona, 18/7/2018). En Buenos Aires se han descrito 50 pares (Podhajcer 2011: 278) y 90 pares (Barragán y Mardones 2013: 16). Los concursos en Puno imponen un mínimo de 80 a 100 pares (Acevedo 2003: 138), y se han alcanzado 150 pares (AJPsf). En La Paz se logró una tropa de 500 pares, mediante un proyecto con financiamiento (J. Guzmán 18/7/2018), y el 2012 en Puno se reunieron 1.131 pares, estableciendo un *Record Guinness* mundial de encuentro de sikuris (Calsín 2018: 477)

203 Por ejemplo, entre un *malta* y *chuli*, la relación 1/2 presenta una imprecisión de 1,5 mm., que sonoramente es muy audible (Gérard 1999: 159, 244).

b) ACORDE

b.1) UNÍSONO DENSO

La dispersión de un mismo tamaño se traduce acústicamente en una dispersión del tono que se escucha como un “unísono denso”. Su descripción acústica es una desviación estándar de la altura media, que tiende a ser normal (curva de Gauss), que decrece igual hacia ambos lados (Gérard 1999 T.II: 17). En Conima y la Provincia de Canas (Perú) es normal una dispersión de alrededor de 40 cents (Turino 2004: 127). El “unísono denso” no sólo es producto de desigualaciones de tamaño, también se da como producto de la ejecución: en Conima algunos soplan un poco más o un poco menos para lograrlo (Turino 1988:73; 1989: 12).

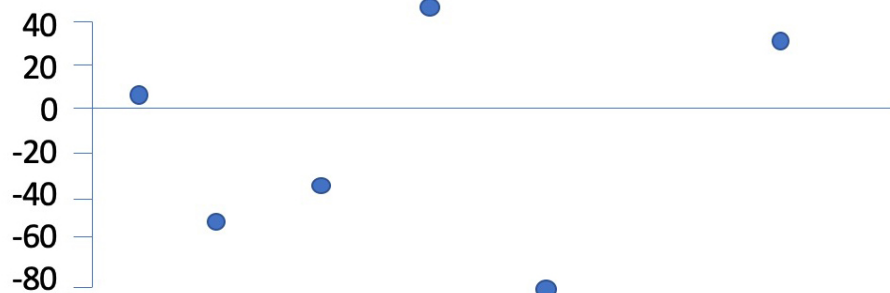


FIG 79- UNISONO DENSO.

Simulación de la dispersión del tono en un mismo tubo en seis sikus de una tropa, basado en Gérard (1999: 270-279).

El máximo de variación del unísono denso se conoce como “discrepancia máxima”. Discrepancia máxima de 75 significa que en una tropa hay dos tubos de igual medida que poseen sonidos a 75 cents de distancia. Cada tipología tradicional posee una “discrepancia máxima” propia. En los *ayarichi* de Tarabuco es de 80 cents, en los de Chajnakaya (Caiza) es de 90 cents, y de hasta 305 cent (un tono y medio) en el *jachasiku*. Dentro de una misma tipología pueden variar las discrepancias; en el *kantu* de Niño Corín pueden ir de 4 hasta 190 cent (casi un tono bien temperado) (Gérard 1999: 265-266, 291), (ver tabla 9).

TABLA 9- DISCREPANCIAS

Ejemplos de discrepancias máximas (Gérard 1999)		
Nombre tropa	Arka Tamaño menor-mayor (cm) Discrepancia (cent)	Ira (dos tamaños)
SIKU 45 o Nº10:	44-11 115 y 30	29-15 80 – 40
SIKU 50:	45-9 110-55	136-7 82-55
SIKU 55	31-7 80-30	17-14 65-30
SIKU 60 (A)	33-13	38-9

	92-30.	108-25
SIKU 60 (B)	37-11 100-30,	35-9 102-20
SIKU 65 o N° 4	14-29 35-70	16-47 45-130
SIKU 70	38-13 85-33	58-7 150-15
LAKITA DE AIQUILE, MIZQUE	58-18 120-45	67-12 150-30
SIKU DE AIQUILE, MIZQUE	9-39 105-15	51-12 115-25
TAKIÑU o 1º TAKIÑU (A)	14-24 75-40,	32-16 90-50
TAKIÑU o 1º TAKIÑU (B)	52-2 100-4	48-19 90-34
LAXIÑU o 1º LAXIÑU o 2º TAKIÑU	111-20 215-40	40-10 80-20
CHUKLIÑU o 2º LAXIÑU o 3º TAKIÑU	53-10 105-20	43-19 85-30
WAYRURU	64-4 70-8	39-25 78-50
TABLASIKU (A)	24-13 65-40	28-15 80-40
TABLASIKU (B)	54-13 100-25	33-3 60-5
VILLA POTOSI	46-3 120-56	67-11 130-12
TERCERA o ¿PANDILLERO?	107-25 250-50	118-26 245-60
ITALAKI (A)	34-19 90-55	38-18 110-45
ITALAKI (B) -	22-14 90-30	23-10 65-20
QANTU	50-3 100-5	43-13 75-23
QANTUS DE NIÑO CORIN	30-14 100-35	26-15 75-40
JACH'A SIKU	88-48 235-120	107-48 270-125
INKA SIKU	59-10 105-20	44-8 85-10
LAKITAS DE GUAQUI: -	59-3 100-5	35-6 70-10
CHIRIWANOS DE TAMBOCUSI	160-40	45-12 100-25
PALLA PALLA	67-21 130-40	90-19 160-35
WAWQO DE TINGIPAYA	43-25 140-113	52-40 160-125
JULA-JULA DE CALA CALA, N POTOSI	64-39 150-100,	63-37 145-90
CHIRIWANO DE UMALA (LA PAZ)	58-47 100-50	63-28 125-55
CHIRIWANO DE AYOPAYA. COM. SANIPAYA	87-29 250-80	52-38 150-10

El concepto de ‘unísono denso’ forma parte importante de la teoría aymara/quechua; en el sector Titicaca lo llaman “altobajo” (A. Gérard, 7/2018), y en

Conima (Putina) se refieren a él como una propiedad, en que “no debe haber agujeros” en el sonido, refiriéndose a la textura densa y unificada (Turino 1989: 13). Es un concepto complejo y borroso²⁰⁴: en la teoría occidental se lo menciona como margen de “tolerancia”, pero en el caso aymara o quechua no es “tolerancia” porque es deseada (Gérard 1999, T II: 17)²⁰⁵.

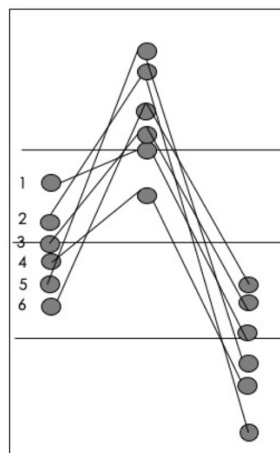


FIG 80- BORROSIDAD DEL UNÍSONO DENSO.
Ejemplo teórico de una melodía de tres notas tocadas por seis sikus. Al tocar la melodía, el azar de la dispersión de cada tubo produce un azar en la progresión de cada 'siku'. Como resultado, el 'unísono denso' no es una relación constante sino fluctuante, cambiante y azarosa.

El ‘unísono denso’ es escuchado como un tono alrededor del cual ocurre la dispersión (basado en el mismo proceso psicológico que promedia la “escala auditiva”, ver 2Ab). En un experimento, Gérard (1999: 227) hizo escuchar al unísono 5 tonos con desviaciones de 20 y 50 *cent* hacia agudos y bajos, respecto a un MI, y todas escucharon el MI central. En las sikuriadas, el unísono denso, además de la dispersión, posee diferencias temporales, variaciones de intensidades de cada una de sus partes, produciendo una altura musical un poco cambiante, inestable, es decir, una altura compleja. Baumann (1985: 153) describe cada tono de la melodía de los *kantu* como algo “extremadamente colorido e iridiscente”.

El Mundo castellano percibe el ‘unísono denso’ como “desafinado”, y por lo tanto las tropas intentan eliminar toda dispersión, afinando con precisión cada tubo. En cambio, los *comunarios*, cuando escuchan una tropa urbana con sus alturas igualadas, opinan que suena *qayma* (sin sabor), o les parece *ch’ulla* (incompleta) (Gérard. 1999: 159; 2014). “Cuando están igualados los tubos le dicen *qamia*, sin sabor en quechua, ‘le

204 En castellano la dispersión del tono la puedo nombrar de muchas maneras: Unísono denso, Unísono ambiguo, Unísono impreciso, e incluso Unísono múltiple, un concepto que atenta contra nuestra lógica. También lo puedo llamar Altura compleja, Dispersión del diapasón, Desafinaciones, Minicluster, Tonalidad ambigua, Tonalidad imprecisa, Tonalidad múltiple, según el aspecto que quiera resaltar. Esta ambigüedad semántica nos alerta acerca de la amplitud del concepto, y sus múltiples aplicaciones, así como las múltiples consecuencias que su presencia ocasiona en el entorno.

205 La tolerancia supone un sufrimiento al soportar la expresión de ideas negativas o, según nosotros, nefastas, y una voluntad de asumir este sufrimiento. (Morin 1999: 55).

falta queso’, ‘le falta mote’, referencia a que le falta ese gustito andino, acá en Lima ... la gente andina allá dicen le falta *qamia* (se pronuncia *jama*)” (Paul Huaranca, 5/11/2018). También dicen que “suena como uno” (Gérard 1999: 158, 159), dando a entender que al sonido le falta la diversidad interna que expresa el colectivo.

b.2) BATIMIENTO

El batimiento es un efecto acústico que se produce por interferencia de dos ondas sinusoidales de frecuencias próximas y de la misma amplitud (Gérard 1999: 157). Se percibe como pulsaciones del sonido.

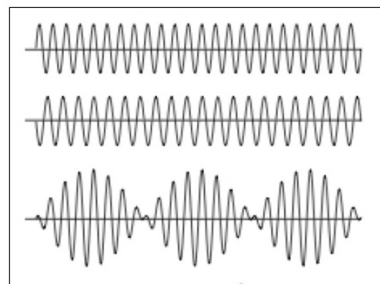


Fig 81- BATIMIENTO.
Al superponer dos ondas ligeramente diferentes, éstas se anulan y se refuerzan periódicamente (Yau 2012: 23).

A más de 15 Hz, (15 pulsaciones por seg.), se escuchan como aspereza (*roughness*), y a mayor distancia, se escuchan dos sonidos (Veroli 1978: 12). La pulsación del sonido es un valor muy apreciado en la estética aymara/quechua, y el batimiento es un recurso frecuente en las sikuriadas. Pero se trata de una pulsación compleja, compuesta de muchas pulsaciones simultáneas a diferente velocidad. La frecuencia de la pulsación es proporcional al número de armónicos (Cepeda 2011: 9). Por ejemplo, una ‘sanka’ y una ‘mala’ tienen 1 de cada 2 armónicos comunes, pero se escucha mejor el primer batimiento, que es más lento, un poco menos el segundo que es más rápido y hacia arriba van desapareciendo (A. Gérard 8/2018). El unísono denso produce disonancias y pulsaciones que van a variar dependiendo de la cantidad de tubos sonando, las diferencias tonales entre ellos y otros factores. Por ejemplo, los 4 últimos tubos de la *jia* en los *ayarichi* de Candelaria y de Yamparaez, generan pulsaciones muy audibles entre la 8ª aguda y los armónicos pares (Gérard 1999: 300). Debido al concepto de “afinación”, el Mundo castellano tiende a evitar el batimiento en las sikuriadas, produciendo sonidos más planos, sin pulsaciones.

b.3) ACORDE DENSO

El unísono denso, cuando es producido por flautas a una 8ª, una 5ª u otro intervalo, producen un acorde denso. La instrumentación de la tropa determina el acorde, cuya densidad va a depender de la dispersión que provea cada una de las voces. En algunos casos se puede escuchar un acorde de cuatro octavas (escuchar Baumann

1982: A1), que puede contener quintas u otros intervalos. Cualquiera sea el acorde, conforma el sonido de la tropa, está integrado en su timbre.

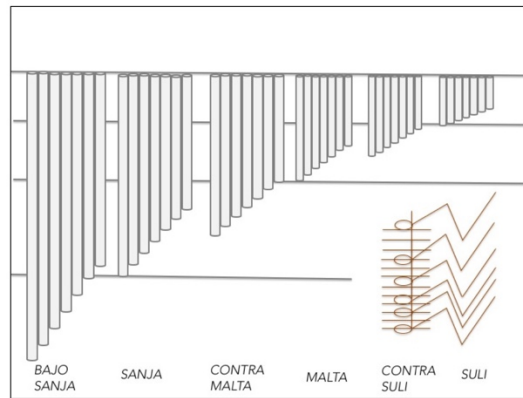


Fig 82- ACORDE DENSO.
Está dado por la estructura de tamaños de cada tropa.

Cuando la orquesta gira en rueda, un auditor externo puede “desglosar” auditivamente el acorde al pasar frente a el, sucesivamente, los tamaños (escuchar Baumann 1982: C1). Cada nota es un acorde ligeramente distinto, debido a la diferencia de dispersión, pero la estructura del acorde es mantenida durante todo el desarrollo de la melodía (escuchar Baumann 1982: A12). En otros casos se escucha una melodía estable, pero hay un cierto caos en torno a un par de sikus que tocan sin equivocarse, muy rápido, causando una sensación muy especial (escuchar Baumann 1982: C7). En el Mundo castellano se tiende a que la densidad desaparezca en aras de una “afinación” entre todas las voces.

b.4) ECUALIZACION

La instrumentación determina la estructura del acorde, según los tamaños y sus cantidades relativas. Acústicamente se trata de una ecualización, en el sentido de distribuir las cantidades de cada tamaño de modo que se logre el equilibrio deseado entre todas las voces. Por ejemplo, más flautas pequeñas harán el acorde más “brillante” o “estridente”. Las sikuriadas aymara/quechuas organizan los sonidos desde un centro, con más instrumentos ‘Mali’, y dos extremos ‘Sanja’ y ‘Chili’, con menos instrumentos (Gérard 8/2018).

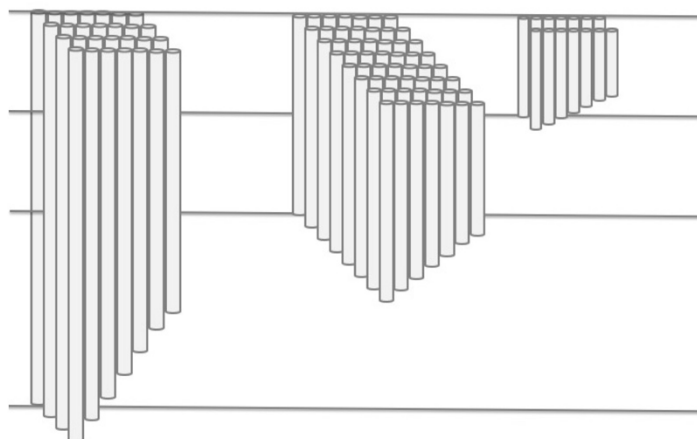


Fig 83- EQUALIZACION.
Ejemplo de ecualización que contempla tres tamaños, en proporciones 1/2 y en un total de 14 medias flautas.

La ecualización del acorde es bastante sencilla, consiste en agregar flautas, pero el resultado es muy complejo, pareciéndose mucho a una preparación culinaria, en que se pueden agregar o quitar elementos sonoros de modo muy selectivo y cuidadoso para lograr una particular combinación deseada²⁰⁶. Las posibilidades de combinación son infinitas, permitiendo a cada sikuriada elegir su marca de identidad sonora, la cual un sikuri experimentado puede reconocer a distancia. Cada comunidad ecualiza eligiendo un sonido de su agrado, construyendo su marca sonora identitaria (Gérard 2010b 111, 132, 114, Borrás 1998:43). En Conima (Putina) estas marcas sonoras son celosamente guardadas, para evitar su copia, y existe un gran dinamismo y creatividad en torno a diferencias discretas (Turino 1989: 19). Al parecer los sikuri metropolitanos no utilizan tanto la orquestación como las comunidades altiplánicas (Borrás 1998; Ávila y Padilla 2002; Ibarra 2011; Gérard 2010b; 2014). En vez de concebir la ecualización como identidad, ellos utilizan las lógicas del espectáculo sonoro, por ejemplo, haciendo un solo con *sanjas* solas al inicio, o callando algunas voces en ciertos momentos (Chávez 2018: 523).

206 agradezco a Ricardo Jofré el entregarme esta idea culinaria del sonido

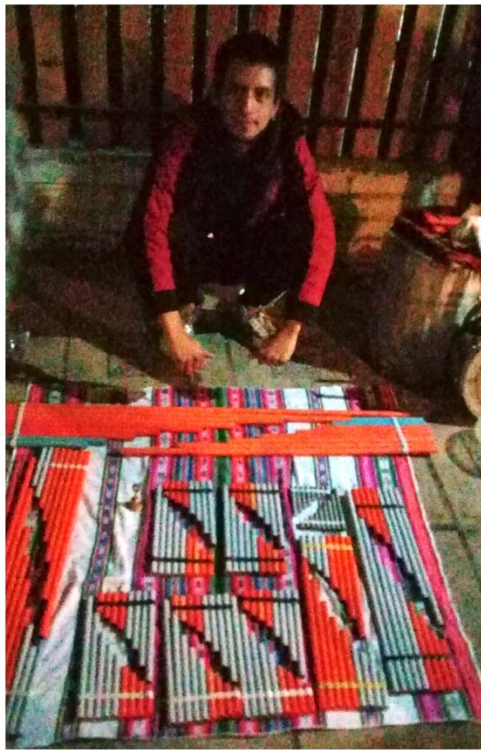


Fig 84- EQUALIZACION.
Ejemplo de una tropa de *lakitas* de plástico con 10 pares en 7 tamaños (Sebastián Sánchez, Santiago 2019).
Abajo: una tropa de Mauque (Chile), con un solo tamaño (incompleta), aprox. 1960 (MASMA).

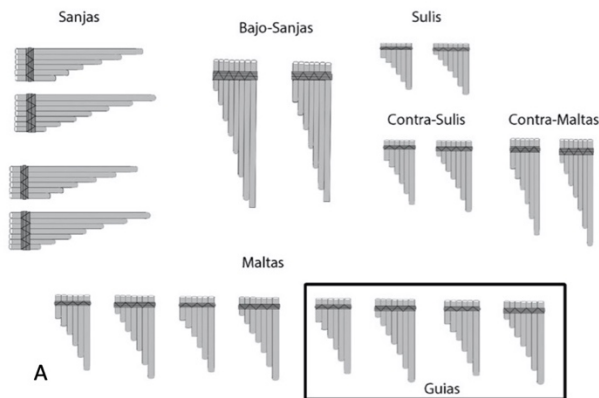


Fig 85- EQUALIZACION.
A- Ejemplo de una tropa de 10 pares con 6 tamaños, en que se indican cuatro guías que tocan el tamaño medio (Chavez 2018: 13).
B- Tropa de 10 pares en 5 tamaños (Arnaud Gérard, Potosí 2019).

b.5) TIMBREARMONIA

El ‘acorde denso’ compuesto de varios ‘unísonos densos’, a su vez compuestos por timbres densos, genera una ‘timbrearmonía’, en que timbres individuales, ‘unísonos densos’ e intervalos se escuchan como una unidad sonora compleja. No podemos identificar por separado las flautas, los grupos al unísono y los intervalos, las cualidades armónicas y las cualidades tímbricas se funden y se hacen indistinguibles. El sonido

total puede expandirse varias octavas; en los *chiriwano* de Ayopaya se extienden a cuatro 8ª (Witney 1985: 50). Además, la complejidad no es estática sino dinámica, depende de fluctuaciones dinámicas de las intensidades relativas, y de las fluctuaciones sonoras de las disonancias, y otros fenómenos acústicos. En Bolivia los comuneros prefieren la aparición más o menos fortuita de disonancias, pulsaciones, y batimientos, no como una desigualdad estándar, sino con un comportamiento desigual, de sorpresa (Gérard 1999: 159). En el mundo castellano, al parecer, se han reproducido algunos de estos esquemas, resultan ajenos a su teoría musical.

b.6) POCO VARÍA

Dentro de la ecualización sonora el concepto de pequeñas variaciones que hacen gran diferencia es muy importante y se enmarca en lo que Borrás (1998) denomina el concepto de “poco varía”. Esto alude a preferir una pequeña escala de contrastes, y evitar los contrastes marcados y obvios, algo compartido en diversos aspectos de la vida diaria por las comunidades altoandinas (Turino 1989: 9-19; 2004: 129) y que Chalena Vázquez llama “la sutileza como fundamento estético” (Borrás 2000: 180), y que los aymara reconocen en los pinkillo *alto kunka/ bajo kunka* (voz alta y voz baja) de tal manera que el sonido “sabe como a limón” (Borrás 2000: 178). Se les da mucha importancia a las pequeñas variaciones de la estructura sonora entre una comunidad y otra, entre una tropa y otra, entre una Fiesta y otra. En Conima (Putina) para cambiar el largo de los siku unos 20 cents (menos de un cuarto de tono) para una fiesta, hacen largas deliberaciones, y lo consideran una innovación, que añade valor identitario frente a la competencia. En el Mundo castellano/urbano se prefieren los grandes contrastes, por ejemplo, entre estilos de instrumentación (*qantu, italaque, lakita, morenada*), homogeneizando las instrumentaciones y eliminando los contrastes pequeños dentro de cada uno de ellos.

5B.- HÁBITOS (USO)

En la ‘mitad’ muchas flautas semejantes son ejecutadas al unísono tocando lo mismo. La ejecución consiste en un gesto muy preciso, que en este nivel adquiere una dimensión socialmente compartida de signos vehiculados por el cuerpo, una forma de comunicación no verbal, una actividad con un alto grado de formalidad y un propósito no utilitario, como un comportamiento ritual (Barfield 2000: 318, 545). Esa comunicación genera hábitos de gran potencia inclusiva y cohesionadora, pero también diferenciadora internamente de modo jerárquico y especializado. Se trata de dos

tendencias opuestas que se manifiestan simultáneamente como un aunar y como un dispersar, cada uno en diferentes áreas.

a) AUNAR

La ‘mitad’ representa una ejecución que aúna todas las arka o todas las ira. Esa propiedad de aunar se debe al hábito de imitar y a la cualidad fractal. El hábito de unir surge espontáneamente del uso mimético de la ‘mitad’, donde todos los músicos hacen lo mismo al mismo tiempo. Quien aprende mira a otro, imitando sus movimientos, su modo de soplar, y éste lo ayuda con gestos que tratan de anticipar el próximo tubo (Vega 2014: 14). Se comportan como uno solo, como un yo colectivo. En Taquile se nombra *allin phuku* (sonido bueno) al soplar simultáneamente, provocando armónicos al aumentar brevemente la presión de aire después del ataque (Bellenger 2007: 141).

Desde una perspectiva sistémica, las relaciones fractales permiten la resonancia entre las partes del sistema. Un guía experimentado, genera en los sikuri, a través de la resonancia, un aprendizaje natural que irá desarrollándose colectivamente, generando más identidad. “...lo ideal es que todas las voces, las *maltas*, los *chullis* y las *zankas*, vibren en un armónico similar ... La idea es escuchar en un sonido, que no te des cuenta, o sea que no diferencies la *tayka*, la *malta*, la *zanka* y el *chulli* .” (Rubén, cit. Podhajcer 2015: 58). La resonancia induce a la unidad a través de la práctica “... si vos estás acelerada, venís de trabajar cansada y yo vengo lenta, ¿no? hasta que respiramos igual ... es algo elemental que tenemos que tener, una energía que funcione en la misma dirección ... tu cuerpo se tiene que acondicionar, no es que tu cabeza entienda ... tu cuerpo tiene que respirar igual que el otro” (Angélica, cit. Podhajcer 2015: 61).

b) POTENCIAR

La intensidad del sonido es una característica que sedimenta desde el nivel de Tubo; la suma de muchas flautas, cada una con un sonido intenso (85 - 94 DB), genera una gran intensidad (c. 100 DB; como referencia, 60 DB es el límite urbano permitido) (A. Gérard 8/2018). La potencia sonora es un efecto deseado, y puede conseguirse con una tropa pequeña. Normalmente, durante la ejecución, se enfatiza que hay que tocar más fuerte. Valverde (2007: 340) relata que “el orgullo *sikuri* solía mofarse de los conjuntos latinoamericanos al decir ‘nosotros no necesitamos de la tecnología’, haciendo referencia a la amplificación urbana.



FIG 86- POTENCIAR

La 'instrumentación' debe permitir un buen sonido sin un grupo humano demasiado grande, difícil de administrar (Muyuj Waira, Potosí 2018).

c) DISPERSAR (LIBERTAD PARTICIPATIVA)

Simultáneamente con unir, en el Mundo aymaraquechua se da mucha importancia que el uso colectivo exhiba la multiplicidad, la heterogeneidad, como un matiz. Los comuneros dicen “suena como uno” como un defecto de una tropa urbana afinada al modo occidental (todas las flautas igualadas en su altura) (Gérard 8/2018). Voy a llamar ‘libertad participativa’ a esta cualidad que permite a la orquesta exhibir una unidad con un poco de dispersión²⁰⁷. La ‘libertad participatoria’ puede ser conseguida por varios métodos: A) un método estructural (diferencias entre instrumentos), B) un método performativo (diferencias en la ejecución), y C) un método inclusivo (incorporación de errores involuntarios en la ejecución). Normalmente se dan juntas²⁰⁸, esta diferenciación es sólo una ayuda metodológica para el análisis.

c1) La ‘libertad participatoria estructural’ consiste en la dispersión de alturas ya mencionada (ver 2A), la que provoca una dispersión de intervalos, de la escala, y de la afinación. En el Mundo aymara/quechua se tiende a apreciar esta dispersión, porque

²⁰⁷ Me baso en las “discrepancias participatorias” propuesto por Charles Keil (2001) para describir un comportamiento bastante habitual entre músicos que generan pequeñas diferencias de tiempo o de afinación. Pero el término *discrepancy*, que funciona bien en inglés, traducido al castellano (discrepar) significa no estar de acuerdo (como me hizo notar Arnaud Gérard), que es lo opuesto a lo que se busca.

²⁰⁸ Turino (2008: 45) las describe juntas: diferencias de afinación, cantidad de sobretonos y entrada de voces fuera de fase.

exhibe el colectivo. Normalmente en el Mundo Castellano se evitan estas desigualaciones, siguiendo el modelo de afinación exacta.

c2) La ‘libertad participatoria performativa’ tiene relación con la ejecución diferenciada entre los sikuri. Algunos sikuri experimentados hacen pequeños cambios, más audibles desde dentro que desde fuera de la Tropa. Hay comunidades más estrictas, que eligen los que tocan bien, en cambio los *jach’a sikuri* producen intencionalmente errores, para “desestructurar” la interpretación (Castelblanco 2015: 68; 2016: 215-216). Víctor Hugo Gironda, (18/7/2018) dice “eso es sinfonía en sikus, porque vas escuchando distintas tonalidades, formas de soplar y todo”. En Lima y en Santiago, en cambio, se evita el salirse de la ejecución normada, se ensaya siguiendo el concepto de ‘estilo interpretativo’ (ver 7A). En Lima se corrige a los músicos, y se pide a los menos diestros que toquen suave en las presentaciones (Turino 1992: 448). En la enseñanza en colegios, en cambio, la ‘libertad participatoria’ es bien evaluada, porque aporta a la autoconfianza, a la integración y no discriminación (Paul Huaranca, 10/12/2018).

c3) La ‘libertad participatoria inclusiva’ se refiere a facilitar la participación de personas que no van a aportar a la exactitud en la ejecución, sino a la vitalidad del grupo social. El permitir que niños y novatos se integren a la práctica, permitir a quienes aportan con energía más que con conocimiento musical posee un importante rol social de inclusión y de integración. En muchas comunidades se alienta a los niños a participar. En Italaque comienzan como a los 8 años escuchando y tocando solos, luego se unen al grupo (Luque Zavala 2002: 3)²⁰⁹. Esta integración se da también con adultos que se acercan con curiosidad. El sistema sikuriada está preparado para esto; el tamaño medio, ‘mala’, es el que integra a los nuevos (Witney 1985: 71).

Como resultado, esto produce ciertos “errores musicales”. El guía y los músicos no critican al que toca mal, nadie dice nada (Turino 1988:80). En las fiestas es habitual que se acepten amigos, familiares o conocidos, algunos con instrumentos en otro tono, o que tocan mal, o que están borrachos (Turino 1988: 73-80), el deber es aceptarlos porque eso es participar de la fiesta (L. Copa, 8/2018). El embriagarse forma parte de la fiesta, se asocia el flujo de la música y del alcohol como partes inseparables de la misma (Stobart 2018: 212), el estado de borrachera ayuda a la integración (Castelblanco 2016: 220), y el tomar cerveza forma parte normal de la ejecución. Todo esto genera una gran

209 Un sikuri recordaba cuando tenía 10 años, los *malkamorenos* (‘sikuriada’ del pueblo de Malka) lo convidaron a participar en un contrato “cerraba mis ojos y la agarraba, tenía las melodías en la cabeza, me equivocaba pues ... la emoción no se puede explicar” (Muyuj Waira, Potosí, 4/8/2018). En *jula jula* y *waukos* a los niños se les pasa tamaño chiquitito (A. Gérard 8/2018). Marcos Clemente (23/8/2018) recuerda que a los 7 años, al verlo con interés, lo invitaron a participar en la fiesta de Samasa.

tolerancia al error²¹⁰. Pero, además, el sistema sikuriada está construido de tal manera que los “errores musicales” se perciben como un “ornamento”. En efecto, un error frecuente es equivocarse de tubo, lo que produce una 3ª (si se corre un tubo) o una 5ª (si son dos tubos), es decir, es escuchado como acorde. Esta cualidad, de transformar las equivocaciones en ornamento, es uno de los méritos más notables que presenta el sistema sikuriada.

d) ESPECIALIZAR

Cada tamaño tiene algunas especificidades de ejecución que se deben a su estructura material y sonora, y a las cualidades que se esperan de su sonido. El dominar características de ejecución diferenciadas produce una cierta especialización funcional. Esta especialización no es excluyente; en principio, cualquier sikuri sabe tocar cualquier tamaño. La distribución de roles cambia en distintas localidades altoandinas, habiendo cargos fijos en algunas, secuencias de cargos en otras, otorgamiento de cargos en otras²¹¹.

210 “Don Carlitos, tocaba mal, nunca nadie le ha dicho nada, nos reíamos” (A. Gérard 8/2018). Yo nunca he percibido una crítica por mis errores o falta de habilidades. En una fiesta, “un borrachín tocaba sólo dos acordes, perjudicaba el grupo, pero no había caso, lo aceptaban porque era chistoso ... según el, tocaba lindo con nosotros” (A. Gérard 8/2018). En Santiago también he visto que invitan a alguien que muestra interés en participar, y no discriminan, pese a que hacen hincapié en “no cometer errores”.

211 Los cargos fijos se dan en Taquile, donde el *mama ira* le corresponde al *luriri*, y el *mama arka* al capitán, y en otros casos al *luriri* le corresponde el *sanja*, más difícil de dominar (Bellenger 2007: 132, 143). Los *lakitas* de Chile, el caporal y su contraparte ejecutan las *sanjas*, una pareja con experiencia toca las *contras* (a la 5ª), otra pareja con experiencia el *liko cantor*, que hace adornos, y la mayoría toca *likos* (voz intermedia) (Lakitas de Tarapacá 2014). En Taquile el paso de un tamaño a otro se asocia al paso de los cargos comunitarios; los jóvenes se inician en el registro medio, y si es bueno, pasa al registro bajo (Bellenger 2007: 143). En algunas Tropas la trayectoria va de instrumentos chicos a grandes (Langevin 1990: 130; Zelada 2009: 17). En los *julajula*, los “chicos” tocan *ch'ilz*, los “delicados” jóvenes el *tjili*, los “medianos” el *mali* y los “viejos” u “honorables” el *machu*. (Baumann 1996: 17, 32; 2004: 104). En Macha (Potosí) el *yiya* grande es seguido por el *arka*, luego vienen los tamaños menores y al final las *iraskillu*, en tramos de 8ª que son concebidos como distancia de una generación (Stobart 1993). En el *kantu* de Quiabaya los guías determinan quién y cuándo un *sikuri* cambia de tamaño (“sube los escalones”). Se inicia con *malta*, luego *wajo* y después *sanga*, y si son hábiles, pasan a *suli*, aguda, pero también pueden permanecer en el mismo puesto toda su vida si así lo desean (Langevin 1990: 129, 131). En Italaque los guías distribuyen puestos antes de la fiesta (Luque Zavala 2002: 9).



FIG 87- ESPECIALIZAR.

Algunos grupos de Puno exhiben tamaños inusualmente grandes, difíciles de ejecutar pero de gran impacto visual (2016).

En general ‘mala’, el tamaño medio, es donde se inician los novatos (Sánchez 2013: 133). Al ser más numeroso, los errores se enmascaran. ‘Mala’ es la voz principal (Chávez 2018: 521) y cumple la función de *taipi*, mediadora, en el sistema. ‘Chuli’, el tamaño pequeño, posee un sonido que destaca mucho, se escucha de lejos (Bellenger 2007) y es muy sensible al movimiento, es difícil de manejar con precisión (Luque Zavala 2002: 7). Requieren de una técnica fina por personas de labios delgados (Apaza 2007: 43), y expertos en movimientos pequeños (Langevin 1990: 118, 119). Por lo general la ejecutan los de mayor edad (Sánchez 2013: 133). Dependiendo del estilo y la canción, puede tocarse con soplos largos y continuos, o con pequeños golpes cortos (Chávez 2018: 520). En Quiabaya los *suli* (‘chuli’) tienen una función estratégica en la competencia, cuando dos grupos se encuentran y entablan una batalla musical, porque su sonido permite apoyarse para no perder la melodía, y por eso se entregan a un par de excelentes músicos (Langevin 1990: 130). El ‘sanka’, de tamaño grande, es más difícil de hacer sonar, hay que saber soplar bien, equilibrando los armónicos (Langevin 1990: 118). Son tocadas con solemnidad “como *gangueando*, como un ronquido” (Apaza 2007: 45), por músicos con experiencia y resistencia (Bellenger 2007; Chávez 2018: 521; A. Gérard 8/2018). Dada su dificultad, normalmente no tocan toda la melodía,

refuerzan las notas de acento de la melodía (A. Gérard 8/2018; Víctor Hugo Girona, 18/7/2018). Apaza (2007: 40-42) relaciona el *sallka siku* con salvaje, que engaña, huraño, difícil de ejecutar, y *q'iwsa siku* con impotente, cobarde, estéril, maricón, que requiere una técnica especial, como haciendo ondear sonidos prolongados muy ligados.

Las ejecuciones especializadas por tamaños también pueden incidir en el estilo. En el estilo *moheño* actual, las *sanjas* y las *contras* suelen tocar de manera más continúa y diferenciada que las *malta*s y los *chilis*, creando un efecto distinto al de los grupos conimeños (Chávez 2018: 523).

La especialización depende mayoritariamente de la estructura del sistema, y aparentemente no sufre variaciones al pasar al Mundo castellano.

e) MADURAR

El concepto ‘maduración’ lo asocio a una propiedad que decanta de la función del escalero musical (2Aa), que alcanza aquí una mayor dimensión, expandiéndose hacia el conjunto organológico y hacia el conjunto social. La ‘maduración’ se refiere a un proceso de transformación propio de los organismos vivos, que la sistémica conoce como Crecimiento o Finalidad, en que el sistema reconstruye su estructura y sus elementos, pero mantiene su organización (Moreno, 2003, cit. Jiménez 2013: 103). Este proceso está presente en el recorrido que hace cada sikuri al interior del sistema, por distintos tamaños, y está presente en el nombre de los tamaños, que tienden a referirse a las edades en la familia (Sánchez 1996: 87). Existen varias formas de nombrar la serie de tamaños (ver tabla 10).

TABLA 10 – NOMBRES DE TAMAÑO Y “MADURACIÓN”

	‘Toyo’	‘Sanja’	‘Mala’	‘Chili’	‘Tijli’	
		sanka (anciana)	malta (mediana edad)	suli (niña o niño)		Ponce 2007: 172
machu (viejo)	taika (madre verdadera)	jatun kéwa (grande afeminado)	malta (mediano)	mama (madre o señora)		Sánchez 1996: 87
		Sanka o tayka (representa a los achachis, viejos y sabios)	ankuta o malta (joven vigoroso, el que más trabaja)	chili o suli (la más pequeña, la bebida, la wawa de voz aguda)		Sánchez 2007: 227
	Tayka o Sankha Siku (adultez, de voz grave)	ankuta o Malta Siku (juvetud, difícil de describir porque es cambiante)	suly o Ch’ily Siku (infancia, de voz aguda)	chily (el hijo menor, el último de los hermanos)	uña Siku (recién nacido)	Apaza 2007: 42-45

		Machu, mali (de rango medio)	liku (el tercero),	tijli (delgado)	ch'ili (pequeño)	(Baumann 2004: 104).
Taica (madre)	Sanca, (bastón)	Tuana (el que defiende) o Bordón (nombre de tubos del órgano), en Italaque	Maltas (medianos)	Hainan Licus (terceros)	Chchulis (pequeños)	Gonzalez Bravo 1949: 93
		Tayka (abuela)	ankuta, (joven mujer)	suli, (niña)	uña, (recién nacida)	Bueno 2010
	Jayacasiku (bajo)	tayka o Sanja (afeminado)	contra malta (mujer joven o joven malton)	chili (niño recien nacido)	uña (bebe en formación)	Villasante 2013: 28

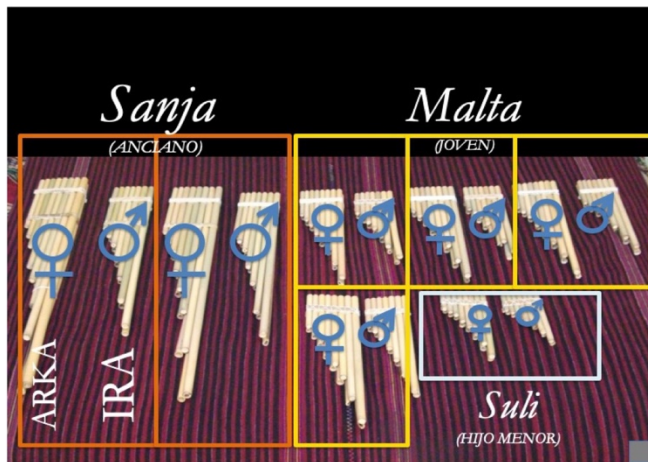


FIG 88- MADURAR.
Las complejas asociaciones a la edad y el género hacen del conjunto de flautas una unidad que expresa la sociedad y su proceso.

Los sonidos también se asocian a edades: el sonido de la flauta pequeña es agudo, como la voz del hijo menor, *ultimito*. El sonido de la flauta media se asocia al niño o niña ya grandecita, juventud, normal pero ambigua. El sonido grave se asocia a solemnidad (Apaza 2007: 40-45). No siempre coinciden ambos, el recorrido de un tamaño a otro y la sucesión de pequeño a grande, como vimos en la especialización.

f) COMPLEJIZAR

El nivel de ‘mitad’ permite lograr un nuevo nivel de complejidad del sonido. El sonido se puede variar mediante una “complejidad culinaria”, y la ‘libertad participatoria’ le añade mayor complejidad e inestabilidad²¹². La dispersión de la coordinación puede ser un signo estético, una dispersión de unísonos, una gruesa línea melódica un poco difusa, que los músicos pueden ir jugando²¹³. El resultado es un

²¹² Un buen ejemplo de esto se puede escuchar en Aillu Coipasa del CD PCI 2012

²¹³ escuchar Yaurichambi en CD PCI 2012

sonido muy denso tímbrica y armónicamente, un poco inestable, el cual se mueve en una “melodía gruesa”, cuyo “unísono denso” está continuamente fluctuando interiormente. Dentro de esa complejidad, cada sikuriada busca su sonoridad.

5C.- FUNCIONES

El sonido de la ‘mitad’ responde a un modelo de relaciones familiares, unitarias, resonantes e inclusivas. Estas relaciones tienden a las dos funciones opuestas inclusivas y cohesionadoras que cumple la ‘mitad’ dentro del sistema, que permiten las relaciones unitarias, resonantes e inclusivas, y las funciones diferenciadas internamente de modo jerárquico y especializado, que permiten las relaciones familiares. Todo esto tiene como resultado una ‘voz comunitaria’ que caracteriza al grupo, que constituye la función más importante de este nivel.

a) FUNCIÓN DE VOZ COMUNITARIA

Así como el *luriri* al construir el Tubo posee la imagen acústica de un cierto ‘timbre de voz’ que le imprimirá a la Tropa, en la ‘mitad’, muchos sikuri la interpretan comunitariamente, logrando una marca sonora que posee una identidad timbrearmónica y de ejecuciones. El concepto de ‘voz comunitaria’ implica una unidad, en que las diferencias internas no importan. Esto se manifiesta también en la formación circular, que se interpreta como expresión de lo inclusivo y horizontal en las relaciones de la sikuriada, en donde todos son iguales (Acevedo 2003: 110), donde no hay jerarquías marcadas (Sánchez 2013: 134), y como una recreación del mundo andino cíclico y circular (Castelblanco 2014b: 272). La metáfora de la voz es utilizada por los jal’qa y tarabucos (Sucre), quienes dicen que tocar la zampoña equivale a hablar la lengua del otro (español), y que cada grupo o comunidad “habla” su propia lengua musical, utilizando el verbo *niy* (decir) para calificar un juego instrumental especialmente expresivo; “esa flauta quiere decir...” (Martínez 1996: 239).

Sin embargo, en el Mundo aymaraquechua el ideal de ‘voz colectiva’ es aquella que exhibe su heterogeneidad gracias a la dispersión. La dispersión sonora es producida a nivel de estructura (unísono denso, batimientos, acorde paralelo, timbrearmonía) y de ejecuciones. Ambas son deseadas y necesarias, porque expresan la multiplicidad de individuos que participa en la construcción del sonido, sin atentar contra la unidad. Al contrario, el unísono afinado al modo castellano lo llaman *q’ayma* o que “suena como uno” (Gérard 1999: 159).



FIG 89- FUNCIÓN DE VOZ COMUNITARIA.
La unidad de vestuario y de actitudes ayuda a marcar la identidad de la voz comunitaria.

b) FUNCIÓN UNITARIA

La función unitaria permite a la ‘mitad’ fomentar la idea de unidad de la sikuriada en base a dos constelaciones de ideas; la ‘unidad coral’ y el ‘yo colectivo’.

La ‘unidad coral’ se logra integrando la diferenciación interna en un sonido único. Todos poseen instrumentos similares y hacen simultáneamente lo mismo. Para lograr esta unidad es necesario que los músicos ejerzan la ‘escucha periférica’ y la ‘homogeneidad’. La ‘escucha periférica’ (Trimillos 2004: 32) consiste en la escucha y atención constante del sonido total del grupo musical por parte de cada sikuri. Esto le permite estar constantemente adaptándose al sonido de la Flauta Colectiva. Cada sikuri está simultáneamente escuchando y “cantando” lo mismo en su flauta. El concepto de ‘homogeneidad’ se refiere a que ningún músico sobresalga, que ninguno sea más importante que otro. Esto permite una comunidad igualitaria, en que la música es su expresión: "Si el grupo está mal, suena mal" (*sikuri* cit. Podhajcer 2011: 286). La estructura social igualitaria del grupo evita la manifestación de poder o de superioridad de cualquier tipo. Castelblanco (2016: 15) se refiere al formar parte de un “fuelle humano” (se refiere al acto de soplar en conjunto) como “algo que todavía ejerce sobre mí una fascinación particular”. Una sikuri de Buenos Aires dice que toca sikuris “porque solo es nada, en conjunto somos algo” (cit. Vega 2012: 15). Para los sikuris de Qhantati Ururi lo ideal es “que nadie sobresale”, ningún instrumento debe sobresalir o “escaparse”, no debe haber “huecos” (vacíos, periodos de silencio) (Turino 1988:74). En el mundo castellano los sikuri suelen resaltar el contraste entre la unidad colectiva provocada por la ‘mitad’ y el individualismo imperante en el entorno. La unidad puede acrecentarse también ideológicamente, con nociones de solidaridad con los pueblos indígenas, como ícono del colectivismo que los caracteriza (Castelblanco 2019: 120).

El ‘yo colectivo’ es fruto del carácter fractal de la ejecución, cuya acción mimética simultánea se constituye como un solo individuo. Ese es el factor aglutinante mayor que posee el sistema sikuriada, el cual adquiere mucha importancia en situaciones de peligro, como cuando se enfrenta a otra sikuriada en la competencia sonora. Varios autores enfatizan el rol que cumple la noción de lo colectivo por sobre lo individual en la sikuriada andina, y como se refuerza esa noción mediante la práctica (Turino 1988; Valencia 1989; Manga 1994: 180; Hujmaya 2009), que permite la expresión cohesionada del grupo social, tanto hombres y mujeres, como niños y ancianos (MÚSICA AYMARA 2012: 10). Esta unidad posee una voz de gran potencia, capaz de hacerse sentir a gran distancia, transformándose en la voz de la comunidad, su identidad sonora, capaz de competir con otras sonoridades poderosas. Los sikuris de Qhantati Ururi persiguen “ejecutar como uno solo” o “sonar como un solo instrumento” [Turino 1988:74]. Esta postura es contraria al concepto de “suena como uno” como el error de no permitir observar la estructura colectiva del sonido; ambas coinciden, como dos funciones opuestas propias de la ‘mitad’.

c) FUNCIÓN RESONANTE

Las funciones resonantes se refieren a aquellas que enfatizan la unión por medio del acoplamiento de acciones y de deseos. Esto se produce a través de un ‘enseñar natural’ que, a diferencia del nivel de ‘siku’, no se basa en el equilibrio de un entrelazado, sino en el método, mucho más básico, de la imitación. Ese método se produce directamente a través de ejecutar el instrumento, de soplar (el Tubo), de usar la escala y afinar (serie de tubos), de aprender por uso y ser mitad (media-flauta), de parrear, trenzar, resistir e hiperventilarse (Siku). En esta cadena sintagmática, el nivel de ‘mitad’ es el que más enfatiza el aprendizaje imitativo, intuitivo, que no necesita el lenguaje hablado; un extranjero puede integrarse al sistema sin mediar palabra. La redundancia que provee el sistema facilita la imitación. Los sikuris de Santiago, Buenos Aires o Bogotá, Potosí, La Paz y Lima relatan, (y yo he podido comprobarlo) el integrarse a una sikuriada en un pueblo altiplánico donde tocan melodías desconocidas, y al cabo de un rato estar ejecutándolas (ver Castelblanco 2016: 36, 39). Este ‘aprendizaje natural’ va más allá de lo musical, enseña a depender del otro, a un construir complementario, resonando como un todo.

d) FUNCIÓN INCLUSIVA

La función inclusiva permite la integración de personas diferentes, sin importar su edad o habilidad, aceptándolas como aporte a la unidad compleja. Se permite la integración etaria (niños y adultos) y la integración por interés, sin mediar críticas al desempeño. La participación conjunta de adultos y niños genera un respeto entre mayores y menores (Ajata 2013: 478). “Esto es música comunitaria ... grandes tocan, y

viejos tocan, y chiquitos tocan. Esto es comunidad”. (sikuri de Humahuaca, cit. Vega 2014: 10).



Fig 90- FUNCION INCLUSIVA
Es habitual que los padres hagan participar a sus hijos en la celebración (Lima 2018, Puno 2016).



FIG 91- FUNCION INCLUSIVA.
Los grupos de colegio permiten la integracion de edades distintas (Lima 2018).

La inclusión de personas sin habilidades musicales aumenta la ‘libertad participatoria inclusiva’, lo que invita a formar parte, aumentando la participación (Keil 2001: 261, 264). Se enfatiza la igualdad del gesto, la actitud de colaboración, la idea de horizontalidad. Los guías deben actuar lo más horizontalmente posible, sin rasgos de autoritarismo, para ayudar a la integración unitaria, donde “nadie es más que nadie” (Choque 2019). Víctor Colodro (17/7/2018) dice “esto te invita a aprender mucho más allá de la música. Es el logro colectivo de algo que es imposible hacer solo”, y agrega

“esa es nuestra riqueza, lo colectivo. A la fiesta cada uno trae una cosa, la música, las flores, el baile, todo”. Una sikuri de Buenos Aires dice “lo concreto es la música, es el estar. No hay alguien más importante que el otro” (cit. Barragán y Mardones 2013: 4). “La inclusión, como parte de la cultura andina, no discrimina ni excluye, al contrario, se abre, mediante invitaciones y convocatorias, en todo sentido dentro y fuera del grupo” (Ruiz 2007: 191). Se prefiere la mayor cantidad de flauteros posible, porque permite aumentar su dimensión social (Ávila 2012). En Conima (Putina) cualquier varón es bienvenido a unirse a la Tropa, aunque sea para beneficiarse con la abundancia de alcohol, comida y coca (Ajata 2013: 478). En la fiesta de *Chutillos* (Potosí) Luis Copa (7/7/2018) cuenta que “vamos a tener que aceptar al borracho, al que llega con otro instrumento (medida), al que no sabe la melodía, al desordenado, por amistad tenemos que aceptar”.

Si bien privadamente se reconocen las habilidades musicales, no hay un reconocimiento público de las diferencias de ejecución. “nadie te dice ‘quédate afuera hasta que aprendas. Cuando estás en el círculo te das cuenta más todavía’; un *arka* tiene un *ira* a cada lado, y si uno no tiene claro, el otro lo tiene más claro, y uno responde (sikuri de Humahuaca, cit. Vega 2014: 10).

La sikuriada castellana/urbana a veces dificulta la participación de personas inexpertas, siguiendo la norma de grupos musicales urbanos (Castelblanco 2016: 100-101), y normalmente ensayan para evitar errores, persiguiendo el ideal teórico de la interpretación perfecta. Turino (1989: 17, 18) critica la ‘libertad participatoria inclusiva’ de los ayllus de Conima (Putina), interpretándola como un error que evita que los músicos consigan “sus ideales estéticos” debido a su hábito de “evasión de conflictos”, evitando corregir o criticar en forma pública. Por el contrario, en Buenos Aires hay quienes reconocen el valor de una ejecución donde todos estaban borrachos, porque fue “lo opuesto a las interpretaciones rígidas y predecibles de otros conjuntos que reproducen en forma literal lo practicado durante los ensayos” (Castelblanco 2016: 222). También hay quienes saben apreciar el estilo *jach’a laquitas* como “una forma musical que oscila entre lo sublime y lo caótico, y que pocos oídos no acostumbrados logran entender (y/o disfrutar) en una primera aproximación” (Civallero 2014).

e) FUNCIÓN JERÁRQUICA

En la ‘mitad’ aparecen funciones por tamaño; un sikuri dirá “soy *sanja*” y otro dirá “soy *mali*”, por ejemplo. Además, hay diferentes funciones, desde el guía hasta el aprendiz, que reflejan el proceso de ‘maduración’ que va llevando al sikuri a funciones cada vez más difíciles y de mayor responsabilidad. Los guías al frente, experimentados, seguros y responsables, son el modelo para el resto; su autoridad reside en su ejemplo.

La organización tipo familiar se refleja en el ciclo de los ancianos que van abandonando la Tropa, mientras los jóvenes van ingresando.

5°.- PROCESO DE CAMBIO

5°Aa) INSTRUMENTACION

Toda orquesta se puede decir que posee una instrumentación que construye una identidad sonora por identificación de gustos compartidos, funcionando como reflejo y origen de las estructuras sociales (Turino 1989: 27-29). La excelencia y cualidad del sonido definen su identidad (Lonnert 2015: 156). En los Andes las orquestas funcionan como “estandartes sonoros” que se escuchan de lejos, anunciando el origen del grupo (Bellenger 2007: 282). En Bolivia la búsqueda de esa imagen acústica origina una “creación frenética de instrumentos musicales nuevos” entre los aymara circuntitica; las combinaciones teóricas de tamaños y cantidades en las tropas de *moceños* de Inquisivi, permiten más de cien tropas diferentes (Borrás 1985: 141-143).

La combinación a la 8ª es la más habitual, fue utilizada en el pasado prehispánico, y la usan también en las islas Solomon (Melanesia)²¹⁴. A pesar que la 5ª es un valor interválico simple (1/3), ampliamente usado en el mundo junto a la 8ª, no hay descripciones de flautas de pan en relación de 5ª fuera de los Andes.

Este concepto de instrumentación no parece sufrir cambios al pasar al Mundo castellano²¹⁵. La cantidad de pares, sin embargo, sufre un aumento impulsado por dos factores; la unión de varias tropas, posible gracias al concepto de sistema musical universal (un solo diapason, una escala, etc.), y el concepto de espectáculo asociado a los concursos, que alcanza su clímax en Puno con el “*Record Guinness*” de juntar 2.262 sikuris. Este aumento de tamaño se da en todos los conjuntos musicales contratados en los pueblos, junto con sus uniformes, sus símbolos identificatorios y sus amplios repertorios musicales. Este aumento de tamaño ha producido los cambios más notables en las orquestas tradicionales peruanas, según Robles (2007: 73, 95).

El concepto de unísono es muy diferente en ambos mundos. El rango de libertad del corte aceptado por los *luriri* aymaraquechua, lo es también por los indígenas

²¹⁴ Encontramos la instrumentación de flautas de pan a la 8ª en la cultura Nazca (200-600 dc.) (MA; MNAHP; BCR; A. Gérard 8/2018; C. Sánchez 11/2018). Ocurre también en las islas Solomon (Melanesia) (Zemp 1981: 405; 2013; Civalero 2013), si bien el concepto de instrumentación no es el mismo (las flautas no coinciden en rango).

²¹⁵ Sin embargo, el concepto de instrumentación es muy diferente en la tradición europea, donde se considera que a más variedad de instrumentos, mayor riqueza expresiva. En la orquesta sinfónica, por ejemplo, la instrumentación ha sido comparada a la paleta de un pintor quien escoje y combina los colores de acuerdo a los requerimientos de su obra (Claro 1979: 100).

chiquitanos (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 198). Los fabricantes castellano/urbanos, en cambio, lo evitan. Por otra parte, el concepto de unísono musical, es leído por los músicos castellano/europeos como signo de pobreza o de primitivismo superado desde la alta Edad Media, al compararlo con la riqueza instrumental que se exige normalmente a las orquestas (la orquesta sinfónica puede llegar a 50 tipos distintos; Hankinson 2015).

5°Ab) ACORDE

El concepto de ‘acorde’ que utilizo respecto a la ‘mitad’ es diferente en muchos aspectos al utilizado en el Mundo castellano, donde la teoría musical clásica carece del concepto de “timbrearmonía”; “timbre” es una cualidad sonora individual de un instrumento y “armonía” se refiere a una superposición de varias voces. Son temas separados por quehaceres distintos; la armonía ha ocupado una parte importante de la teoría musical europea desde el siglo XVII hasta hoy, mientras la definición del timbre ha quedado relegada a los fabricantes de instrumentos. El “timbrearmonía” de una sikuriada, en cambio, depende tanto del *luriri* como de los sikuris.

El unísono denso es considerado por los músicos castellano/urbanos un defecto estético, de personas que “no saben afinar”, pero en cambio el concepto aymaraquechua “falta sabor” o “está incompleto” no posee la misma carga de error o defecto. Los sonidos vibrados por batimiento son escasamente utilizados en occidente (salvo en ciertos registros de órgano, por ejemplo), en cambio los aymaraquechua lo usan en muchas formas, como el sonido *tara* de las *tarkas*, el *sonido rajado* de los bailes chinos de Chile (Pérez de Arce 1998), y en instrumentos arqueológicos andinos, desde Arica hasta Colombia (Gérard 2015; Pérez de Arce 2015). Se evita el sonido plano “del mismo modo, cuando hablas, hermano, no haces todo igual, recto, cuando hablas haces música, igual ... si tocas recto no suena, le da el sabor” me decía Víctor Colodro (17/7/2018). El ‘unísono denso’ alcanza un máximo en los *bailes chinos* de Chile central, y lo encontramos en la afinación de acordeones populares en México y, fuera de América, en instrumentos como los *mbira* (idiófonos pulsados) shona en África (Turino 2008: 45).

Otro concepto ausente en la estética castellana es el de ecualización en base a una concepción “culinaria” del sonido. En el Mundo castellano se trabajan los equilibrios sonoros en base a un guión (la partitura). Algunas sikuriadas van modificando la estructura del ‘acorde’, callando un registro o incorporando otro durante el desarrollo de la performance, para provocar una sensación de cambio. El concepto de “taipi”, que privilegia una ecualización con más potencia en el registro medio (‘mali’) por sobre los extremos (‘sanja’ y ‘chili’) es contrario al sonido de las orquestas castellano/europeas que tienden a dar más fuerza a los agudos y los graves (la orquesta sinfónica tiene más

violines y cellos y bajos que de violas, por ejemplo). El concepto de “poco varía”, que orienta las pequeñas variaciones de orquestación como marca de identidad, se identifica con situaciones en que varían pocas notas entre dos piezas musicales, las que se consideran diferentes (Turino 1989: 24), o entre dos afinaciones de guitarra que difieren en una cuerda (Stobart 1993). El mismo principio lo hallamos entre dos platos de comida que difieren en un ingrediente, pero se nombran y consideran distintos, y algo similar lo encontramos en textiles de Isluga y Cariquima (Chile) (Cereceda 2017: 15) y en músicas de flautas del alto Xingú (Brasil) (Brabec de Mori and Seeger 2013: 273). En contraste, en el Mundo castellano/occidental se prefieren los contrastes marcados, que reflejen novedad, ya sea en el timbre o en la melodía.

5°Ba) AUNAR

El hábito colectivo es el principal aporte al sistema que imprime la ‘mitad’. Los hábitos iguales, miméticos, generan la máxima unión entre los sikuri. Aunar parece muy natural del hábito de la ‘mitad’, y por eso no muestra mayores cambios al pasar al Mundo castellano.

En realidad, cualquier orquesta que alcanza algún grado de madurez exhibe una cierta unidad, pero se diferencian en el alcance que logra este principio. La sikuriada posee gran unidad a la mínima distancia de análisis (todos los sikuris hacen lo mismo) y a la máxima (se escucha una Flauta Colectiva), cosa que no ocurre en otras orquestas, donde la cercanía de análisis permite diferenciar sus voces²¹⁶. La orquesta por naturaleza permite ese aunar, de modo muy natural, y cualquier orquesta puede lograrlo en su interpretación²¹⁷. Pero en las Flautas Colectivas de los Andes, que son orquestas organológicamente homogéneas, al igual que las orquestas de trompetas de los Warraos

216 Una batucada puede lograr una gran unidad sonora, pero al acercarnos podemos distinguir sus partes, por el contraste tímbrico y rítmico entre ellas (Reijonen 2017: 200), necesario para la coordinación entre los músicos (Susilo 2004; Harnish 2004; Sumarsam 2004; Cámara de Landa 2004). La orquesta sinfónica también debe exhibir una gran unidad (incluso, si tiene experiencia, sabe reaccionar rápidamente, de forma colectiva, en una situación inesperada; Lonnert 2015: 81; Cottrell 2007: 73-90). Pero a menor distancia no la necesita; basta que cada músico haga lo correcto a tiempo, siguiendo la partitura y el director. La unidad musical está dada por que nadie se equivoque, casi todos hacen algo distinto, y desconocen las ejecuciones de otros instrumentos. Eso le permite ser mucho más “eficiente”: una orquesta sinfónica experimentada puede ensayar solo por tres horas y presentar un completo programa de conciertos con solistas, concertistas de piano y coro (Hankinson 2015). Mientras la sikuriada enfatiza la unidad exterior (escuchada desde fuera) y una mayor multiplicidad interna (escuchada desde el interior), la orquesta sinfónica enfatiza la unidad interna (de afinación, temperamento, de teoría) y la multiplicidad externa (instrumentos contrastados) (Brattico, Brattico y Vuust 2018: 23).

217 Pedro Greene muchas veces ha comprobado que es posible alcanzar esto de forma instantánea con un sólo golpe simultáneo. El ofrece un servicio a empresas en Santiago para ayudar a establecer relaciones afectivas entre su personal, que consiste en hacerlos tocar percusión; al primer golpe, se genera una emoción colectiva de gran intensidad (Greene 2017).

y de los Puinaves de Venezuela (Aretz 1967:252, 253) y probablemente muchos otros casos, esa unidad existe a cualquier distancia de análisis²¹⁸. Hay orquestas no homogéneas, pero que promueven el aprendizaje de todos los tipos de instrumento, como ocurre en el *gamelán* de Indonesia, lo que facilita la cohesión (Solís 2004b: 240; Margaret, Kartomi sf.), y algo parecido ocurre en la *batucada* (Barragán y Mardones 2013; GRESV 2017; Reijonen 2017; Taringa 2012). La orquesta sinfónica es un ejemplo de especialización, incluso dentro de una misma familia; un violinista no sabe tocar un violoncelo (GMO 2016; RAE 2017; EB 2017; Mai 2015). En resumen, la sikuriada ejemplifica un tipo de orquesta extraordinariamente homogénea y unitaria.

La sikuriada también ejemplifica el mayor valor dado a lo colectivo frente al individuo. La lógica aymara es que cada comunero es responsable tanto de sí como de los demás (Mamani 2006: 17), y todas las orquestas aymara/quechua privilegian lo colectivo por sobre el individuo (Castelblanco 2016: 45)²¹⁹. Se concibe que el individuo es más importante que la sociedad (Huenchumilla 2015). En contraste, el individualismo se entronca con la historia de Europa y sus instituciones, generando un contraste con la concepción teórica y práctica del “yo” y del “colectivo” aymaraquechua²²⁰. La sikuriada y la orquesta sinfónica, como fenómeno social, son un reflejo, o un modelo (según se analice) de la sociedad a la cual pertenecen (Turino 1989: 27-29)²²¹.

218 Hay un interesante paralelo, que habría que analizar en su posible vinculación a la homogeneidad de la orquesta, que se refiere a las colectividades animistas que se distinguen por la composición monoespecífica de su población: en la tribu achuar solo hay personas achuar, en la tribu pecari, solo personas pecari, en la tucan, solo tucanes (Descola 2013: 128).

219 En otras tradiciones ocurre lo mismo; en la *batucada* se preocupan que el individualismo de un músico que trata de destacarse no rompa la unidad (Reijonen 2017: 200). En cambio, la orquesta sinfónica está construida sobre el concepto de individuo; el músico es preparado como solista, no para trabajar en equipo, uno de los mayores problemas que enfrentan al contratar músicos (Lonnert 2015: 80). La experiencia de enseñar orquestas del mundo en Universidades norteamericanas debe luchar por remontar el individualismo que enseña la orquesta sinfónica, para lograr la cohesión y conciencia grupal que exigen las orquestas africanas, de Asia, de América (Kisliuk, Gross 2004: 249, 250; Johnson 2008: 69).

220 Sobre la importancia del individualismo occidental, ver Hale 1991: 12; Lave y Wenger 1991: 47; Barfield 2000: 298-300; Safford 2000: 72, 74; Sánchez 2007: 240; Castelli 2015: 247; Huenchumilla 2015; Carballo 2015: 9; Cunha 2016: 2; Harari (2018: 203-361. El Mundo aymara/quechua concibe de muchos modos un “yo colectivo”; su gramática enfatiza el nosotros por sobre el yo (Ledezma y Ledezma 2009: 424; Ajata 2013: 475), su sociedad fusiona el individuo, la sociedad y el entorno natural en una participación recíproca (Mendoza 2015: 94). A pesar que toda orquesta, como característica relevante, genera el placer de tocar colaborativamente (Tito 1997, cit. Solís 2004b: 231; Perani, Tervaniemi y Toivainen 2011: 1024; Dobson y Gaunt 2015: 25-26; Marcus 2004: 209; Cunha 2016: 13, 17), hay muchas diferencias en como se entiende el individuo en cada tipo de orquesta.

221 La orquesta ayuda a forjar una imagen de identidad social (Frith 2001: 422). La sikuriada, que suena y baila, manifiesta una sociedad muy distinta a la orquesta sinfónica, sentada y quieta. Ambas transmiten reglas muy precisas de socialización (Barfield 2000: 587-588), no de modo competitivo, sino participativo, en torno a la convivencia de diversidades, el respeto a la diferencia, y por esto la

La capacidad de inclusión (a novatos, a personas con diferentes habilidades, en estado de embriaguez, etc.) pertenece al Mundo aymaraquechua de muchos modos, desde la inclusión del cosmos con la vida del hombre (Ajata 2013: 479), en conceptos como *mit'a* o *aqththapi*, que se resumen en la frase “cuando en tu familia alguien esta excluido no hay paz” (Víctor Colodro, 17/7/2018). El factor inclusivo lo encontramos en varias orquestas étnicas del Medio Oriente (Marcus 2004: 209), Polinesia (Zemp 2013: 6) o Japón (Manabe 2013: 17). En cambio, la orquesta sinfónica, se basa en la exclusión, pues solo acepta a los especialistas capaces de demostrar que no se van a equivocar.

El elemento paradójico que implica ser ‘chulla’ en términos colectivos no tiene mayor presencia en la práctica de la sikuriada, quizá porque se diluye en las nociones de ‘mitades’ sociales que son unidad, como el ayllu andino, que es dual. Al no tener referentes este concepto en el Mundo castellano, tampoco existe su teorización.

5°Bb) POTENCIAR

La potencia natural de la sikuriada se percibe bien en un medio asimismo natural, donde sobresale ese nivel sonoro. En cambio, el Mundo castellano/urbano posee niveles altísimos de ruido (por el carácter artificial de su entorno), y además posee la tecnología para elevar la intensidad del sonido a niveles extraordinarios, que son habitualmente exhibidos en los eventos públicos, donde la sikuriada no puede competir por su cualidad de potencia estructural.

5°Bc) DISPERSAR

La ‘libertad participatoria’ en sus tres modalidades la encontramos en muchas Flautas Colectivas de los Andes Sur (Pérez de Arce 1998) y en otras orquestas, como el *gamelán* de Indonesia (Kartomi 2016; Susilo 2004), y en menor grado en la *batucada* (Reijonen 2017: 107, 109)²²². La ‘libertad participatoria inclusiva’ está presente en todas las orquestas que dejan participar niños, como el *gamelán* (Sumarsam 2004: 76), y en las fiestas donde el alcohol es abundante, como las de los Wayapi (Guyana) (Beaudet 1997: 15). Keil (2001: 261-264) reconoce el valor de esta cualidad como vehículo para la

participación en orquestas se considera como parte de los derechos humanos (Cunha 2016). Pero esa socialización es muy diferente en distintas orquestas, desde la sikuriada que promueve la mayor inclusión hasta la orquesta sinfónica que promueve la máxima especialización y exclusividad (Ver más adelante, Tabla 12 ‘Inversión organológica’).

²²² Ciertamente grado de libertad es normal en cualquier orquesta que tiene un estilo consolidado (Keil 2001: 261, 264; Solís 2004b: 238), tanto en el *groove* en EEUU, en Medio Oriente (Marcus 2004: 209), en Simbawe (Turino 2008: 36), en Nueva Guinea (Cámara de Landa 2004: 184-186), en México (Solís 2004b: 238). Se confunde un poco con la improvisación, que está presente en casi todas las orquestas del mundo, porque se considera una habilidad básica de cualquier músico, con excepción de la orquesta sinfónica (Small 1998: 111, 116, 118).

inclusión, y Turino (2008: 36, 41) agrega su aporte para la participación, para fortalecer los lazos sociales y mantener la sincronía. La actitud inclusiva de la sikuriada ha sido vista como un valor de tolerancia (Ruiz 2007: 190), que permite invitar al compañero, al aprendiz o visitante, cualidades vista como vanguardista, auténtica, inclusiva, de lucha contra las desigualdades (Barragán y Mardones 2013: 56). La orquesta sinfónica evita la libertad participatoria, exige un rigor interpretativo, y regula estrictamente el ingreso a músicos para evitar “errores” de interpretación (Lonnert 2015). La influencia de esta “ejecución correcta” ha ido permeando los ensayos entre los comuneros, quienes opinan que “los metropolitanos ... son más organizados y con ensayos cada semana o cada quince días a diferencia de los regionales que ensayan previa a una fiesta, somos dejados y eso no debe ser” (Villasante 2013: 28).

La ‘libertad participatoria estructural’, que genera la dispersión del unísono entre instrumentos, ocurre en Bolivia no solo en las sikuriadas, sino en las tropas de *pinkillos*, mediante varias técnicas precisas²²³. También se observa en la *pifilka* mapuche (sur de Chile) “si suenan las dos iguales es como tocar una no más, [cuando] se sabe que están tocando los dos *pivilkeros* ... esa es la música que alegra” (Juan Viluñir, cit. Menares, Mora, Stüdemann 2007: 72). El fenómeno de *batimiento* es común a todas las Flautas Colectivas, pero es más marcado en algunas, como los *ayarichi* de Tarabuco y del Departamento de Chuquisaca (Gérard 1999: 162). La presencia del *batimiento* en flautas arqueológicas de Ecuador es enorme, y se extiende hacia Perú y Colombia en diferentes épocas (Pérez de Arce 2001; Gérard 2008; Sánchez 2018b: 237). Hoy en día en Bolivia se aplica a bandas de bronce, donde procura no “sonar como uno”, e incluso en instrumentos de cuerdas, que a veces en el campo desafinan un poco a propósito (A. Gérard 8/2018). El paradigma del sonido “afinado” hace que el Mundo castellano/europeo rechace con fuerza la dispersión sonora, evitándola como uno de los peores errores que puede cometer un músico. Esto hace que Turino (2008: 34) relate en una fiesta en Conima (Putina), a la que llegaron dos personas con flautas afinadas distinto, que se unieron durante los dos días, que su sonido “estaba extraordinariamente desafinado”, y eso lo “volvió loco”, y estaba sorprendido que ninguno de los otros músicos diera alguna señal que eso le importara. La influencia del paradigma del sonido “afinado” ha ido afectando de distinta manera las sikuriadas rurales, donde algunas prefieren tropas igualadas, quizá por influencia de la música folclórica urbana (Gérard 1999: 322). En Potosí ningún grupo urbano utiliza tropas igualadas, pero en Lima y en

²²³ Los *pinkillos* se construyen con el método de *tupu tisi* (alto y bajo), (en la región del Titicaca), o *altokunka*, *bajokunka* (*cunka* es voz), que consiste en que la mitad de la tropa queda con sus agujeros a un milímetro de diferencia de la otra mitad (Borras 1998). Otra técnica, *pinkillo alto y bajo*, usada por Antonio Mamani, de Walata Grande, consiste en usar unos tubos más gruesos, y otros más delgados (A. Gérard 8/2018).

Santiago todas son igualadas. Durante las últimas décadas ha habido un fuerte cambio en la estética sonora urbana, gracias por ejemplo al sonido de la guitarra distorsionada, y al uso de la dispersión sonora mediante el efecto *chorus* (Kike Pinto, Lima. 23/11/2018). Al comentar el sonido de una sikuriada autóctona Paul Puga (9/12/2018) comenta: “nada armonizado, nada temperado ... ese es el sabor ... tiene que ver con influencia *metal* que he escuchado, guitarras desafinadas, distorsionado ... ese es el sabor del *metal*, que no suene bonito”.

5°Bd) ESPECIALIZAR

La especialización depende de la estructura del sistema, y no sufre variaciones al pasar al Mundo castellano.

5°Be) MADURAR

El concepto ‘maduración’ implica paso del tiempo, pero en quechua o aymara no existe el concepto ‘tiempo’ tal como en castellano, sino que el concepto de *pacha*, que alude a tiempo y espacio, a un pasado-futuro contenidos en un presente situado, un discurrir cíclico desde un pasado que vemos (al frente) hacia un futuro que desconocemos (atrás) (Rivera 2010a: 51-55; De Munter 2016: 639)²²⁴.

El concepto de *taipi* (aymara) o *chaupi* (quechua) lo hemos visto organizando la realidad de muchos modos; en la importancia del tamaño medio (‘mala’) que se aplica a otros conjuntos de flautas (Prudencio 2015: 6) y de otros objetos (Arnold y Espejo 2013: 59, 119, 202; Mendoza 2015: 92). El espacio medio, al medio del patio, alrededor del pilón de agua, al medio de la plaza, es preferido por los sikuri para tocar. Estar al medio de la sikuriada permite escuchar mejor los armónicos, los adornos, los matices. *Taipi* es el centro que ordena u organiza, el centro embrionario, el elemento semilla (Chambi 2009: 495)²²⁵. En contraste, las formas musicales europeas dan más importancia a las

224 El aymara o quechua confía en lo que ve (lo pasado, delante suyo), y no en lo desconocido (el futuro, detrás suyo, que no ve) (Mendoza 2015: 188, 193). En términos sensoriales, en los rituales actuales y en el mundo incaico lo visual está asociado con lo frontal, con el pasado y lo auditivo con lo posterior, el oscuro y fluido futuro (Mendoza 2010: 27). Esto lleva a criticar (erróneamente, desde mi perspectiva) esta actitud como un “romanticismo” o una “nostalgia” (Castelblanco 2014b: 268, 279), que no deja atrás el pasado para ‘madurar’ hacia un futuro promisorio (Mendoza 2015: 154-161). La diglosia castellana le exige ceñirse a ideas de progreso, desarrollo, evolución, calendario, puntualidad, eficiencia, productividad, excelencia y competitividad que no corresponden a sus paradigmas (Mendoza 2015: 154-169, 190), ni a otros pensamientos amerindios del Amazonas (Swinehart y Browne 2019: 38) ni a gran parte de la población mestiza del continente (Sigl 2010: 88).

225 El mundo material y espiritual se organiza desde *taipi* hacia los dos ejes que se equilibran en el *tinku* (Ponce 2007: 169), y ese principio se expresa en los tejidos y en las organizaciones sociales (Connell, Gibson 2001: 24; Cereceda 2017: 18, 21). *Taipi*, como centro, no debe exceder ni faltar (Mendoza 2015: 89), porque allí los opuestos se complementan y se integran (Chambi 2009: 494).

voces agudas y bajas (Connell, Gibson 2001: 24), pero no he visto que eso afecte la estructura de la sikuriada.

El concepto de ‘familia’ es un modelo aymaraquechua importante que aflora de muchos modos como modelo social, de relacionarse, de crecimiento, de ordenamiento de la realidad²²⁶. En las ciudades el concepto de “familia” viene sufriendo profundos cambios hace décadas, segregando etariamente las actividades (educación, trabajo), y considerando la infancia “incompleta” o “adolescente” (Pineau 2001: 35). La sikuriada presenta un nicho donde esa segregación puede revertirse, uniando edades en un quehacer común.

5°Bf) COMPLEJIZAR

La complejidad sonora pertenece a este nivel, y por tanto no cambia estructuralmente en ambos Mundos, pero la tendencia de la música castellana a evitar las dispersiones (“desafinaciones” y “arritmias”) limita esta complejidad.

5°Ca) FUNCIÓN DE VOZ COMUNITARIA

La función de ‘voz comunitaria’ pertenece al sistema y por lo tanto no cambia al pasar al Mundo castellano, pero en este caso su expresión se hace más simple, menos compleja debido a la afinación entre las voces, sin el unísono denso. El unir voces en un coro homogéneo no pertenece a la tradición europea, es raro en su música popular, deben hacer un esfuerzo para organizar un coro polifónico, a diferencia por ejemplo de la cultura polinesia, en que la habilidad para cantar en perfecto unísono es un rasgo normal (Lomax 2001: 308, 309). En el caso aymaraquechua se da la paradoja que no son habituales los coros, pero si las Flautas Colectivas, que actúan como coros al unísono, pero con bastante libertad participativa.

5°Cb) FUNCIÓN UNITARIA

La función unitaria es también una cualidad del sistema, que no cambia al pasar al mundo castellano. En el Mundo castellano esto se dificulta a los músicos profesionales acostumbrados a concentrarse en la partitura, y no en la ‘escucha periférica’, y donde la actividad musical se asocia con el lucimiento personal, lo cual atenta contra la ‘homogeneidad’ y el ‘yo colectivo’. Estos factores hacen que a muchos

²²⁶ La AJP (sf.) entrega el mensaje “ser buenos hijos, buenos padres y ser buenos profesionales”. La ‘habilidad’ de “practicar la familia” se asocia como metáfora de la educación de las relaciones (De Munter 2016: 634). La lógica del desarrollo biológico se aplica a los acontecimientos y cosas que ‘se producen’, brotan, germinan, crecen (Van Kessel 1998, cit. Aguilar 2014: 39). Los números quechua de 2 a 5 son las crías de 1 ordenadas por edad (Urton 2003: 219). La clasificación social por edades la describe Guamán Poma en el siglo XVI (Bouysse Cassagne 1987: 78), y en las comunidades indígenas se va subiendo de categoría a medida que avanza en años (Arguedas 1968: 337).

músicos castellano urbanos el integrarse en la función unitaria les resulte una profunda enseñanza a nivel de relaciones sociales. En contraste, la ‘escucha periférica’ es habitual en las orquestas del mundo (Trimillos 2004: 32; Harnish 2004: 133; Reijonen 2017; Cámara de Landa 2004: 222)²²⁷.

5°Cc) FUNCIÓN RESONANTE

La función resonante tampoco cambia al pasar al Mundo castellano. En cierto modo, es contraria al concepto individualista reinante en ese Mundo, ocurriendo un fenómeno similar al de la función unitaria, que puede transformarse en una experiencia nueva a nivel ontológico.

5°Cd) FUNCIÓN INCLUSIVA

La función inclusiva de la sikuriada aymara/quechua es opuesta al modelo exclusivo de la orquesta sinfónica, que solo acepta al especialista y deja fuera al que no sabe o no tiene habilidades. Esto concuerda con el modelo de sociedad que está sometida a una segregación social en todo sentido; segrega a los niños de los padres por educación y trabajo, segrega a los primeros por edades (por “cursos”), y a los segundos por especialidad y por dinero.



FIG 92-
A, B- En los *bailes chinos* del Aconcagua, los niños participan junto a sus padres, igual que en la ‘sikuriada’.
C, D- En la entrada ‘minichutillos’ (Potosí) los pequeños rerepresentan complejos personajes o imitan a sus padres mineros con dinamita.

227 Mi experiencia en La Chimuchina me ha enseñado que la ‘escucha periférica’ permite tener largas sesiones de completa improvisación en que las músicas van emergiendo del mutuo escucharse, responderse, proponer, callar, reforzar, seguir, logrando coincidencias mágicas, como detenernos todos simultáneamente, como si hubiéramos ensayado mil veces.

5°Ce) FUNCIÓN JERÁRQUICA

La función jerárquica no pertenece al sistema (podría haber una sikuriada sin novatos) pero en general se conserva en el Mundo castellano.

Subcapítulo 6

ORQUESTA: FLAUTA COLECTIVA (PAR DE MITADES)

La Flauta Colectiva es el nivel máximo de complejidad del sistema sikuriada. Al igual que el Siku, exige un análisis por mitad y otro por par, pero además es colectivo. Las dos ‘mitades’, al unirse, repiten el comportamiento del par ‘ira-arka’ (Siku), acarreando los mismos atributos, pero multiplicados por el colectivo. Al heredar las características del Siku acarrea su carácter ambiguo de unidad y par a la vez, y al heredar las características de Mitad acarrea el atributo de la colectividad, reuniendo así las dos características más mencionadas de la sikuriada; la dualidad y la colectividad.

6A.- DISEÑO ACUSTICO

a) DUALIDAD COLECTIVA

La estructura material de la Flauta Colectiva es una sedimentación duplicada de las cualidades de la ‘mitad’, o bien una sedimentación multiplicada de las cualidades del ‘siku’, o ambas. Su descripción es muy simple; exhibe la estructura doble de la ‘mitad’ o la estructura múltiple de ‘siku’, o ambas. Sin embargo, su potencia explicatoria es enorme, y por eso la mayoría de las descripciones del sistema sikuriada se refieren a este nivel de complejidad.

A

B

FIG 93- DUALIDAD COLECTIVA.
Dos formas de representar el diseño acústico de la flauta colectiva mediante la partitura clásica.
A- *Kantus de Quiabaya* (Witney 1985:51).
B- *Julajula* (Baumann 1996: 34).



Fig 93- El nivel de condensación que alcanza la flauta colectiva respecto a los niveles inferiores de complejidad se expresa en su estructura material sumamente compacta y liviana, que se puede amarrar en un pequeño paquete para enviar, o se puede guardar la orquesta completa en un pequeño maletín (Tropa de sikus preparada para envío, A. Gérard Potosí, maletín de transporte de la tropa, Muyuj Waira, Potosí).

b) ACORDE DUAL

La estructura sonora de la Flauta Colectiva corresponde a la complitud del sistema sikuriada. La música del ‘siku’ (la ‘melodía dual’) integrando la densidad del *Ch’ulla* colectivo (acorde, timbrearmonía, unísono denso, batimientos, bitonalidad, acorde denso, ecualización y ‘poco varía’). El resultado lo podemos asociar metafóricamente a un ‘coro dual’, que alcanza una identidad de tipo familiar, en el sentido de características colectivas basadas en lazos sociales asentados en una historia común, que se imbrica con el entorno. Hacia el interior es familiaridad, hacia el exterior es la identidad frente a otros. Como la melodía queda fuera de mi análisis, voy a revisar dos propiedades acústicas complementarias, la ‘voz’ que emite, y la ‘escucha’ que permite un perspectivismo.

b.1) CORO DUAL

el ‘coro dual’, en tanto estructura es el rasgo más destacado del sistema sikuriada (Acevedo 2003: 110; Ruiz 2007: 178; Sánchez 2007: 226; Bueno 2010; Manga 2013: 7; Lakitas de Tarapacá 2014; Ibarra 2016: 23). El nivel de Flauta Colectiva aporta el concepto de melodía-acorde paralelo, que puede describirse, dependiendo de la posición teórica del observador, como dos set de flautas a una 5°, como bitonalidad, o como un acorde, o como una tonalidad reforzada con un timbre particular (probablemente la percepción altoandina)²²⁸. La melodía-acorde paralelo posee un carácter vivo, porque lo

²²⁸ Las armonías en 8° y 5° paralelas de los *kantus* se pueden escuchar como una bitonalidad en RE y LA mayor (o en sus modos menores FA# y DO#) (A. Gérard 8/2018). Otras bitonalidades pueden ser observadas en los *sikus* de Condo, el *loq’e* a la 5° disminuida, y la *segunda* a la 4° justa (Gérard 1999: 267), en Walata Grande los *contramalta* a la 4° y la *sobremalta* a la 5° (Gérard 1999: 267), en los *kantus* kallawayas los *sanja tubo*, *altamama* y *malta*, en algunas tropas a la 4ª de *taika*, *bajo* y *suli*, y en otras a la 5ª (Gérard 1999: 268). Los *Qantati Ururi* de Conima (Putina) poseen 9 voces a la 3ª mayor y 3ª menor

producen dos ‘mitades’ de muchos sikuris, otorgándole una cualidad ligeramente cambiante, inestable, mutable, fluida.

En el Mundo castellano algunas sikuriadas introducen elementos polifónicos (ajenos a la tradición andina) para enriquecer el discurso musical, pero se trata de casos aislados, que no forman una tendencia estable²²⁹.

b.2) PERSPECTIVISMO DE ESCUCHA

El otro aporte de la Flauta Colectiva es el perspectivismo de escucha, que permite que diferentes auditores tengan una audición distinta del mismo hecho musical. El perspectivismo de escucha posee dos formas básicas, según se escuche desde dentro de la sikuriada (el sikuri), o se escucha desde fuera (el auditor). Cada sikuri va a escuchar desde su perspectiva acústica (desde la ‘sanja’, las ‘mali’, etc.), percibiendo detalles sonoros hechos para ese tipo de escucha. “Cuando estas al medio, escuchas bien los armónicos ... percibes mucho más si hay doble hilera o no, se escuchan los vibratos, los adornos, efectos” (Arnaud, 7/2018). Yo he escuchado sonidos hermosos, adornos muy bien logrados, cualidades tímbricas notable, que sólo se escuchan desde cerca. La escucha interna es de gran intensidad; Luis Copa (8/2018) me cuenta que se pone algodones en los oídos para tocar.

La escucha del auditor no alcanza a captar la sutileza sonora del sikuri, pero posee una libertad infinita de manejar su posición de escucha; puede acercarse al ‘sanja’, o al ‘mali’ para apreciar un detalle, puede alejarse y escuchar la Tropa, o alejarse más y escuchar todas las Tropas fundidas con el paisaje sonoro. Puede elegir donde escuchar, donde moverse, escuchar con detención la flauta de un amigo, luego participar en un almuerzo colectivo con el ruido de la feria, y volver a la sikuriada del amigo. Las posibilidades son infinitas, desde cerca o lejos, desde la quietud o el desplazamiento. El “sonido de la Tropa” pueden ser muchos momentos y posiciones de escucha, unido a la fluidez del sonido, en que todos los parámetros acústicos son cambiantes.

(Turino 1988:71, 72). En Buenos Aires la banda de Italaque se mueve a la 8º, a la 3º descendente y a la 5º descendente (Vega 2012: 12).

²²⁹ las Zampoñas San Marcos (Lima) en un tema utilizan una pareja como bajo, haciendo pequeñas polifonías (escuchar CJZSM 2005: 01), semejante a lo que escuché a una sikuriada durante el encuentro Tupak Amaru (Lima, 10/11/2018),



FIG 95- PERSPECTIVISMO DE ESCUCHA.
En la sierra de Iquique las tropas se escuchan de lejos, cuando bajan tocando hasta llegar al pueblo (Jaiña, 2014 proyecto Fondecyt 1120530 de Alberto Díaz).

En el Mundo castellano no existe una noción semejante al ‘perspectivismo de escucha’. Habitualmente se prefiere una sola audición, la del auditor; el músico sólo escucha una parte. La música se concibe como algo completo que será escuchado, teóricamente igual, por todos los auditores. Esto exige inmovilidad, aislamiento y control acústico del recinto. Arnaud Gérard (8/2019) cuenta que formó una ‘sikuriada’ en Potosí, pero sólo cuando ingresó Eusebio, que maneja los códigos del mundo quechua, se dio cuenta que hay un diseño sonoro dirigido hacia los músicos y otro dirigido al público. Podemos concluir que la sikuriada puede aportar al Mundo castellano una nueva forma de escuchar rica en posibilidades, en que la escucha interna del grupo es una experiencia diferente a la escucha externa, pero no he encontrado que este sea un tema comentado entre sikuris castellanos.

6B.- HÁBITOS

El hábito de la Flauta Colectiva es trenzar sonidos, florear sonidos y danzar, todo en dual y en colectivo. El danzar, trenzar y florear son un solo hábito, que voy a separar sólo por necesidad de análisis. El hábito del sistema alcanza aquí su máxima expresión, y se completa sistémicamente, gracias a la sedimentación del Siku y las Mitades. El uso de las dos ‘mitades’ sigue los mismos principios que el siku: es dual, obligado, integrado, mimético, reflejo, alternado y compartido entre pares, pero agrega el uso inclusivo y cohesionador de la ‘mitad’.

a) DANZAR DUAL COLECTIVO

La ‘danza’ de la Flauta Colectiva organiza los cuerpos de los sikuris ayudándoles a “trenzar” sus pares, y a relacionar sus ‘tamaños’ para ocupar el espacio. No se trata de una danza tal como lo concibe el Mundo castellano, con coreografías y gestos elocuentes y gráciles, sino se basa por lo general en gestos mínimos, como un trote suave, o un cuerpo coordinado con otros de modos mínimos. Este gran cuerpo coordinado ocupa un espacio de varios metros, que se puede desplazar, para lo cual es importante mantener un equilibrio de escucha entre todas las partes. La formación espacial posibilita tres estrategias: el círculo, la fila y la formación desordenada. Hay una cuarta, la formación en escenario, que es propia del Mundo Castellano. La formación en círculo es la habitual cuando la tropa está quieta en la plaza o en un patio²³⁰.

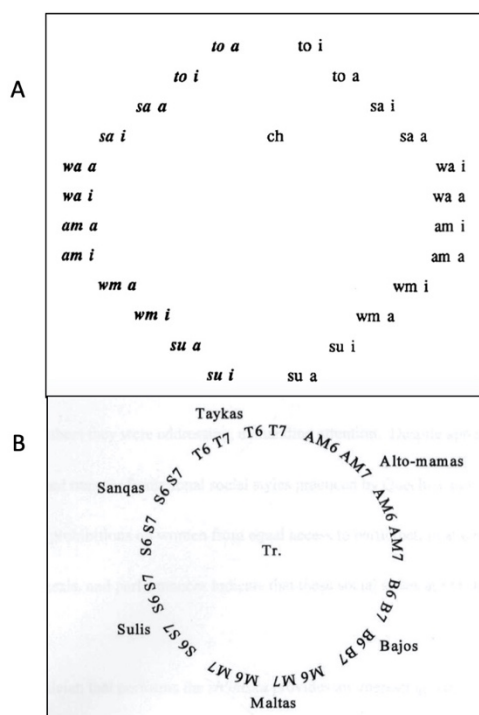


FIG 96- FORMACION EN CÍRCULO.
Dos ejemplos de formación para tocar en círculo, habitual en Bolivia y Perú, alternando 'arka' e 'ira'.

A- (Girault 1996 120).

B- (Witney 1985 74).

C- La Paz 2016.

C

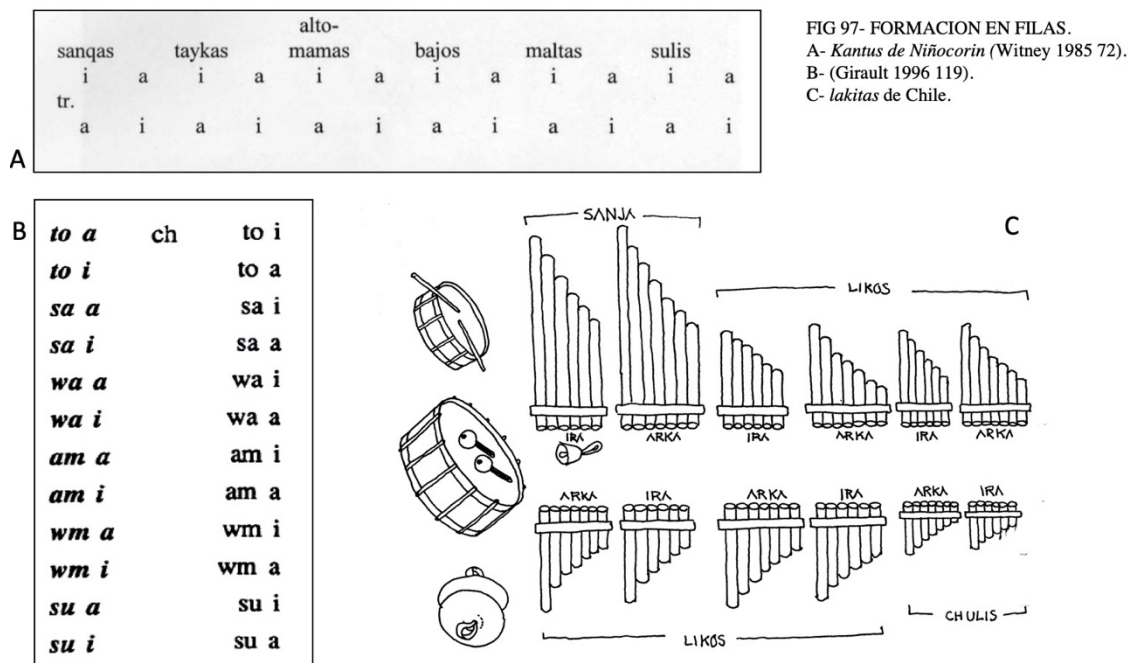


La formación en dos filas se usa en Chile y en Humahuaca, y en algunos lugares de Bolivia²³¹. En Chile el guía va al inicio, intercalándose los 'ira' y 'arka' hacia atrás.

²³⁰ Ver Witney 1985: 73; Langevin 1990: 119; Luque Zavala 2002: 7; Lakitas de Tarapacá 2014. En el círculo se intercalan 'arkas' con 'iras' (Acevedo 2003: 110) y el público se ubica alrededor, bailando (Padin 2013).

²³¹ La usan los *sikuri* de Italaque (Calamani Churata 1991: 154), los *jach'a siku* del *ayllu* Qullana de Marka Humanata (Chavez 2017: 52). Mújica (2016: 15, 16) es el único que la menciona como habitual en Bolivia. Mardones (2014: 6) la interpreta como influencia militar.

Cada ‘ira’ tiene un ‘arka’ enfrente, otro al lado, y otro atrás. Esta disposición permite el desplazamiento (Langevin 1990: 119; Lakitas de Tarapacá 2014; A. Gérard 8/2018). Cuando se juntan muchos *sikuri*, se forman en 4 filas (Vega 2014: 12; Luis Copa, 8/2018). El *wauco* del *ayllu* Sullk’aynari de Tinkipalla (Potosí) forma una sola fila, como serpiente (A. Gérard 7/2018).



La formación desordenada es la habitual en Bolivia para los desplazamientos (A. Gérard 8/2018). Es transitoria, para luego formar el círculo. La formación de escenario, al ingresar la Tropa a espacios urbanos destinados a la música, obliga a romper su unidad y abrirse hacia el público, como un espectáculo.

b) TRENZAR DUAL COLECTIVO

El trenzar dual colectivo supone que todos dialogan con su par, y al mismo tiempo tocan al unísono con sus iguales, “tocan antifonalmente, y dentro de cada mitad, tocan unísono” (Izikowitz 1935: 400). Desde un punto de vista sistémico, es resultado de sedimentaciones de niveles anteriores, que operan como los ‘guiones’ de los sistemas complejos, que cumplen en forma latente una función orientadora, sin necesidad de ser explicitados (Dockendorff 2008: 98). Ese guion puede ser muy estricto; un *sikuri* de Betanzos (Bolivia) contaba que había que tocar en la fiesta desde la madrugada hasta las 12 o más sin parar, y si descansa “luego hay alguien que lo vigila y *jguascazo!*, y después confinado en una pieza, si sale al baño *jguascazo!*, y si quiere comida, tiene que pedirle al mismo de la *guasca*” (Muyuj Waira 8/7/2018). Pero, simultáneamente, es una experiencia de creatividad a la que la persona se somete, al hacer lo que tiene que hacer,

que solo existirá cuando lo haya hecho (Ingold 2018: 178, 202). Se trata de una “comunidad en práctica” que exige la máxima atención.

La ‘voz grupal’ es compleja y cambiante. La melodía exhibe un rango de dispersión, que se nota más durante los comienzos inciertos, y en los finales ‘emplumados’ (Turino 2008: 38) (ver Choquecota en CD PCI 2012). La ‘libertad participatoria’ permite que cada ejecución sea un poco distinta; “cada uno toca diferente en una tropa, esa es la sabiduría, cada uno aporta a su manera, las parejas no tocan igualito ... el otro retrasa, el otro adelanta, el otro le da su gusto, y el conjunto se escucha bien” (Víctor Hugo Gironda, 18/8/2018). En Puno “hemos visto que cada uno le da su gusto, en la forma de soplar, ... cuando uno ya tiene la base ya entiende como están tocando ...” (Víctor Hugo Gironda, 18/7/2018). El hábito de dialogar colectivamente introduce fluctuaciones individuales y mayor integración (Ruiz 2007: 177; Calisaya 2014; Bueno 2010). La experiencia de tocar es envolvente; cada sikuri está rodeado de ejecuciones de todas calidades, de los estilos personales (Tupak Katari 26/4/2019). La coordinación de sonidos y gestos construye formas sociales de comunicación (Turino 1989: 27-29), *ira* y *arka* parecen adheridos por un “pegamento musical” (Podhajcer 2011: 285). La resistencia del Siku se hace colectiva y se potencia. Es un honor ser el último grupo que abandona la plaza, a la mañana siguiente, y es también una prueba, debido al cansancio y a la cantidad de alcohol consumido (Turino 1989: 19).

c) FLOREAR DUAL COLECTIVO

Hay adornos que son parte del estilo grupal, como el vibrato lento al ejecutar una nota larga (A. Gérard 8/2018), o el ‘rebote’ colectivo (ver ‘ornamentar dual’), y corresponden a distintas tradiciones y lugares (Gérard 1999: 155; Barragán y Mardones 2013: 20).

6C.- FUNCIONES

Flauta Colectiva es el estado normal (completo) de la orquesta. Las funciones se multiplican debido a la mayor complejidad. Voy a distinguir tres grupos de funciones: guiar dual (relativo a la jerarquía), familiarizar (relativo a la inclusión jerarquizada), y unificar (la más compleja, relativa a la unión). La definición de “función” se hace más difícil a este nivel, y responde más bien a una elección que hago para analizar relaciones con otros niveles. Por ejemplo, ‘guiar dual’ puede ser visto como un hábito, pero observarlo como función me permite establecer continuidades con funciones de niveles anteriores.

a) FUNCIÓN DE GUIAR DUAL

En el Mundo aymaraquechua los guías por lo general son dos, uno ‘ira’ y otro ‘arka’ (Turino 1988:77; 1989: 15; Chávez 2017: 52; Comunidad de Comunidades 1/8/2018). En Quiabaya se enfatiza la igualdad entre los dos guías (Langevin 1990: 126). En Italaque el guía de derecha dirige, en su ausencia el guía de izquierda (Sánchez 1996: 101). Ponce (2007: 173) distingue un guía principal (*ira*, masculino), y otro secundario (*arka*, femenino). Calamani Churata (1991: 153) dice que los cuatro primeros son guías. Los *tischo morenos* de Llavini (Cochabamba), poseen dos “guías del último”, que van atrás (Langevin 1990: 130). En La Paz guían dos *sanjas*, tocadas por mayores, pero por el esfuerzo, son reemplazados por las *chuli* con su sonido agudo, “y entonces las dos puntas están dando el ejemplo” (Victor Colodro, 17/7/2018). En Potosí, en tropas de 60 o más, se pone dos guías al inicio y otros dos atrás (Luis Copa, 7/7/2018).

Los guías pueden ejecutar un ‘sanja’, o ‘mali’ (Turino 1993:45-46; Witney 1985: 52). En Itlake se identifican por su sombrero negro (Victor Hugo Girona, 18/7/2018), y en las comunidades rurales de Potosí, por un chicote (San Bartolomé Ch’utillos, Bajada a la Puerta, 24/8/2018). Los *misti sikuri* de Bolivia llaman *caporal* al guía (Gérard 2014), igual que los *lakita* en Chile, quien usa una campanita (Ávila y Padilla 2002: 25; Barragán y Mardones 2013: 23)²³².



FIG. 98- GUIAR DUAL
Los guías de los *lakita* usan una campanilla para marcar cambios.

Del guía depende la estética y ejecución de la Tropa, lo que implica talento musical y experiencia. Suelen ser hombres de edad, respetados por su liderazgo, su capacidad de compartir y transmitir, ser un ejemplo para los demás (Calamani Churata 1991: 154; Acevedo 2007: 15, 16; Podhajcer 2008: 6; Mújica 2016: 15, 16; Padín 2018: 128). Ellos propician la relación con el *sereno* para recibir las nuevas melodías (Romero

²³² Caporal es un término militar, “hombre que hace de cabeza de alguna gente y la manda” (RAE 2018).

2018: 442), componen, deciden el repertorio, afinan, reparan instrumentos, distribuyen los puestos, son los voceros del grupo, indican cuando comenzar y terminar un tema (Langevin 1990: 125-128). Deben saber guiar de una manera suave, con un liderazgo no confrontacional, sin imponer ni destacar (Turino 1988:78, 79; 1989; Mayta y Gérard 2010: 179, 196). En el Mundo Castellano suele haber un guía. En Buenos Aires la ascendencia boliviana o peruana puede influir en la elección del guía (Podhajcer 2008: 5).

b) FUNCIÓN DE FAMILIARIZAR

En la Flauta Colectiva cada sikuri dirá ser ‘sanja arka’, o ‘chuli ira’, por ejemplo (Langevin 1990: 118). Los cargos de la ‘mitad’ se mantienen, pero emergen funciones duales y colectivas. La función de ‘familiarizar’ la entiendo como el impulsar el hábito ‘maduración’ hacia una función de familia al duplicarse en las dos mitades, bajo una autoridad por edad y experiencia que estable una graduación hasta el novato, todo lo cual está duplicado, como en la familia. El anciano, el padre, el hijo, el hombre y la mujer son figuras que salen a relucir en los discursos de los sikuri (AJP sf; Barragán 2005: 9). “El sikuri esta en la familiarización” (Villasante 2013: 28).

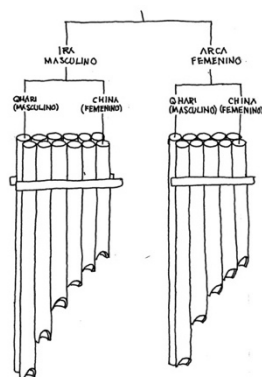


Fig 99- FAMILIARIZAR.

A- Los significados que acarrea el tubo y el par ayudan al concepto de familiarizar en la tradición aymaraquechua (basado en Baumann 1996: 36).
B- En el mundo castellano, el sólo actuar como la orquesta de una colectividad, y al hacerlo en publico, en un ambiente festivo, ayuda a generar familiaridad y unidad (Lima 2018).

Muchas sikuriadas rurales pertenecen a una familia consanguínea; en Potosí, una Comunidad (Tropa) no pudo ir a Chutillos porque murió un familiar y, como son familia, estaban de duelo (Comunidad de Comunidades, 22/8/2018). La inclusión se ahonda dentro del concepto de ‘familia’, en un clima de armonía y complementariedad (Ruiz 2007: 191). Es habitual entre sikuri tratarse de hermanos (Padín 2018: 129), el cuidarse entre todos. El idioma aymara nombra *tumpa* la responsabilidad de la comunidad de cuidar a sus miembros y su entorno, y *taqini* (“entre todos”), la relación de las personas con la comunidad buscando un objetivo común (De Munter 2016: 643).

c) FUNCIÓN DE UNIFICAR

El término ‘unificar’, implica hacer de muchos uno. En la Flauta Colectiva el yo colectivo es construido dualmente. Cada ‘mitad’ aporta cohesión, indiferenciación e integración (Ávila 2012; Turino 1988: 73-74, 80; Manga 1994: 180;). El corporativismo permite al conjunto “salvar las pifiadas” individuales (Barragán y Mardones 2013: 4). Se compara la zampoña con 20 o 40 alientos y energías que se están mezclando (Valverde 2007: 347), con un cuerpo en armonía, pasando a ser uno con todos (Ibarra 2016: 149, 152), donde “un sentimiento de profunda conexión, en que las diferencias individuales se olvidan” (Castelblanco 2016: 63). La función pedagógica de la Tropa en colegios ha sido considerada un “agente transformador de cabezas” (Balancino 2019). También ha sido frecuentemente vista como expresión de cualidades aymaraquechuas (González Bravo 1936: 255; Apaza 2007: 36; Baumann 1996: 53).

Para muchos sikuri, la función principal de la sikuriada está en el sentimiento de pertenencia social (Podhajcer 2011: 275; Castelblanco 2016: 97-98), la idea del colectivo por sobre el individuo (Métraux 1970:55; Turino 1988: 73, 74, 80; Manga 1994: 180; Ávila 2012). El contraste con el entorno egoísta e individualista de la ciudad “provoca reacciones que influyen en la vida diaria, en su filosofía de vida, en sus relaciones familiares y de trabajo” (Tarrillo 2007: 268). Para muchos neófitos eso constituye un descubrimiento trascendental y revelador, incluso traumático, que puede transformar radicalmente sus maneras de percibirse a sí mismos y a su vida (Meme 2006; Barragán, 2006; 4; Castelblanco 2016). Algunos sikuri de Lima comprenden una filosofía de vida con relaciones diferentes a las que impone la ciudad, nuevos valores, nuevas concepciones de vida, de considerar al otro, y todo eso sin mediar principios o declaraciones universales, sino mediante la práctica creativa (Timaná La Rosa 2009: 1-3). Cuando el neófito se enfrenta a una ‘experiencia sobrenatural’, eso genera una búsqueda de explicaciones que por lo general no halla respuestas en el Mundo Castellano.

Un aspecto raramente comentado respecto a la sikuriada es su función sanadora y terapéutica, pero sin embargo es algo que experimentamos normalmente quienes participamos en ella. La combinación de hiperventilación, de cuerpo colectivo y de performance participativa es tremendamente gratificante, y es frecuente que al terminar nos abrazamos, porque la emoción no alcanza a expresarse con palabras. También me ha pasado, y le ha pasado a otros sikuri, que estados de malestar (dolor, resfrío, enfermedad) se pasan luego de una performance. La Musicoterapia ha empleado la sikuriada en Buenos Aires desde 2005 como instrumento de relajación en la recuperación de asmáticos (Barragán 2005: 15). En Lima se ha ocupado con pacientes

adolescentes impedidos físicos (Tarrillo 2007) y en Colombia se ha utilizado para combatir los efectos de la guerra civil, para reconstruir el tejido social (Sinti 2017: 86).

6°.- PROCESO DE CAMBIO

6°Aa) DUALIDAD COLECTIVA

La dualidad colectiva es el estado normal del sistema sikuriada, y por lo tanto no ofrece cambios al pasar al Mundo castellano, pero ella supone una realidad desconocida a ese Mundo, y puede transformarse en una vivencia poderosa al convertirse en hábito y ser compartida y pensada colectivamente. Fuera de América la única orquesta de flautas de pan dual y colectiva descrita es la de los are'are de las Islas Solomon, pero su lógica de ejecución, sus usos y hábitos y su vinculación con la comunidad son radicalmente diferentes (ver Zemp 2013: 11-36).

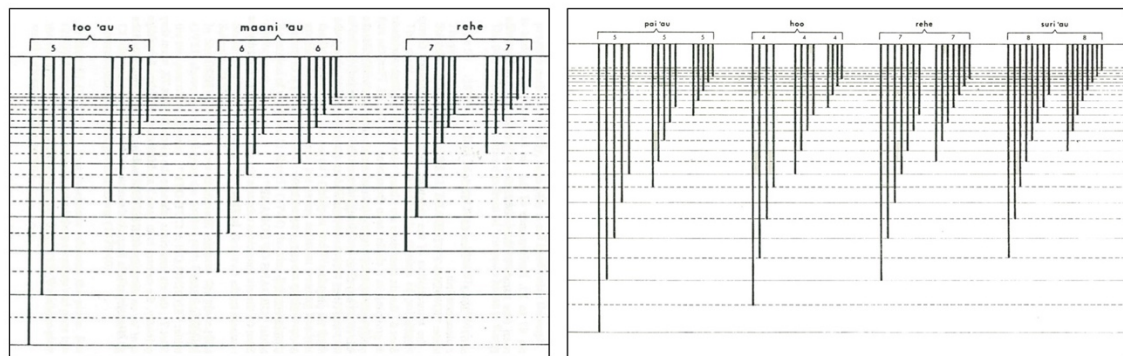


FIG 100- la lógica dual colectiva de las flautas are'are de las Islas Solomon es muy diferente a la del siku. Dos diagramas de largos de tubos, uno del conjunto 'au keto (izquierda) y otro del conjunto 'au taka'iori, señalan la estructura acústica basada en relaciones que no se basan en la alternancia de la escala, ni en la coincidencia aproximado del rango y el tamaño (Zemp 2013: 12, 14).

6°Ab) ACORDE DUAL

El acorde dual posee varias características que son extrañas al Mundo Castellano. La bitonalidad simultánea es desconocida, el paralelismo melódico es considerado un primitivismo (superado a partir de la Edad Media), el 'perspectivismo de escucha' no existe. En cambio, las Flautas Colectivas andinas comparten el 'perspectivismo de escucha' (Podhajcer 2008a; Villasante 2013; Pérez de Arce 2018). El "escuchar" en castellano denota una actitud pasiva, externa a la voluntad, mientras en quechua *upa* (literalmente "sordo y tonto"), designa al ignorante (Howard 2002: 20), que no puede o no quiere oír.

6°Ba) DANZAR DUAL COLECTIVO

En los Andes, separar movimiento y sonido no tiene sentido, son una sola actitud (Abercrombie 2006: 239). La organología andina está pensada para ser transportada, desplazándose (Martínez 2014: 92), lo que se ha hecho extensivo al arpa en Ayacucho, Perú y a la batería del *chinchinero* (bombo, platillo) en Chile central. Los aymara distinguen bailar (*tusuy*) y caminar bailando (*llampuriy* “ir camino”), pero los límites entre estas dos categorías suelen ser borrosos. La experiencia del desplazamiento sonoro abarca los multitudinarios peregrinajes rituales, con músicas que estimulan la circulación de las cosas (Martínez 2018: 212), donde caminar sin música es como “avanzar como ciegos” o “como sordomudos” (Mendoza 2010: 30-33).



Fig 101- Los *bailes chinos* de Chile usa la misma formación en dos filas de los *lakita*, en que el danzar dual colectivo estructura la ejecución (Quilimarí, 2012).

Las formaciones espaciales se mantienen en ambos Mundos, con excepción de la ‘formación de escenario’, propia del Mundo castellano/urbano, que transforma la performance de una forma drástica, tema que se refiere al entorno y lo trato en el nivel Tropa.

6°Bb) TRENZAR DUAL COLECTIVO

En el mundo castellano no existe nada parecido al trenzar dual colectivo, salvo como algo pasajero (una competencia de tenis, o acarrear algo entre dos). La ejecución pareada existe en otras orquestas del mundo, como el *hoquet* europeo medieval (GMO 2018²³³) o es frecuente en Sudamérica (ver Definición Organológica), pero el trenzado

233 Los autores europeos o norteamericanos suelen llamar *hoquetus* u *hocketus* la técnica del siku. Sin embargo el *hoquetus* (*hocket*, *oketus*, *ochetus*) fue una técnica usada en Europa sólo entre los siglos XIII y XIV, que se basaba en el canto individual, en sus silencios como “notas”, y podía ser solista (GMO 2018), de modo que la similitud es mínima.

del siku destaca por su carácter obligado, como base estructuradora del sistema, donde logra un alto grado de unidad al combinar el acto mimético simultáneo con el acto complementario de su opuesto.

En el Mundo aymaraquechua hay muchas metáforas del ‘trenzado’, como la *mit’a*, el *ayni*, el *yanantin* (Turino 1988; Fernández 1997: 177, 178). La más potente es la metáfora del cordel, que torcido junto con otro cordel forman un cordel más grueso, y así sucesivamente, formando un sistema complejo. Se trata de una estructura muy simple, pero extraordinariamente compleja en su dinámica, pues cada torsión genera una gran tensión que se resuelve al torcerse sobre si misma, generando un nuevo equilibrio muy flexible.

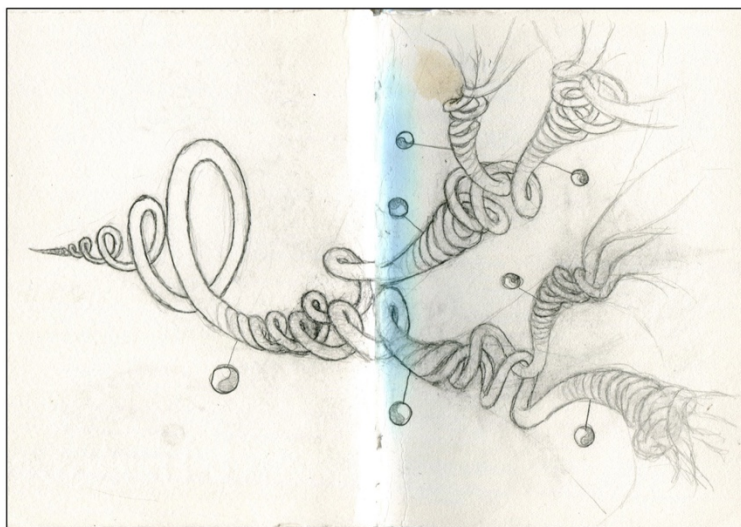


FIG 102- La “teoría del cordel” es, como imagen gráfica, muy compleja de dibujar, como experiencia muy intuitiva de comprender, y como relato muy difícil de describir, pero es muy apropiada para representar las relaciones dinámicas al interior del sistema ‘sikuriada’.

La relación dual del cordel, la tensión entre opuestos y el movimiento complementario que genera equilibrio son una excelente metáfora de las energías que componen el sistema sikuriada. Se trata de una estructura complejísima, simple de obtener, pero sumamente difícil de explicar. El cordel producido por dos hilos (*caito*) está en la base del conocimiento textil andino (Arnold y Espejo 2013: 74) y sirve de metáfora a muchos aspectos de la vida²³⁴. Sin embargo, la metáfora del cordel no la he

234 “El hilo, al tener dos hebras, es resistente” (Ajata 2013: 513). El hilo simple se asocia al soltero (*ch’ulla*) (Arnold, Jiménez Aruquipa y Yapita 2014: 207). el concepto aymara *phalata* (hermoso, bien hecho) viene de *phala*, la soga de fibras vegetales, y *phalaña*, el girar algo entre las palmas y o con los dedos (Cereceda 1987: 137). Los comunarios aymara dicen que “todo es textil”, la vida misma es como un textil en elaboración constante (Arnold y Espejo 2013: 348). El CEA (2012: 53) propone reemplazar el concepto de “tronco común” por “tejido común”. Los sikuri hablan de “trenzar”, “tejer”, “hilar” para referirse a su práctica. La tejedora aymara, al observar un dibujo en el textil, ve “como los hilos y urdimbres se dispusieron para darle vida” (Loayza 2013: 569). Los aymara “retuercen los versos”

escuchado entre los sikuri, quizá porque no es un objeto intelectual, sino del hacer, quizá porque la metáfora textil es rara en Occidente, donde se prefiere pensar un mundo ensamblado, encadenando o contenido (Ingold 2018: 23-100).

6°Bc) FLOREAR DUAL COLECTIVO

El florear dual colectivo es una marca de género musical, y por lo tanto no afecta el sistema sikuriada. Probablemente el vibrato lento es un lenguaje muy propio de la flauta de pan colectiva, eso explicaría su presencia en las orquestas de flautas de pan de las Islas Solomon (Zemp 1981: 398).

6°Ca) FUNCIÓN DE GUIAR DUAL

La función de guía es estructural al sistema y no cambia al pasar al Mundo castellano, pero su expresión puede tomar forma de liderazgo más personal y vertical.

6°Cb) FUNCIÓN DE FAMILIARIZAR

La función de familiarizar no cambia, y resulta muy grata en el Mundo castellano/urbano, siendo uno de los aspectos que atrae a novatos.

6°Cc) FUNCIÓN DE UNIFICAR

La función de unificar permanece al pasar al Mundo castellano, siendo una de sus rasgos más comentados y ensalzados. La ‘experiencia sobrenatural’ ocurre en muchas orquestas; en los *bailes chinos* (Mercado 2003:33), en los coros de *gospel* negros, en bandas de bronce británicas, (Slobin 1992: 79), en los coros de la Iglesia Pentecostal (Velasco 2012) y en la música árabe tradicional (Racy 2004: 162). Esta transversalidad nos indica que esta función parece emanar de toda orquesta, pero está generalmente ausente en las descripciones castellano/europeas, probablemente porque no calza con sus modelos de espiritualidad institucionalizada. Se relaciona con la emoción, algo común a la ejecución de la música (Finnegan 2003: 183, 185). El siku se puede asociar al *sakuhachi* japonés (flauta tipo *gena*), que dentro de occidente es considerado una práctica espiritual, gracias a su práctica de respiración, de introspección y de cualidad del sonido (Matsunobu 2011: 276-276). Sin embargo, tradicionalmente el Mundo castellano ha observado los estados no-ordinarios de conciencia como

(*wirsusta q’iwinchis*) de los nuevos *wayñus* al inicio de las lluvias, y las mujeres envuelven a los animales en su canto, como un textil (Arnold, Yapita y Espejo 2007: 56). Durante el nacimiento, en Camiña (Chile) la sangre se tuerce como lana hilada, dando forma al feto, que nacerá cuando el vientre se tuerza como la lana (Schwerter 2013: 46).

anormales, como un estado desconectados de la realidad, ensimismado, insensible (Barfield 2000: 651). Esto no impide que la música occidental reconozca que la experiencia espiritual puede aflorar individualmente al escuchar música clásica (Jardow-Pedersen 2003: 99-100), en un concierto de Bjork (Clayton 2003: 66-67) o en un concierto popular en Lima (Montero-Díaz 2018: 113). La diferencia radica en la experiencia colectiva que la sikuriada genera, similar a la de otras Flautas Colectivas (*quenas, pinkillos, tarkas, moceños, pitos*), existentes en el altiplano de Perú, Bolivia, Noroeste argentino y Norte grande de Chile (Uribe 2007: 288; Pérez de Arce 2018), en los clarinetes de los wayapi de Guyana (Beaudet 1997: 80), y probablemente muchas otras.

En contraste, el modelo de orquesta sinfónica, metáfora de la orquesta occidental, genera tres enfermedades ocupacionales habituales; frustración, aburrimiento (por no poder realizarse como músicos creativos) y un permanente *stress* (por la exigencia de perfección) (Judy 1996: 8; Small 1998: 70; Lonnert 2015: 79).

Subcapítulo 7

ORQUESTA: LA TROPA

La Flauta Colectiva forma parte de una Tropa (que es como comúnmente se la conoce), la cual puede integrar otros instrumentos acompañantes. La Tropa se relaciona de muchas maneras con el entorno, y estas relaciones pueden o no pertenecer al sistema, de acuerdo a cómo se analicen. Aquí el sistema alcanza su máxima complejidad, debido a su nexos con el entorno, lo cual exige acotar su análisis para que no se extienda demasiado.

Aparecen rasgos ambiguos, como la ‘percusión’, que si bien pertenece a la Tropa, lo considero fuera del sistema complejo estructurado por la Flauta Colectiva. En efecto, la ‘percusión’ puede no existir, o puede existir en una gran diversidad de formas (ver más abajo, 7Aa), sin que eso altere el sistema sikuriada. La teoría de sistemas me permite aceptar la ambigüedad de una ‘percusión’ que no forma parte del sistema, pero forma parte de la Tropa. Esta ambigüedad hace difícil el análisis de este nivel.

7A.- DISEÑO ACÚSTICO

Hasta el nivel Flauta Colectiva, el sistema solo contempla ‘sikus’. El nivel de Tropa puede integrar una ‘percusión’, que a pesar de que puede variar, su centro siempre lo constituye un ‘tambor’. Para analizar este nivel voy a ocupar tres parámetros: Percusión (estructura material), Repercusión (diseño sonoro) y Estilo (relación con la música).

a) PERCUSIÓN

La estructura material de la Flauta Colectiva se mantiene, pero la ‘percusión’, cuando existe, introduce varios cambios. Por ‘percusión’ entiendo el acompañamiento rítmico donde el ‘tambor’ es fundamental. Esta ‘percusión’ es accesoria al sistema, en cuanto puede no existir, o existir de muchas formas, o faltar ocasionalmente, sin que el sistema se vea afectado. Desde una perspectiva sistémica, voy a distinguir tres modalidades básicas; sin percusión, sikuri-tamborero y percusionista. (para los detalles, ver Tabla 11).

TABLA 11 - PERCUSIÓN

<p>‘wankara’ = es un ‘tambor’ usado colectivamente por los mismos sikuri ‘tambor’ (SH 211.211) membranófono tubular cilíndrico de dos membranas, cuyo alto es mayor que el radio de la membrana ‘caja’ (SH 211.312), un membranófono de marco, de dos membranas cuya altura del cuerpo es igual o inferior al radio de la membrana. ‘bombo’ = ‘caja’ de gran tamaño. ‘triangulo’ (SH 111.211) idiófono de percusión, palo percutido con otro palo menor. ‘platillo’ (SH 111.142) idiófono, par de vasos de entrechoque de metal.</p>		
SIN TAMBOR	Wawqo de Tingipaya; <i>julajulas</i> Quechua y Aymara; <i>julu-julu</i> Aymara; <i>Chiriwanos</i> ; <i>maizus</i> <i>Sikus</i> de Tambocusi, de Umala, de Ayopaya <i>Sikus</i> de Huancané y Yunguyo	Baumann 1996: 30; MÚSICA AYMARA 2012: 48 Gérard 1999 Aguilar 2014: 69
Varias ‘wankara’	<i>ayarachis</i> de Puno (Lampa y Sandia), de Conima (Putina), Huancané y Moho. <i>Jacha sikus</i> <i>lakitas</i> de tiwanaku, de Guaiqui Italaki <i>qantu</i> de Niñokorín	Witney 1985: 56 A. Gérard 8/2018
Varias ‘wankara’ y ‘triangulo’	<i>qantu</i> Antiguos <i>lakita</i> de Chile	Baumann 1985: 156 Witney 1985: 58, 75 Mardones, Ibarra 2018: 342
Varias ‘wankara’ y ‘trompeta’	<i>jach’a tokori</i> de Italaque	Castelblanco 2016: 113 A. Gérard 8/2018
Varias ‘wankara’ y ‘fl. globular’	antiguos <i>Chiriguano</i> de Yaurichambi (Batalla)	MÚSICA AYMARA 2012: 48
‘bombo, caja y platillo’	en Bolivia: <i>siku 45 o n°10; siku 50; siku 55; siku 60; siku 65 o n° 4; siku 70; takiñu o 1° takiñu; laxiñu o 1° laxiñu o 2° takiñu; chukliñu o 2° laxiñu o 3° takiñu; wayruru; tablasiku; villa potosi; tercera</i> Todos los <i>mistisiku</i> , <i>morenada</i> y otros bailes urbanos en Bolivia y Perú <i>lakita</i> en Chile	Gérard 1999
‘bombo’	<i>Inka siku</i> y <i>Pallapalla</i>	Gérard 1999
‘bombo y caja’	<i>siku</i> de Aiquile (Mizque)	Gérard 1999
Varios ‘bombos’, cajas’ o ‘platillos’	Bandas del Noroeste Argentino	Dutto 2008: 405 Gordillo 2013 Barragán y Mardones 2013: 20

a.1) SIN PERCUSION

En el Mundo Aymara/Quechua hay sikuriadas que no poseen Percusión, si bien son las menos. Pero también la Tropa puede optar por no usar ‘percusión’, durante un ensayo o para viajar a pueblos alejados.

a.2) SIKURI-TAMBORERO

Las sikuriadas más tradicionales del altiplano suelen estar compuestas por sikuri que simultáneamente golpean cada uno un tambor. Esta parece ser la fórmula más antigua, de origen prehispánica (ver Historia)²³⁵. En algunos estilos hay tantos tambores

²³⁵ Zelada (2009: 17) considera que esto viene de la flauta y tamboril de la milicia española (MÚSICA AYMARA 2012: 31-38), que corresponde a una antigua tradición europea (R. Mitjans, Porto 25/8/2017), que los aymara de Bolivia llaman *q’usqu* (grasoso) como mofa a los españoles (MÚSICA AYMARA 2012: 31, 32).

como *sikuri*, y hay *kantu* que solo 4 *sikuri* lo usan (Baumann 1985: 153), y otros varían su número dependiendo del tamaño de la tropa (Chávez 2018: 517).



FIG 103- SIKURI TAMBORERO.
(Puno 2016)

El ‘tambor’ es un membranófono tubular cilíndrico de dos membranas, cuyo alto es mayor que el radio de la membrana (SH 211.211). Se los llama *wankara* (quechua), o *bombo* (castellano). Por lo general es de tipo artesanal, a veces confeccionados por los propios mismos sikuri (Ponce 2007: 170). Su tamaño fluctúa entre 50 a 70 cm. diámetro y 60 a 80 de alto.



FIG 104- tambor tubular cilíndrico de dos parches (La Paz 2016).

Excepcionalmente se ocupa una ‘caja’ (ver más abajo).



FIG 105- Tambor tubular cilíndrico chato de dos membranas, o ‘caja’. (Lima 2018).

Se toca con una *wajtana* (baqueta) que tradicionalmente tiene una forma aplanada y un mango semiflexible, que suaviza el golpe.



FIG 106- *wajtana*

Los *wankara* antiguos eran de tronco excavado de *llokhe* (laurel) o de *mara*. Las membranas son de cuero de *chibocara* (oveja), chivo o vaca. Actualmente, por influencia urbana, se hacen de madera laminada con parches de plástico, con atadura en V y abrazaderas. (Baumann 1985: 153; Chávez 2018: 517). Los *lakitas* de Guaiqui añaden una *charlera* (dispositivo para “ensuciar” el sonido) (A. Gérard 8/2018).



FIG 107-
A- Cuerpo de *wankara* de tronco excavado, se aprecia el delicado trabajo (Gonzalo Negrón, Sucre 2018).
B- moderno tambor de factura industrial (Sucre 2018).

El ‘sikuri-tamborero’ es habitual en las descripciones de sikuriadas antiguas, y posee antecedentes arqueológicos (ver más abajo). En Perú se los conoce como “Sikuri de varios Bombos” o “Sikuri Mayor”.

En el estilo *qantu* se añade un ‘triángulo’ (idiófono de percusión, tipo palo, percutido con otro palo menor SH 111.211), que se conoce como *chiniscu* (Baumann 1985: 156; A. Gérard 8/2018), nombre europeo que alude a su origen “oriental”. Consiste en un grueso fierro de barrena de mina doblado (Baumann 1985: 156). Es bastante pesado, y se debe tocar con ambas manos (una para sostener, otra para percutir), transformando a este músico en un percusionista externo a la flauta colectiva, que no toca siku ni danza, permanece fuera del círculo, y no tiene par (Witney 1985: 58, 75). Antiguamente los *lakita* de Chile ocupaban triángulo en vez de platillo (Mardones, Ibarra 2018: 342). Los *jach’a tokori* de Italaque añaden una o dos trompetas de cuerno de vacuno, a veces con una corta caña, tocado también por un músico externo a la flauta colectiva (Gutiérrez y Gutiérrez; Luque; Sánchez; Sigl y Mendoza, cit. Castelblanco 2016: 113; A. Gérard 8/2018).



FIG 108- Trompeta corta de caña y cuerno de vaca, tocada en esta ocasión por un niño (La Paz 2016).

Los *chiriguano* de Yaurichambi (Batalla) antiguamente se acompañaban con una flauta globular llamada *wislulu* (MÚSICA AYMARA 2012: 48).

a.3) PERCUSIONISTAS

Por ‘percusionista’ entiendo quien toca sólo percusión, y no pertenece a la flauta colectiva. La variedad de ‘percusionistas’ más extendida en contextos urbanos comprende ‘bombo’, ‘caja’ y ‘platillos’. Esta variedad es llamada *sikuri con un bombo* (en Perú), *misti siku*, *sikumoreno* o *zampoñada* (en Bolivia y Perú) y *lakita* (en Chile) (Gérard 1999; Hujmaya 2009).



FIG 109- PERCUSIONISTAS.

La formación habitual, ‘bombo, caja y platillo’ común al *mistisiku* y sus variantes, como las *lakita* de Chile (Jaiña 2014, foto del autor e Isluga, LAKITASDETARAPACA 2014).

En este caso el ‘bombo’ y la ‘caja’ corresponden a la tipología organológica ‘caja’ (SH 211.312), un membranófono de marco cilíndrico, de dos membranas cuya altura del cuerpo es igual o inferior al radio de la membrana. El ‘bombo’ es de gran tamaño. En Chile es llamado *bombo*, al igual que en la banda de guerra. En Potosí lo nombran *bombo* o *bombolata* aludiendo al metal. En Perú lo llaman *tambor*. Generalmente es un bombo de banda de guerra, con parches plásticos, aros de metal y un sistema mecánico de tensión, producido industrialmente en la ciudad. Antes el bombo era artesanal, con parches de cuero (Mardones 2014: 6). En Potosí se prefiere el parche plástico cuando llueve, porque esto lo tensa (el sol lo relaja), y se prefiere el parche de cuero cuando hay sol, porque eso lo tensa (la lluvia lo relaja) (A. Gérard 8/2018). Se toca con una *baqueta*, marcando el pulso igual que la ‘wankara’.

La ‘caja’ es de tipo militar, de tamaño pequeño con cuerpo de metal, tensores mecánicos, charlera (con mecanismo para desactivarla), parches plásticos y sistema de correa para sostenerlo. Se toca en posición horizontal con dos *baquetas*, haciendo intrincadas figuras rítmicas muy rápidas y cambiantes. Lo llaman *tambor* en Potosí (Luis Copa, 2/8/2018) y *redoblante* en otros lados.

El ‘platillo’ como categoría organológica (SH 111.142) se define como un par de vasos de entrechoque de metal. Su tamaño es variable: en Lima se prefieren pequeños,

los *lakita* de Chile los prefieren de gran tamaño (Barragán y Mardones 2013: 22). Lo toca una persona con ambas manos²³⁶. El platillo al parecer reemplazó al antiguo triángulo (Mardones 2014: 6).

El estilo de ‘bombo, caja y platillo’ es el más extendido, pero hay variantes, como los *inka siku* y *pallapalla*, que sólo tocan con un ‘bombo’ y los *lakita* y *siku* de Aiquile (Mizque), los *jalq’a* y *tarabuco* de Sucre que sólo con ‘bombo’ y ‘caja’ (Martínez 1996: 233; Gérard 1999). En Santiago a veces renunciamos al platillo porque no pudo llegar al ensayo, e incluso faltaron los tres (bombo, caja, platillo). Los *lakita* de Tarapacá, en ocasiones, prefieren viajar a fiestas del interior sin platillo ni caja, para abaratar costos (Ávila y Padilla 2002: 24). Por el contrario, en el Noroeste Argentino suelen usar varios Bombos, Cajas o Platillos (Dutto 2008: 405; Gordillo 2013; Barragán y Mardones 2013: 20), y algunas tropas de Puno también lo hacen.



FIG 110- Tropa de Puno con dos ‘bombos’, ‘caja’ y ‘platillo’. Nótese que la vestimenta diferencia los percusionistas de la ‘flauta colectiva’ (2016).

Hay casos en que se añaden otros instrumentos, como los *lakita* en Chile, que añaden una “batería” de *timbaletas*, *tumbadoras* y *huero*, al pasar a tocar *cumbia* durante la fiesta, (Mardones, Ibarra 2018: 342; observado en Tarapacá y Santiago).

²³⁶ En Potosí, cuando falta un platillero, excepcionalmente es sustituido por dos sikuri que cogen, uno con la mano derecha y el otro con la mano izquierda, cada uno un platillo, y coinciden en el golpe (Augusto Condori, 8/7/2018).



FIG 111- Batería, con varios instrumentos no-portátiles, en lakitas chilenos (LAKITASDETARAPACA 2014: 12 y jaiña 2014, foto del autor).

En Potosí añaden una ‘matraca’ (idiófono de punteo con resonador de caja SH 121.1, con rueda dentada) para señalar inicios y finales. En Tilcara además añaden una *bastonera* (?) que marca el compás (Dutto 2008: 405; Picconi 2012: 467; Rodríguez y Rúgolo de Agrasar 2015: 62).



FIG 112- En Potosí marcan las “vueltas” (giros de la coreografía) mediante una *matraca*, ejecutada por uno de los guías

Hay formaciones más complejas del sector ‘percusión’, que obedecen a necesidades o a historias particulares²³⁷. El *caporal* (guía) de los *lakita* de Chile, usa una

237 En Tilcara incluyen ‘bombo’, ‘caja’, ‘platillo’ y ‘triángulo’ (Picconi 2012: 467), y en una escuela en Potosí (2/8/2019) pude observar una sección rítmica que incluía platillos, triángulos y ‘panderetas’ (caja de una membrana, SH 211.311). En una escuela en Quilmes, la sección percusión se parecía a una pequeña batucada (Lumando 2019). En Putre hay una sikuriada como banda de guerra, con una completa sección de percusión (<https://web.facebook.com/micheloide/videos/10223893780996855/UzpfSTExNTgwNTM4Mjg6MTAxNTk1MjY5NzQxOTkwNDE/>) (8/11/2010).

campanilla para indicar el inicio, el final y cambios de la melodía (Ávila y Padilla 2002; Lakitas de Tarapacá 2014).

b) REPERCUSIÓN

La ‘percusión’ le agrega presencia al sonido, repercutiendo acústicamente en el espacio. Esta repercusión no es nítida ni constante, depende de muchos factores, algunos de los cuales no son fáciles de detectar ni de describir. Voy a analizar tres características que me parecen importantes; la dispersión rítmica, la potencia y la acústica espacial.

La dispersión rítmica se refiere a una no-coincidencia en el golpe, que en el mundo aymaraquechua obedece a una preferencia estética y social, asociada al paradigma de ‘libertad participativa’, generando un ‘ritmo difuso’. Los *jach’a sikuris* de Humanata (Bolivia) contaban que usaban bombos de diferentes tamaños para provocar una dispersión de alturas y permitir un trenzado entre ellos (Kike Pinto, 23/11/2018). En contraste, las sikuriadas del Mundo castellano tienden a producir percusiones precisas, simultáneas, y a evitar la dispersión (que tienden a concebir como un error).

La potencia es un atributo que aporta la ‘percusión’. Las señales rítmicas se expanden con claridad a gran distancia (Barragán y Mardones 2013: 20), sobre todo los ‘percusionistas’, que tocan instrumentos industriales de sonido potente, agresivo, diferenciado, que a veces compite con la Flauta Colectiva. En cambio, los ‘sikuri-tamboreros’, tocan ‘tambores’ artesanales, producen una percusión difusa, que apoya el sistema desde dentro, sin competir con la Flauta Colectiva, sino complementándola.

La acústica espacial responde a las señales de la ‘percusión’ que rebotan en el entorno, haciendo a la topografía del lugar participar del sonido. El espacio habitual a la ‘sikuriada’ es el espacio abierto (Podhajcer 2008: 8). Durante la Fiesta, el sonido recorre el lugar junto a la imagen, mediante un circuito con itinerarios, centros y encrucijadas. Los espacios cerrados, habituales en la ciudad, son óptimos para intervenir acústicamente el sonido (Blessner y Salter 2007). Plazas y calles están flanqueados de arquitectura, que imponen sus atributos acústicos²³⁸. Esto implica que cada Fiesta propone una acústica espacial propia, una identidad sonora frente a otras Fiestas.

238 En el Mundo castellano/occidental la acústica espacial se ha estudiado sólo como “acústica arquitectónica”, analizando las cualidades acústicas de un recinto (ecos, reflexiones tempranas, ambiencia, absorción sonora, reverberación, campo sonoro) (Miyara 2010).



FIG 113- REPERCUSION.
Al actuar al aire libre, cada entorno modula el sonido de forma diferente (La Paz 2016).

Cuando hay competencia sonora, se alcanza un nuevo nivel musical, en que dos o más Tropas funden sus sonidos en una polifonía multiorquestal (ver más abajo, 7Ce), donde las características de la ‘repercusión’ se intensifican y se complejizan.

c) ESTILO

“Estilo” es un concepto urbano para nombrar una característica que en el Mundo aymaraquechua equivale a “identidad local”. Está asociado a la música, y por tanto no pertenece al sistema sikuriada, pero influye en la relación que establecen ambos Mundos respecto al uso del sistema sikuriada. En el Mundo aymaraquechua lo voy a diferenciar como “estilo local” y en el Mundo castellano como “estilo interpretativo”.

El “estilo local” es la performance musical propia de una localidad (distrito, pueblo, comunidad, ayllu)²³⁹. Los sikuri urbanos conocen las diferencias entre “estilos locales” y escogen uno, o varios, y lo aplican a su sikuriada, transformándolos en “estilos interpretativos”. Cuando los *sikuris* de Lima hablan sobre un determinado estilo “todos saben qué es, pero nadie puede explicarlo” (Castelblanco 2016: 107). El concepto de ‘estilo interpretativo’ generalmente considera, además de la música, la vestimenta y la danza. La transformación de ‘estilo local’ a ‘estilo interpretativo’

239 Ellos suelen hablar de “ritmo” para referirse a esta diferencia (Solomon 1993). A pesar que el “estilo local” está continuamente sujeto a transformaciones (Turino 1988:83; Castelblanco 2016: 108; Stobart 2018: 203), permite a los lugareños reconocer la localidad por su sonido, su “toque”, su “idioma diferente” su “ritmo” a distancia (Witney 1985: 78; Solomon 1993; Ibarra 2014a: 10). La definición del “estilo” es difícil, por la cantidad de elementos que confluyen (organológicas, orquestales, estilos interpretativos, trajes, coreografías, contextos festivos) y la delicadeza o imperceptible cualidad de algunos de ellos, y por la cantidad de variantes regionales, (Turino 1988; Ponce 2007; Sánchez 1996; 2014; Baumann 1982; Mújica 2016; Gérard 2015 entre muchos).

involucra muchos procesos que van cambiando con el tiempo, desde intentar la copia fiel del original hasta la innovación²⁴⁰.



FIG 114- ESTILO.
El copiar el vestuario original es una preocupación de las Tropas de Lima, y muchas veces limita las posibilidades de ejecutar ciertos 'estilos' regionales de trajes muy elaborados (Lima 2018).

La copia fiel del original derivó en fijar los 'estilos locales' otorgándole características teóricas de ejecución, y clasificando el universo de repertorios²⁴¹. En cambio, en Puno sacan melodías nuevas continuamente, cambiando su 'estilo', produciendo una distancia con las sikuriadas de Lima que siguen rigurosamente los 'estilos' de Puno fijados teóricamente (Paul Huaranca, 5/11/2018). En Chile, los *lakita* fueron introduciendo estilos urbanos e innovando continuamente²⁴².

240 Una primera aproximación, se da por ejemplo cuando los sikuri urbanos viajan a comunidades lejanas, y tratan de imitarlo a la perfección, criticando a quienes no lo hacen (Castelblanco 2016: 180, 284; Paul Huaranca, 5/11/2018; Kike Pinto, 23/11/2018). Lo normal en Lima era que cada grupo escogía un 'estilo interpretativo' y lo investigaba para copiarlo lo más exactamente posible (Jaime Guzmán 18/7/2018). Hoy es frecuente que interpreten varios (Acevedo 2003: 88-102; Barragán y Mardones 2013: 8; Padin 2018: 127; Luis Copa, 7/7/2018; Víctor Hugo Gironde, 18/7/2018; Carlos Sánchez, 10/11/2018). Algunos buscan estilos desconocidos, para presentarse como 'innovadores' (MAT 2011; Castelblanco 2015: 67). Actualmente los sikuri de La Paz deben pedir permiso a las comunidades para conseguir la ropa original, la medida de las zampoñas, las fórmulas de la danza (Jaime Guzmán 18/7/2018).

241 Ver Barragán y Mardones 2013: 20; Víctor Hugo Gironde 18/7/2018; Esteban Mayol Conde Claro, 20/7/2018. Este proceso, ayudado por las grabaciones, que se fue haciendo cada vez más preciso a escala regional (Sánchez 2007: 201; Castelblanco 2016: 110). Como consecuencia, los mismos grupos regionales comenzaron a definirse estilísticamente en términos teóricos (Los Sikuris de Italaque s.f.).

242 Ver Lakitas de Tarapacá 2014; Castelblanco 2016: 109; Mardones, Ibarra 2018: 345). En este caso, el 'estilo' *lakita* no se refiere a repertorios sino a interpretación, y se han ido extendiendo hacia Buenos Aires, Bogotá, Lima, Córdoba, y São Paulo (Castelblanco 2019: 132).

7B.- HÁBITOS

El hábito de ‘percutir’ se superpone a los hábitos de la Flauta Colectiva, y asimismo, el hábito de ‘situarse’, o insertarse como cuerpo en el entorno.

a) PERCUTIR

El hábito de percutir, posee dos modalidades, según sea el ‘sikuri percutor’ o el especialista ‘percusionista’. El ‘sikuri percutor’ implica muchas *wankaras*, que permiten generar un característico ritmo difuso (ver Sato 1982: 72; Baumann 1985: 156; Chávez 2018: 517-519), que consiste en una dispersión del golpe²⁴³. El lograr esto, atrasándose o adelantándose un poco, caracteriza a los buenos sikuri. “Parece que se mueven a contratiempo ... en un diálogo entre un *sikuri* que va jalando y el bombo que conversa ... el músico *comunero* es muy delicado, va tanteando, nunca entra al tiempo exacto ... del mismo modo cuando hablas, hermano, no haces todo igual, recto, cuando hablas haces música, igual” (Víctor Colodro, 17-18/7/2018). “En los bombos de Italaque, no es parejo, es RRUMPUM RRUMPUMPRUM, es más atrasadito ... la riqueza está en eso. Cuando uno atrasa y otro adelanta un poquito, se escucha *más llenito* decimos nosotros. No se escucha *vacío*” (Víctor Hugo Gironde, 18/7/2018).



FIG 115- RITMO DIFUSO.
En los ‘sikuri percutores’ es posible producir el golpe disperso entre todos los bombos (La Paz 2016).

243 Al igual que la dispersión tonal, el “ritmo difuso” la puedo nombrar de muchas maneras: ritmo impreciso, ritmo fluctuante, ritmo denso, ritmo ambiguo, unísono múltiple o dispersión del golpe, según que aspecto se quiera recalcar.

El ‘percusionista’, en cambio, normalmente evita la dispersión, porque se basa en otra organización rítmica en que el bombo da pulsos, los platillos van a contratiempo y la caja adorna. Eso precisa un ritmo exacto²⁴⁴.

b) SITUAR

La relación con el entorno genera una presencia y un movimiento que posee muchas variantes, que van desde la quietud hasta un moverse a varios niveles, dentro y fuera de la tropa, y por eso la he llamado ‘situar’. Voy a considerar cuatro categorías de análisis; ‘baile’, que se refiere al movimiento de cada sikuri, ‘coreografía’, que se refiere a la coordinación de movimientos de todos los sikuri de la Tropa, ‘pasacalle’ que se refiere a la Tropa en su movimiento respecto al entorno, y ‘quietud’ que se refiere a la ausencia de movimiento.

b.1) BAILE

El ‘baile’, como movimiento de cada sikuri, se produce naturalmente al ejecutar su siku, con una inclinación del tronco. En Lima, al iniciar un tema acentúan el encorvar el cuerpo mientras soplan, y al hacerlo de modo colectivo, producen una coreografía como una oscilación de la Tropa en que los *ira* y los *arka* van bajando en forma alternada, de forma libre. Este gesto no lo he visto en otros lados, y no lo he encontrado descrito.

244 Hay excepciones a esto.. En San Bartolomé Ch'utillos, Potosí (24/8/2018) pude escuchar una sikuriada rural que usaba el ‘bombo’ (solo) pero con un hermoso ritmo difuso, ligeramente fluctuante, dejando finales en el aire. Además, ese estilo local de Potosí incluye unos cortos interludios entre cada frase, en que el ritmo se ralentiza, generando una hermosa forma musical que camina sin prisas, basada en una inestabilidad rítmica permanente cuya soltura es totalmente natural, imposible de encasillar. Un buen ejemplo se puede escuchar en el CD PCI 2012



FIG 116- El acto de encorvar el cuerpo mientras soplan genera una especie de coreografía no intencionada y dispersa en muchos grupos de Lima (2018).

Por lo general, los sikuri se mueven naturalmente mientras están de pie, un movimiento distinto en diferentes regiones y sociedades, tema muy poco descrito. Ibarra (2016: 150) cita a un sikuri que comenta la diferencia de movimiento entre los santiaguinos (“todos destartalados”) y los nortinos. He podido observar muchas diferencias de este orden, que corresponden tanto al uso del cuerpo como al concepto de baile en diferentes lugares, pero me resulta imposible intentar traducirlas lingüísticamente.

b.2) COREOGRAFIA

La ‘coreografía’, entendida como coordinación de movimientos entre todos los sikuris, se da con frecuencia en la formación en círculo, con un trotecito corto uno detrás de otro, y luego de una señal, giran en redondo sobre si mismos y continúan trotando en sentido opuesto, y a otra señal giran y quedan mirando al centro. Esta coreografía propone un constante juego entre pares; si yo soy ‘arka’, al iniciar el círculo hacia la izquierda sigo a un ‘ira’, al volverme hacia la derecha sigo a otro ‘ira’, y al mirar al centro tengo otro ‘ira’ al frente. Este juego plantea relaciones del trenzado más complejas que el intercalar notas entre dos. Es la coreografía habitual en Bolivia (Baumann 1985: 161; 1996: 18; A. Gérard 8/2018) y en Perú. En Chile los *lakita* la utilizan para ciertos estilos o momentos (Ávila y Padilla 2002: 36).



FIG 117- COREOGRAFIA CIRCULAR. San Bartolomé, La Puerta Potosí 2018 y Lima 2018.

En Bolivia los *julajula* se mueven en una fila (Baumann 1996: 18). El ir caminando en dos filas paralelas es la ‘coreografía’ habitual en las *lakitas* de Chile.



FIG 118- Lakitas caminando en dos filas (Santiago, 2018).

El movimiento coordinado de todos los cuerpos es un elemento central a la coordinación de la Tropa (Civallero 2014). Se trata de un movimiento natural, como caminar o trotar, no enfatizando su rol estético, sino su rol integrador. Gordillo (2013) destaca la sincronía entre muchas tropas en Tilcara, que interpreta como algo ancestral, incorporado desde la niñez.

El Mundo aymaraquechua considera que música y baile son una sola realidad. En cambio, en mi Mundo la asociación entre movimiento y soplo de la flauta no resulta siempre fluida. En mi caso, el coordinar ambas acciones representa un problema en el que tengo que concentrarme, incluso en movimientos muy sencillos, lo que me resulta algo vergonzoso. Lo mismo ocurre a alumnos de colegios en Lima, a quienes les resulta un problema el coordinar la ejecución con el caminar (Junior, Lima. 30/11/2018).

En Bolivia y Perú las sikuriadas urbanas se acompañan (o ellas acompañan) a un grupo de danzantes, a veces con multitud de personajes (ver Hujmaya 2009; Castelblanco 2016: 32).



FIG 119- Personajes de danza qu acompañan una sikuriada en Lima, 2018.

b.3) PASACALLE

Los *lakita* de Chile llaman *pasacalle* a la música que ejecutan para desplazarse por la calle (Lakitas de Tarapacá 2014). Normalmente se hace caminando, en filas o desordenado, a veces bailando.



FIG 120-
A- Formación de 'pasacalle' en dos filas, con 'bombo, caja y platillo' al frente (lakitas, Santiago 2018).
B- En varias filas, con varios 'sikuri-percusionistas' al frente (Lima, 2018).



FIG 121- Pasacalle en forma desordenada (Buenos Aires, fuente no identificada, Puno 2018)

El *pasacalle* permite compartir espacio con otras Flautas Colectivas, generando las competencias musicales (ver 7Ce). Para eso, la coordinación interna de cada Tropa es crucial, porque la competencia musical exige mantener el ritmo.

Durante el *pasacalle* el paisaje sonoro se hace presente: en los valles al interior de Iquique se escucha el sonido de las *lakita* rebotando en los cerros mucho antes de que bajen al pueblo. En Potosí las sikuriadas rurales se escuchan desde kilómetros, y al entrar a la plaza lo hacen desde las cuatro esquinas, en una cuadrafonía móvil (Pérez Miranda 2016; A. Gérard 7/2018). Hay muchos ejemplos de cómo la sonoridad del sistema sikuriada se involucra con el espacio de forma activa, interactuando de modo cambiante y diferente respecto a cada auditor.

b.4) QUIETUD

El movimiento es el estado natural de la Tropa. La quietud momentánea, cuando la Tropa se detiene para dar lugar a la ‘coreografía en círculo’, por ejemplo, es un estado transitorio.



FIG 122- QUIETUD TRANSITORIA.
Saludo durante una presentación, Lima 2018.

En contraste, el Mundo Castellano concibe la ejecución, y la performance de una orquesta, como una actividad presentacional donde la quietud del músico en su asiento es necesaria para leer la partitura y para que los micrófonos capten el sonido de forma pareja.



FIG 123- Presentación en escenario (foto Luis Copa, Potosí 2019).

Cuando la Tropa debe adaptar su formación a un escenario, suceden varias cosas: debe adoptar la forma de un semicírculo mirando al público, limitando la comunicación entre sikuris, se dificulta estar atento al sonido total, dificultando la retroalimentación dentro de la Tropa, y empobrece la retroalimentación con la audiencia (es normal que el músico no vea al público, debido a la iluminación que lo ciega)²⁴⁵. El resultado es un espectáculo pobre y poco interesante. Lo que más sorprende es la ausencia de crítica ante esta práctica, y al contrario, encontrar sikuris que la defienden por ser “más profesional”. Sin embargo, hay ‘sikuriadas’ que, si se da la circunstancia, prefieren no tocar en el escenario, sino tocar en ronda abajo del escenario, al mismo nivel que el público, haciéndolo bailar (Pérez Miranda 2016).

7C.- FUNCIONES

A nivel de Tropa las funciones se multiplican infinitamente puesto que interviene el contexto. Se trata de lo que he definido como ‘funciones secundarias’ (ver características organológicas), las cuales son otorgadas por los usuarios, de ahí su amplitud. Ellas persiguen objetivos referidos a la comunidad del entorno. Esta comunidad a su vez interviene con sus expectativas, sus anhelos, sus críticas, retroalimentando estas funciones. Hay funciones que la sociedad requiere, como pedir lluvias, manifestar devoción a un santo, simplemente pasarlo bien (Castelblanco 2016:

²⁴⁵ El micrófono exige a cada sikuri estarse quieto para facilitar la efectividad del aparato, ya que los menores movimientos inciden en el sonido. Los micrófonos, cables en el suelo, luces encandilantes, el público alejado, callado, sentado, generan un entorno sumamente alejado de la situación habitual de una sikuriada. Eso altera la ejecución del sikuri y de la Tropa, hace inseguro el desempeño, desaparejo y desequilibrado.

84). Esta multiplicidad de funciones hace de este nivel el más borroso de todos. Voy a analizar las funciones desde una perspectiva sistémica, jerarquizándolas respecto a su mayor relación con el sistema cerrado o con el sistema abierto. En primer lugar, analizaré las funciones organológicas, que en este nivel dependen de la ‘percusión’. Luego analizaré las funciones corporativas, que establecen los límites del sistema sikuriada con su entorno. En seguida analizaré las funciones relacionales, que establecen la forma en que el sistema se comunica con el entorno, y por último las funciones extendidas, que se refieren a la posible extensión del sistema hacia el entorno.

a) FUNCIONES ORGANOLÓGICAS

La Tropa agrega la ‘percusión’ y sus funciones organológicas. La ‘percusión’ opera bajo la metáfora del ‘tambor’, que es su centro. Su función proviene en gran parte del entorno, en el sentido de que no surge del trenzado de la melodía, sino de la marca que señala un pulso, como función del golpe y como señal rítmica.

La función del golpe los *sikuris* de Italaque la reconocen como *conkoque* (el que golpea), junto a *ira* (el que guía) y *arka* (el que sigue) (Zelada 2009: 11). El golpe provee el pulso que organiza la ejecución. A veces es concebido como un *sonko* (corazón) (Ponce 2007: 170; Gordillo 2013). La nitidez y permanencia del golpe permite guiar el conjunto en situaciones caóticas, como la competencia. Eso representa una gran responsabilidad y exige un uso experimentado; los *kallawaya* otorgan el *wankar* a los mejores músicos (Ponce 2007: 170), y los *j’acha siku* de Italaque prohíben a los niños el tocarlo (Zelada 2009: 17).



FIG 124- El bombo al centro guía el pulso. Lima 2018.

Las señales rítmicas guían a la Tropa: la *wankara* “marca el compás, la disciplina, el orden ... sin *wankara* no hay comparsa” dice Fernández (1997: 189)²⁴⁶. El bombo permite exhibir una ‘danza de los brazos’ que visibiliza su golpe y hay percusionistas que saben guiar con ademanes muy expresivos (Tupak Amaru, Lima, 10/11/2018). La *jawqaña* (palo del bombo) sirve para indicar cuando reunirse, cuando empezar, cuando terminar, cuando cantar (Chávez 2018: 517). En Potosí y el noroeste argentino este papel lo toman las *matracas* (Barragán y Mardones 2013: 20, 21).

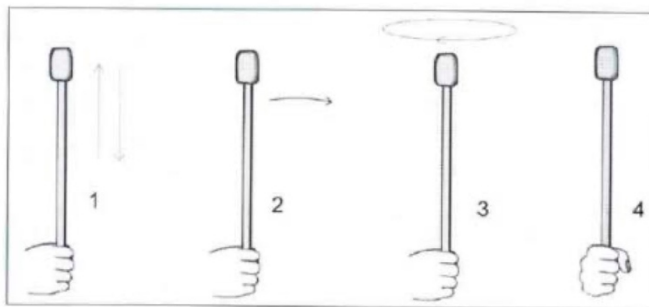


FIG 125- SEÑALES RÍTMICAS
El bombero va dando señales visuales con la baqueta (Lima, 2018).
Algunas señales, según Bueno (2009: 1).

b) FUNCIONES CORPORATIVAS

Las funciones corporativas establecen un cuerpo colectivo que define ciertos límites con el entorno. Una forma de definirlo es darle un nombre. *Tropa* es un nombre habitual, y por eso lo uso como genérico²⁴⁷.

²⁴⁶ En el Mundo aymara/quechua el concepto de “ritmo” abarca los conceptos de “composición” y de “pieza” (Langevin 1990: 135) y de “estilo” (Sánchez P. 2017: 19). Cada tipo de ‘siku’ está asociado a un cierto “ritmo”, que incluye una danza y todos los elementos descritos como ‘estilo’ (ver 7Ac; Podhajcer 2008: 3).

²⁴⁷ Otros nombres, en Perú son *Conjunto*, *Grupo*, *Tropa*, *Comparsa* o *Banda* (Sánchez 2013: 24), en Chile *Tropa*, *Sikuri*, *Comparsa*, *Conjunto*, *Grupo* (Ávila y Padilla 2002: 29-30; Lakitas de Tarapacá 2014; Ibarra 2016: 20). En Buenos Aires se prefiere la denominación *Banda* (Barragán y Mardones 2013: 5). *Comunidad* es el nombre preferido en Potosí (Muyuj Wayra 8/7/2018). Muchas sikuriadas se autodenominan *Baile* o *Danza* (Baumann 1985: 149; Uribe 2011: 3-4; 2015: 3; GADLP 2013: 102, 104, 110; Sigl y Mendoza 2012b: 63, 645; Ballivian y Rivera 2015). Cada uno de estos nombres revela una forma de diferenciarse. Es frecuente también utilizar los topónimos de donde provienen (*Lakitas de Jaiña* o *Zampoñas de San Marcos*). Tanto *Tropa* como *Banda* se han interpretado como nombres de influencia militar, ligado al Mundo castellano (Ávila y Padilla 2002: 29-30; Barragán y Mardones 2013: 5). Dejo fuera describir los nombres de las Tropas, por su amplitud y dispersion. Pareciera que en cada región los nombres aluden a diferentes aspectos de la identidad, cuestión de gran interés que ha sido poco abordado.

El cuerpo colectivo conformado por la Tropa es percibido como provisto de vida propia, con “un latido que produce un pulso, una respiración que genera un sonido corporal y una forma mutable” (Ávila 2012). Dimitri Manga describe que la zampoña “sale de tu entraña ... una entraña sumada a 20 más o 40 son un montón de alientos y de energía que se están mezclando. Y eso lo que se siente, esa comunicación casi como morir y vivir otra vez ...” (Valverde 2007: 347). Ávila (2012) propone que es un “animal sonoro”, y Acevedo (2003: 111) lo siente como una prolongación de cada sikuri. La delimitación de ese cuerpo se puede hacer borrosa durante los carnavales urbanos de Bolivia y Perú, donde es habitual que se agregue un ‘cuerpo de danza’, que puede ser mucho más grande que la sikuriada²⁴⁸.



FIG 128- El estandarte y la vestimenta son emblemas corporativos de cada sikuriada (Lima 2018).

Los cargos administrativos cambian bastante de acuerdo a la costumbre y a las necesidades de relación con la sociedad²⁴⁹. Por lo demás, los sikuri pueden sentir que el ‘cuerpo colectivo’ se extiende hacia los amigos, familiares, y demás participantes de la fiesta, de un modo ambiguo, “como un solo cuerpo pensante, sensitivo, armoniosamente vivido” (Ávila 2012). La coreografía permite la cohesión de este ‘cuerpo’ (ver 6Ba),

248 La vinculación entre ambos puede ser estable, o un cuerpo de danza se puede unir espontáneamente durante el pasacalle (Gonzales B. 1948: 411-412; Baumann 2004: 109; Acevedo 2007: 15; Paucar 2013: 14; Falcón 2014: 31). En Carangas, Totora y Sajama (Oruro), el ‘cuerpo colectivo’ incluye los *pasanti* (encargados de la fiesta) y las autoridades comunales (Mújica 2016). En Buenos Aires puede incluir a los portaestandarte, o quienes realizan tareas administrativas (Padin 2013).

249 En Potosí son un secretario de actas y un tesorero. En Tilcara incluyen un dirigente, un fundador, un presidente, un capitán y durante el pasacalle se añade un *artillero* (que tira las bombas de estruendo), un *utilero* (que transporta instrumentos e indumentaria), más el estandarte y el botiquín (Dutto 2008: 405). En contextos como un colegio, se pueden agregar el guardallaves, los profesores, directivos y familiares (Balancino 2019).

pero su conceptualización es muy heterogénea y no aporta a un entendimiento sistémico del problema²⁵⁰.

En cuanto a las relaciones que establece la Tropa con el entorno ha ido cambiando mucho. En el Mundo aymaraquechua, por lo general la Tropa refleja la comunidad o *ayllu* (Turino 1988:64; Prudencio 2015: 6; Mújica 2016: 15, 16). En el Mundo Castellano, representan un sector pequeño de la sociedad (grupo de estudiantes, de obreros, grupos de interés). Con el tiempo han surgido filiales en otras ciudades, como las que la AJP posee en Puno, Cusco, Arequipa y Lima. En Potosí la Comunidad de Comunidades representa a todas las sikuriadas de Potosí y algunas de Sucre, Oruro y La Paz (Comunidad de Comunidades 22/8/2018). En Buenos Aires, se formó una organización ‘inter-sikuri’ de comunidades urbanas (Barragán y Mardones 2013: 10). Se habla de un Movimiento Sikuriano pensado como la reunión de Tropas a nivel latinoamericano, sin una organización que lo coordine o articule, sólo basada en un sentimiento de compartir una experiencia (Castelblanco 2014b: 266; 2016: 4). Esto es bastante sorprendente, porque supone en el siku una capacidad de convocatoria mayor a la de otros instrumentos musicales.

c) FUNCIONES RELACIONALES

Las funciones relacionales definen la forma en que la Tropa se comunica con el entorno. Debido a la gran diversidad de entornos, este tema es infinitamente variado; voy a analizar sólo dos cualidades del entorno, el humano y el no-humano, una diferencia bastante borrosa, pero útil para mis propósitos.

c.1) ENTORNO NO-HUMANO

El entorno no-humano se relaciona con la sikuriada por una actitud que podemos llamar la ‘función espiritual’. Esta definición castellana, sin embargo, no da cuenta de la complejidad del tema. En el Mundo aymaraquechua la sikuriada genera una performance participativa de quienes están alrededor, sean humanos o no humanos²⁵¹.

250 Existe una idea básica, que asocia el trote cortito (la forma de baile habitual) como un acto en estrecha relación con la tierra (Ávila y Padilla 2002). Las figuras que hace la coreografía se han relacionado con un textil, porque se hace dibujando en un sentido, luego en sentido contrario (Varas 1947: 78; Ávila 2012). El giro sobre sí mismo se ha interpretado como una “flor” (Ávila 2012), las espirales de los *chirivanos* como recuerdo de “la conquista del Pilcomayo por los Incas” (Bueno 2010), los pasacalles serpenteantes como alusión a *katari*, la serpiente, y los pasacalles rectos al “rayo o espada” (Ávila 2012). En general se trata de interpretaciones realizadas desde el Mundo castellano.

251 El cuerpo social se funde con el paisaje, se expande hacia los ancestros, (Gordillo 2013), los cerros, al ganado, los bofedales, las vertientes (Mamani 2010), y al medio ambiente (De Munter 2016: 632). La plaza, lugar de actuación de la sikuriada, es concebida como el *sonqo* (corazón) del pueblo (Ponce 2007: 170).

La Fiesta Ritual gira en torno a una entidad no-humana, representada por un santo o la Virgen, antes por una *wak'a* (Martínez 1996: 240). Esto es lo que llamamos la 'función ritual' de la sikuriada, un concepto paraguas que incluye una cantidad de aspectos bailables, ceremoniales, terapéuticos y guerreros (Mújica 2016: 14). Esa función la podemos entender como un acto comunitario destinado a mantener los lazos con el cosmos (Bellenger 2007: 301). En Potosí la producción de la fiesta ritual exige un protocolo de 'contrato' entre el 'pasante' (encargado de la fiesta del año) con la sikuriada. El contrato obliga a tocar un repertorio determinado por una cantidad de horas (Muyuj Waira 8/7/2018; A. Gérard 8/2018). Se le pide producir un ambiente festivo y hacer bailar a la gente, y ayudar a conseguir fines rituales como llamar a la helada (necesaria para producir el *chuño*) (Sigl y Mendoza 2012a: 776), o para que caiga la lluvia (Gérard 2000). En Potosí los contratos son hechos en todos los estratos sociales, desde hogares humildes hasta profesionales acomodados o grandes empresas²⁵². La 'función ritual' implica que la música no es un 'ornamento' para embellecer el ritual,



FIG 127 - Mientras tocábamos en la Minera en el cerro de Potosí, los mineros bailaban sobre el terreno en que habían enterrado, minutos antes, las vísceras de las dos llamas blancas sacrificadas, y nos animaban "¡música, carajo!". Nuestra música empapaba ese suelo, y el subsuelo al que iban dirigida la ofrenda.

sino un elemento clave, que lo anima.

La comunidad urbana castellana no necesita la sikuriada para sus rituales. Ante esa ausencia, las sikuriadas toman prestados rituales originarios, como *challar* los instrumentos, pidiendo por su buen sonido, o *challar* a la *Pachamama* antes de tomar alcohol (Lakitas de Tarapacá 2014). Se trata de un 'ritual trasplantado' desde la realidad altoandina, por lo general concebido como intocable ("no podemos cambiar la tradición" se dice con frecuencia). Esto produce las situaciones contradictorias ya mencionadas, como pedir sequía cuando más se necesita la lluvia (Borras 1985: 141; Barragán y

²⁵² Me tocó participar con Muyuj Waira en un contrato con una minera industrial en el Cerro de Potosí; nuestra música no era para los mineros (que no escuchaban, conversaban aparte), sino para la *Pachamama*, que debía retribuir con su mineral. Mientras tocábamos, los mineros bailaban sobre el sitio en que habían enterrado las vísceras de la llama sacrificada (4/8/2018).

Mardones 2013, Castelblanco 2014). Este proceso de adecuación ritual urbana está en pleno desarrollo (Barragán y Mardones 2013: 27; Vidal 2017a: 5-6), surgiendo fiestas nuevas, como Santa Cecilia en Santiago y La Paz, o el Día de la Pachamama en Buenos Aires (Podhajcer 2011: 273; Jaime Guzmán 18/7/2018). Dentro de este complejo escenario, la sikuriada introduce a la ciudad una opción de relacionarse con lo no-humano (o con lo ‘supra-humano’) distinta a los dogmas cristianos imperantes. Pero hay otros factores externos a la ritualidad, como la borrachera, el hacer fuego, el amanecerse tocando, que provocan tensiones con los vecinos y con las “fuerzas de orden” (Mardones 2011: 71). Los esfuerzos desplegados por las sikuriadas de diversas ciudades para generar espacios en que poder relacionarse con el paisaje (7Cc) son algo muy particular y propio. La ciudad no está construida para vincular al hombre con el paisaje natural, sino al revés, para “protegerlo” (de la lluvia, el frío, etc.), y eso produce conflictos que las sikuriadas urbanas han debido sortear con dificultad. Para eso han escogido cerros o espacios abiertos y los han resignificado como *wak’a*, construyendo *apachetas*, altares o mesas andinas²⁵³. La significación de este proceso es muy profunda, porque alude a una necesidad que surge espontáneamente en forma paralela en distintas ciudades. Revela una necesidad transversal a las sikuriadas urbanas, que habitualmente ocupan calles y plazas, en bordes poco regulados de la ciudad, lo que les permite sortear la legislación respecto a espacios públicos, propiedad intelectual, *copyright* y derechos de actuación, puestos por la industria cultural (Schippers, Grant 2016: 454).

Históricamente la sociedad castellana urbana no aceptó la presencia de “indios” haciendo música en las calles, como se ve en los diarios de La Paz de los 1920s (Iñiguez Vaca 2008: 566; Ríos 2005: 35; 2010: 297; Castelblanco 2016: 115-117). Esta tensión se prolonga hasta hoy entre la sikuriada y los organismos que regulan los tiempos y espacios urbanos.

El vínculo de la sikuriada con el espacio circundante también es modelado por el fenómeno de la ‘repercusión’, y el ‘perspectivismo de escucha’, todo lo cual puede aportar al surgimiento, en algunos sikuri, de lo que he definido como ‘experiencia sobrenatural’ como consecuencia de la hiperventilación y otros factores (4Ba), que aquí adopta la sensación de sentirse parte de un aspecto no-humano de la realidad.

²⁵³ Ver Mardones 2011: 72-73; Podhajcer 2011; Ibarra 2012; Castelblanco 2014a: 26; 2014b: 268; 2016: 95. Estos espacios han sido renombrados como *Wechuraba* (Cerro Blanco), *Welén* (Santa Lucía, en Santiago); *Quijicha Caca* (cerro Monserrate), *Quijicha Guexica* (Guadalupe), *Muequetá* (en Bogotá) y *Templo del Sol* en Sogamoso, Colombia; *waka de Lanús*, en Buenos Aires. (Castelblanco 2014b: 268; 2016: 95-97; Uribe 2015: 28).

c.2) ENTORNO HUMANO

En el Mundo aymaraquechua las funciones asociadas al entorno humano y no-humano son como dos caras de una medalla, imposibles de separar. En cambio, en el Mundo castellano esta diferencia se concibe como funciones distintas (función social y función ritual), en donde la primera adquiere una densidad enorme, donde podemos distinguir una ‘función de identidad’, una ‘función de competencia’, una ‘función artística’ y una ‘función de protesta’.

La ‘función de identidad’ es común a todas las orquestas del mundo (ver la diferencia orquestal en Introducción). La sikuriada construye su identidad como diferencia en la instrumentación (5DA), la ecualización (5Ab) y la voz comunitaria (5Ca). Desde el Mundo castellano se percibe en general a la sikuriada representante de ‘lo indígena andino’ o ‘altiplánico’ (Ibarra 2013: 4; Pérez de Arce 2017). Mucha gente confunde la sikuriada con la *zampoña urbana* (un individuo que toca ‘ira y arka’) (Ibarra 2013: 4; Pérez de Arce 2017), lo cual implica que la sikuriada debe partir por construir una imagen real que la identifique. Para eso recurre a la identidad aymara o quechua, ya sea como herencia (el caso de los migrantes), o como préstamo. Este tema forma parte de las discusiones habituales entre los sikuri urbanos²⁵⁴.



FIG 128- El bombo muchas veces reemplaza al estandarte en su rol de emblema de la Tropa. Los trajes pueden llegar a ser muy elaborados, apoyando ese rol (Puno 2016).

El tema ontológico es complejo, como se revela en la experiencia que relata Castelblanco (2016: 194), cuando lo invitan a incorporarse a un conjunto de *jach'a*

²⁵⁴ El concepto de “cuna de los sikuris” ha sido aplicado al pueblo de Conima (Putina) (Uribe 2007: 289; 2015: 16), de Huancané (Mardones y Riffo, 2011b) y a la Universidad Nacional de San Marcos, de Lima (Falcón 2007: 111). Pero las sikuriadas urbanas castellanas en general reconocen un origen ajeno y lejano, lo cual hace del tema de la identidad sikuriana algo muy complejo, con posturas tan diversas como las críticas al “esencialismo” hecha por los antropólogos, hasta los cuestionamientos ontológicos de los propios sikuri (Manga 2013: 4; M. Ibarra 11/2017).

walata en Buenos Aires, donde se deja llevar por el goce de la interpretación, todo lo cual se esfumó instantáneamente cuando, al abrir los ojos, se vio con su aspecto de extranjero, de cabello largo y sombrero impecable, tocando música de verano en pleno invierno. Ese instante resume la compleja relación entre un sikuri urbano y la música del ‘otro’. Las posturas de los sikuris urbanos son muchas y muy diversas. En Lima hay sikuris universitarios que recopilan, viajan, investigan y tocan, hay migrantes que mantienen lo suyo, y hay grupos de barrio que sólo buscan representar al barrio (Renzo, 22/11/2018). En Bogotá los sikuri discuten las nociones de “robo cultural”, “usurpación”, “escamoteo”, “expropiación” “copia”, y las posturas teóricas emanadas de la academia (Castelblanco 2016b; 2019: 117-120). En Santiago asistí a una sikuriada que se opuso a ser filmada porque pensaban hacer algo que “pertenece a los aymara”. En Potosí, por el contrario, la sikuriada de un colegio se sentía orgullosa porque ahora sus niños tenían representación en la ciudad (directora de la Escuela San Ildefonso, 2/8/2018). Dentro de este panorama sobresale una búsqueda de una síntesis entre lo andino y lo urbano, uno de los rasgos más fascinantes de las sikuriadas urbanas (Sánchez 2007: 226, 227; 2013: 149; Ponce 2011; Ávila 2012; Barragán y Mardones 2013: 4; Castelblanco 2014b: 270; Luis Copa, 22/8/2018).

La ‘función artística’ es propia del Mundo castellano, donde reemplaza en cierto modo la ‘función ritual’. Respecto al sistema sikuriada, la ‘función artística’ es una creación urbana, que la obliga a adaptarse a un espacio que la ciudad reserva a las orquestas, a concursos con anunciador y presentaciones sucesivas ante un jurado.

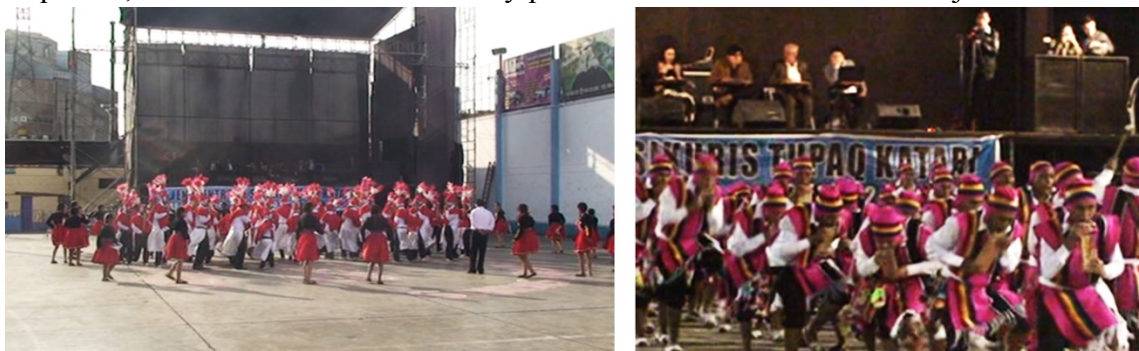


FIG 129- El concurso urbano, en Lima, se despliega en grandes espacios vacíos, con el jurado observando desde lo alto.

El formato concurso fomenta los recursos de escenario (vestuario, coreografía, dinámicas de volumen) y acotar los temas, para ‘no aburrir al público’ (Pérez Miranda 2016).



FIG 130- El concurso urbano obliga a desplegar coreografías abiertas y a utilizar tocados y vestimentas llamativas y grandes.



La sikuriada no se adapta bien a esta ‘función artística’ confinada a escenarios (ver 6Dc y 7Bb), donde no puede competir con la música popular urbana. Este problema es muy desigual en diferentes lugares: en Bolivia ocurre menos, porque la sikuriada no cede tanto a la influencia urbana (Kartomi 2001: 369, 370; Mujica 2014: 161, 162). La sikuriada se adapta mejor a espacios alternativos fuera del circuito de arte, como es la calle, las peñas, las fiestas familiares (Acevedo 2007: 18, 19; Ibarra 2011: 3; Barragán y Mardones 2013: 39, 48; Padín 2013; Gérard 2014, Castelblanco 2014b: 268-277; 2016: 85; Vega 2014: 17; Ibarra 2016: 157; Pérez Miranda 2016).



FIG 131- La plaza es el lugar habitual de la 'sikuriada' urbana.
A- Santiago (2019).
B- Lima (2018).



Para contrarrestar las restricciones impuestas por el escenario y recuperar la performance participativa, los *lakita* del norte chileno en los 1970s desarrollaron el *tambo*, un lugar popular de espectáculos presentacionales, un espacio festivo, suelto, interactivo, con música, comida y baile. Su éxito fue tal que luego se trasladó a Santiago (Ibarra 2013: 9; 2016: 160). Fuera de Latinoamérica, en Estados Unidos o Europa, no existen estos espacios informales, y la sikuriada se ve confinada al 'espectáculo artístico' (Castelblanco 2014b: 271; FS 2017), donde normalmente comparte escenarios con otras músicas 'exóticas' (Racy 2004: 163).

En términos generales, la 'función artística' de la sikuriada se halla en pugna con el concepto de 'arte' y del 'profesional músico'. El siku como instrumento obliga a depender de otra persona, y el medio carece de un público selecto y conocedor (Clemente 8/2015). En Buenos Aires las sikuriadas que optan por la interpretación 'artística' son llamados "hippies" o "interculturales", y consideradas antagónicas con las "originarias" o "tradicionales" (Pérez Miranda 2016; Podhajcer, cit. Barragán y Mardones 2013: 55).



FIG 132- En Santiago, la sikuriada ha enriquecido una nueva forma de fiesta urbana juvenil, callejera y ruidosa.

En Bolivia las “entradas” congregan a cientos de grupos, en espectáculos masivos que normalmente separan un día para la “entrada autóctona” y otro para la “entrada criolla” o “folklórica” (Rocha 2008: 335; Rivero 2018: 12)²⁵⁵. Las sikuriadas rurales, con pocos músicos, trajes sencillos y sin coreografía, quedan en desventaja frente a los grandes bailes con cientos de bailarines lujosamente vestidos, las enormes bandas de bronce y los camiones con parlantes (Ibarra 2013; 2016: 76, 82; Ríos 2005; Castelblanco 2016: 144; Marcos Clemente, 23/8/2018; Luis Copa, 28/7/2018). En Buenos Aires los *pasacalles* son menos vistosos, y los sikuri procuran impresionar con instrumentos inusuales (*erkes*, *toyos*), estilos poco conocidos, vestuarios llamativos, o un cuerpo de danzantes (Castelblanco 2016: 249-250). En Santiago el *pasacalle* habitualmente se confunde con la ‘función de protesta’, o la autogestión (conseguir fondos) (Aguilar 2014: 29).

La ‘función de protesta’ es, también, propia de la ciudad. Comprende la actuación de la sikuriada en marchas y manifestaciones urbanas para visibilizar la molestia ciudadana por medio de *pasacalles*. Ha sido destacada como una característica de la sikuriada castellana urbana (Podhajcer 2008: 12; Barragán y Mardones 2013; Calisaya 2014; Ibarra 2016; Castelblanco 2014a; Deal 2017: 74). En general, la ‘función de protesta’ es más frecuente en Buenos Aires, Santiago y Lima (Acevedo 2003; Meme

²⁵⁵ Esta división es ambigua; algunos sikuri de Potosí tocan en la “entrada autóctona”, apoyando la comunidad de Itlake, y al día siguiente en la “entrada folklórica” con Comunidad de Comunidades, que reúne a todas las ‘Tropas’ de Potosí (Mamainti 14/8/2018).

2006; Sánchez 2007; Podhajcer 2008; Bueno 2010; Barragán y Mardones 2013; Ibarra 2013; 2016; Castelblanco 2014b; 2016; Mardones y Fernández 2017; Padín 2018). En Potosí es poco común, salvo algunas comunidades rurales (Muyuj Wayra 8/7/2018).

El sistema sikuriada se adapta muy bien a la ‘función de protesta’ por su facilidad para ocupar el espacio público con su aspecto festivo y a la vez marcial, gracias a la formación en dos filas, con la percusión adelante, similar a la de las bandas militares (Ávila y Padilla 2002: 26).

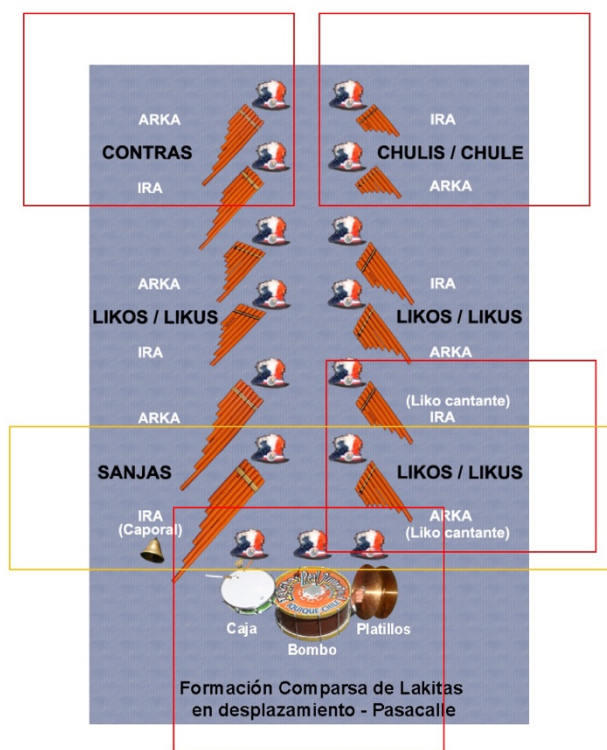


FIG 133- La formación en dos filas de los lakita les permite avanzar aprovechando la penetración militar de la percusión, y manteniendo una sólida estructura de roles que no varía (basado en LAKITASDETARAPACA 2014).

En Santiago hay sikuriadas que son capaces de penetrar barreras policiales, porque son difíciles de parar; sólo mediante una gran violencia se pueden callar sus voces y detener su marcha. La dimensión de fiesta, de baile, de alegría, equilibrar esa ‘formación militar’, generando simpatía y adhesión. Estas características le otorgan al sistema sikuriada un enorme potencial al servicio de objetivos políticos, anticoloniales y de apoyo a sectores marginalizados de la sociedad²⁵⁶. A pesar de esto, los sikuris por lo general se declaran independientes del Estado, los gobiernos y los partidos políticos

²⁵⁶ Algo señalado por muchos autores: Acevedo 2003; Meme 2006; Sánchez 2014; 2007; Podhajcer 2008; Bueno 2010; Ávila 2012; Barragán y Mardones 2013; Ibarra 2013; 2016; Padín 2013; Castelblanco 2014b; Fernández y Fernández 2015; Pérez Miranda 2016; FS 2017

(Mardones 2011: 115; Barragán y Mardones 2013; Castelblanco 2014b: 270; 2016: 91-94; Padín 2018: 138).

El origen de la actitud de protesta lo hallamos en el Conjunto de Sikuris 27 de Junio de la AJP de Lima, formado por migrantes con una orientación de izquierda (Turino 1993: 146). Esta postura es compartida por la mayoría de sikuris urbanos, en sintonía con las posturas de la Nueva canción chilena y la música latinoamericana de los 1960-1980s (Castelblanco 2019: 107-108). En Europa, por el contrario, la ‘función de protesta’ está ausente, porque no son frecuentes las marchas de protesta (Castelblanco 2014b: 271).

La ‘función de competencia’, en cambio, se refiere a un aspecto que voy a tratar como parte de la ‘función polifónica’ (7Ce).

d) FUNCIONES EXTENDIDAS

Por ‘funciones extendidas’ voy a entender la extensión del sistema sikuriada hacia el entorno. Esta función es la más difícil de abordar, de precisar y de analizar, debido a su magnitud. Para acotarla, voy a considerar a la Tropa como un ‘cuerpo’ que se extiende de cuatro modos: como un cuerpo organizativo, un cuerpo de danza, un cuerpo social y un cuerpo no-humano. Cada uno de ellos puede coincidir parcialmente con lo tratado en las funciones anteriores, pero aquí su enfoque es más corporativo e integrando el entorno.

Por ‘cuerpo organizativo’ entiendo a los encargados de representar a la Tropa para gestionar sus presentaciones (Ruiz 2007: 190). Algunas tropas aymaraquechua poseen alguien que cuida los instrumentos y el vestuario (Zelada 2009: 17). En la ciudad, la identidad del sikuri puede ser móvil (puede transitar de una Tropa a otra) y las identidades corporativas son muy diversas (universitarias, de barrio, de amigos, etc.), por eso el ‘cuerpo organizativo’ puede variar enormemente en su constitución (Castelblanco 2016: 241).

El ‘cuerpo de danza’ se entiende tradicionalmente en Bolivia como un conjunto que acompaña a la Tropa, otorgando un espacio de participación a la mujer (Baumann 1985; 2004; Sigl y Mendoza 2012a: 226). En muchas comunidades rurales se le considera parte de la Tropa. En la ciudad por lo general los danzantes son acompañantes, pero en Bolivia pueden alcanzar tal grado de fastuosidad y tamaño, que se consideran uno de los principales atractivos turísticos del país. Allí exhiben su poder económico y social las grandes familias aymara (Bueno 2010; Villazón 2015: 15-28, 44-50).



FIG 135- CUERPO DE DANZA.
Tres ejemplos de cuerpos de danza femenino, Lima 2018.

El ‘cuerpo social’ de la Tropa es una definición bastante arbitraria y difusa, pero me permite incluir factores importantes respecto al rol relacional que cumple el sistema sikuriada con el resto de la sociedad. En el Mundo aymaraquechua este rol coincide básicamente con la sociedad, en cambio en el Mundo castellano urbano este rol adquiere otras características. Allí, la sikuriada adquiere el rol de promover los principios o normas comunitarias, aprendidas al interior del sistema, hacia el entorno social (familia, amigos, escuela, trabajo, iglesia, pandilla), generando posturas sociales, culturales y políticas. Esta situación ha sido notada en Lima, Buenos Aires, Santiago y Bogotá (Ruiz 2007: 191; Timaná La Rosa 2009: 1-3; Castelblanco 2014b: 277; 2016: 64, 65; 2018: 502; Ramírez 2014; Wayra Q’hantati 2019), y se explica por la capacidad de convocatoria que posee el sistema sikuriada²⁵⁷.

Otro tipo de extensión hacia la comunidad lo constituye el cuerpo reflexivo de investigadores (como es el caso mío), que generan artículos, textos, encuentros y congresos, algo característico del Movimiento Sikuri (Castelblanco 2014b: 276). Esto genera un campo de mucho dinamismo que pertenece casi por entero al Mundo castellano (Barragán y Mardones 2013: 52, 54; Castelblanco 2014b: 276; 2016b: 162, 195, 204-206; Lakitas de Tarapacá 2014; FS 2017).

²⁵⁷ Suaña cuenta la anécdota que en Lima convocaron a un acto en un barrio marginal en 1984, al que no llegó nadie. Entonces decidieron recorrer tocando por las calles, y comenzó a salir la gente, y al volver al escenario los acompañaba una muchedumbre (Suaña 2017).



FIG 136- diversos afiches y anuncios de actividades relacionadas con los sikuris (Lima y Santiago 2018).



La enseñanza de la sikuriada en colegios ha generado otro nicho de gran importancia en la extensión a la comunidad. En Bolivia esa enseñanza se incorporó al marco institucional (MEC 2006; A. Gérard 8/2018), pero su implementación se ha topado con problemas, como la escasez de profesores. En Lima esta práctica ha ido creciendo, de modo más bien informal (Junior, 30/11/2018; Paul Puga, 9/12/2018; Paul Huaranca, 10/12/2018), y algo parecido ocurre en Argentina y Chile (Ávila y Padilla 2002; Barragán y Mardones 2013: 16; PADEM 2014; Balancino 2019; Formigo 2019; Garnica 2019; Giménez 2019; Iunti 2019; Lumando 2019). El gran aporte que han hecho los profesores es detectar los cambios que provoca la sikuriada, destacando su enorme potencial social, más allá de los aspectos musicales.



FIG 137- enseñanza de sikuriada en un colegio de Potosí, 2018.

En el Mundo aymaraquechua la sikuriada posee una extensión hacia un ‘cuerpo no humano’ que se puede concebir como un “empapar” el lugar y el tiempo de la Fiesta (Xtian Xtiano 2018). Los macha de Potosí describen esto como una propiedad de “vivacidad” o de “animación” que la música imprime al lugar (Stobart 2018: 200-202). Esta idea está asociada al silencio habitual al medio rural, cortado por el calendario musical andino (Mújica 2016: 1), con la intensificación de la experiencia multisensorial y emotiva. El silencio, ‘*ch’in*’, representa lo contrario a la fiesta (Mendoza 2010: 29). Esto se entiende como parte de la comunicación con los poderes sagrados que cuidan la comunidad, que durante el tiempo y el espacio de la Fiesta se intensifica y se colectiviza (Baumann 1996: 30; Fuentes 2013: 34; Rodrigo, Cayara 28/7/2018).



FIG 138- En Potosí, tocamos por encargo de una minera como pago al cerro, para agradecer y pedir que no se agote la veta.

En el Mundo Castellano no existe el concepto de ‘cuerpo no humano’, como tampoco existe un paisaje silencioso, ni el de una Fiesta que rompe ese silencio con una experiencia compartida. Los sikuri urbanos han debido generar una ritualidad adaptada al medio, surgiendo nuevas fiestas, como el *Inti Raymi* o *WilkaKuti*, El Día a la Pachamama, el día de la *Chakana* o el aniversario del Genocidio Americano (Podhajcer 2008: 15; Castelblanco 2014b: 277; 2016: 95). Si bien esta postura ha sido criticada como “nostalgia” (Bigenho 2007) o como influencia del *New Age*, el ambientalismo o la contracultura (Vega 2012: 16), su valor radica en lograr abrir un espacio que estaba negado en la ciudad, como lo demuestra la compleja defensa de los espacios descritos más arriba (7Cc). En Berlín, el grupo Fuerza Sikuri echa de menos el contacto con la naturaleza, reemplazado por “el trájín de las urbes” (FS 2017). Muchas fiestas ocupan el ritual católico (santos y vírgenes) pero sus espacios son un público sentado y en silencio y el tiempo son breves momentos como un adorno que ameniza la ceremonia. Por lo general los sikuri no participan en la misa, porque no se sienten representados por el sacerdote (Mercado 2003; Gordillo 2013; Schwerter 2013: 19; Castelblanco 2014b: 277, 2016: 97; Berrios y Michel 2015: 22).

e) FUNCIÓN POLIFÓNICA

La ‘función polifónica’ no pertenece al Sistema Sikuriada, el cual está programado para una homofonía (todas las voces hacen lo mismo). La ‘función polifónica’ surge del encuentro entre dos o más sikuriadas, el que sigue ciertas normas precisas, que provienen del Mundo aymaraquechua, concebida como una competencia musical, llamada *batalla sonora* en Bolivia (Ajata y Zanga 2013: 44), *atipanakuy* en Taquile y Potosí (del quechua: vencer o dominarse mutuamente; Bellenger 2007: 120, Gérard 2002b), *contrapunteo* o *contrapunto* en Chile (Ávila 2012), *choque* en Charazani (Bolivia)²⁵⁸. La competencia consiste en que cada Tropa intenta tocar lo más fuerte posible, para ‘perder’ al otro, incapaz de mantener su pulso. La dificultad consiste en no coincidir y mantener un pulso diferente al de la otra sikuriada (Ávila y Padilla 2002: 28-31; Ávila 2012), algo extraordinariamente difícil para cualquier músico. Algunas competencias entre las dos ‘mitades’ de un *ayllu* derivaban en peleas, en que rajaban los cueros del bombo del competidor (Fernández 1997: 189; Ichuta Ichuta 2003: 88-89; Rivero 2018: 11). Para el sikuri, la experiencia de la competencia es muy fuerte. En La Tirana (Chile), en Pascua de Negros “el contrapunto es añorado intensamente por el lakita, el momento de enfrentarse a otra tropa es un momento visto como único irrepetible, y excitante” (Mardones, Riffo 2011: 10). El resultado sonoro de la competencia es la suma azarosa de dos músicas similares pero desfásadas en el pulso (velocidad). Como las orquestas son organológicamente similares, este desfase genera una gran polifonía multiorquestal de enormes proporciones espaciales (puede ocupar un kilómetro) y temporal (puede durar horas hasta varios días), extraordinariamente densa y en continuo cambio. Se pueden escuchar polirritmos, ‘melodías fantasmas’, densidades tímbricas y armónicas continuamente cambiantes, efectos acústicos no predecibles, todo lo cual recorre el espacio y es recorrible. Su característica principal es la multiplicidad de estructuras sonoras simultáneas, que hacen imposible definir una estructura, presentando un perspectivismo de escucha, es decir, cada auditor percibe una estructura polifónica diferente.

Desde una perspectiva sistémica, se trata de una emergencia como resultado de alcanzar un nuevo nivel de complejidad. En rigor, esto corresponde al nivel 8 (Competencia), a continuación del Capítulo 7 (Tropa). Pero como se sale del Sistema Sikuriada, queda fuera de esta tesis. Su carácter de emergencia sistémica se revela en el

258 Este tipo de competencia ha sido descrita en Taquile y Susquello (Huancané) (Bellenger 2007: 175-177, 283), Puno y Conima (Putina) (Perú), en Copacabana, la región de La Paz, Charazani (Jaime Guzmán 18/7/2018), en Macha y Arampampa (Bolivia), en Huancané, Taquile Tilcara y Lules (Tucumán) (Baumann 1985: 26) y La Tirana (Chile) (Mardones, Riffo 2011: 10).

clímax de complejidad sonora que representa esta polifonía a nivel de la música andina tradicional²⁵⁹.

Por el contrario, en el Mundo Castellano no se concibe que dos orquestas puedan tocar simultáneamente, ni menos aún que lo hagan sin coincidir sus pulsos. En Santiago, Buenos Aires y Bogotá es habitual que dos o más sikuriadas se unan para tocar un tema, gracias a que comparten el mismo diapasón, la misma escala y el mismo tono (Castelblanco 2019: 118, ver 5Aa). O bien, la performance de dos o más sikuriadas se presentan sucesivamente en el formato concurso, en que un jurado elige al mejor. Estos concursos son generalmente impulsados por los gobiernos regionales para apoyar el patrimonio musical. Ignorantes de la polifonía multiorquestal andina, privan a la música vernácula de su expresión más sofisticada, compleja e identitaria (ver Witney 1985: 4, 119-123; Dutto 2008: 402-408). Pero el carácter de emergencia sistémica se revela en que la polifonía multiorquestal se da de modo espontáneo entre las sikuriadas urbanas al término de la performance “oficial”. Esto lo pude observar en el XLI Encuentro de Sikuris de Tupa Katari (11/11/2018) realizado en el Coliseo Puno de Lima. Se trataba de un concurso, donde se presentaban una tras otra las Tropas, intentando impresionar al jurado. Pero terminado el concurso, todas las tropas se reunieron en la cancha a tocar juntas, independientemente, al unísono, generando una fiesta cuyo clima de alegría, espontaneidad y participación no tenía comparación con lo que había sucedido durante todo el día. Lo que más me sorprendió fue la ausencia de comentarios; no estaba anunciado, nadie me lo advirtió, pero, sin embargo, era el momento esperado por todos (probablemente porque la conciencia de este fenómeno está unida al concepto de Fiesta, ver nota 88).

259 Por tratarse de un tema musical, su descripción escapa a esta tesis. En Pérez de Arce 1996 describo la polifonía musical de los bailes chinos del Aconcagua que, en términos generales, se aplica a todas las flautas colectivas. Debo aclarar que el concepto de polifonía multiorquestal no existe como tal en las diversas tradiciones donde ocurre, ni pertenece a los discursos, ni es concebida como tal. Sin embargo su vivencia es fundamental y designa una buena fiesta.



FIG 134- Lima: luego del concurso, se produce el encuentro de todas las tropas que suenan simultáneamente.



Algo parecido ocurrió espontáneamente al finalizar el Encuentro de Sikuris Mathapi-Aphtapi-Tinku, en Buenos Aires (Pérez Miranda 2016). Las sikuriadas, siguiendo un impulso nacido de su necesidad performática, generaron las condiciones para que emergiera el nivel superior sistémico.

7°.- PROCESO DE CAMBIO

El proceso de cambio alcanza la máxima complejidad en el nivel de Tropa, debido a que este nivel corresponde a la relación con el entorno, y el cambio se refiere a otro entorno. Este nivel debe ser analizado como sistema abierto, en que los efectos del entorno se convierten en gran parte de su descripción.

7ªAa) PERCUSION

La ‘percusión’ añade potencia al sistema sikuriada. Su uso fue conocido en los Andes prehispánicos (ver evolución histórica)²⁶⁰, y en la sikuriada aymaraquechua forma parte indisoluble del sistema, con un tambor tocado por cada *sikuri*. A pesar de eso, no forma parte del sistema sikuriada (como se explicó), y es por eso que cuando el Mundo castellano delega la acción de percutir a percusionistas especializados, el sistema no cambia, salvo en su potencia (necesaria para ingresar a la ciudad). La asociación

²⁶⁰ En épocas prehispánicas, los Moche (costa N de Perú) utilizaron un tamborero que acompañaba a los sikuri (ver Historia), pero al parecer no se continuó esa práctica.

entre potencia sonora y tambor la encontramos en todo el mundo como expresión de poder militar, y estaba presente en los ejércitos incas (Gruszczyńska-Ziółkowska 2004: 256-257). La globalización permitió elevar esta potencia al máximo, mediante la industria de instrumentos y de equipos de amplificación. Por eso ese cambio fue bien recibido y adaptado al sistema sikuriada.



FIG 139- La persuasión de las bandas de Bolivia no sólo incrementa la potencia, sino que permite un alarde de espectacularidad, común a los percusionistas, como en este caso los bomberos que bailan arriba del instrumento (Sucre 2018).

Sin embargo, esta mayor potencia rompe el equilibrio tímbrico que poseían las Tropas construidas con materiales locales, cuyas sonoridades empalman en timbres y en volumen, al tiempo que se pierden ciertas cualidades sonoras más cálidas, profundas y con más matices (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 76). Por lo general esta pérdida es ignorada o minimizada por los sikuri con quienes he conversado este tema, quienes prefieren la ganancia de intensidad. Por otra parte, el uso de percusionistas externos a la Flauta Colectiva permitió al tamborero dirigir con gestos elocuentes y expresivos la coordinación de los músicos. A esta función rectora se refiere la asociación metafórica entre el tambor y el corazón, que encontramos tanto en la sikuriada andina, los *bailes chinos* y las *machi* (chamanes) mapuches del sur de Chile (Pérez de Arce 2007: 175).



FIG 140- La asociación tambor – ‘corazón del baile’ es frecuente en los Andes de Perú, Bolivia y Chile. A- *ayarichi* de Picilo-Tarabuco (pag. Facebook de Turismo Comunitario Tarabuco Pisili-Nación Yampara). B- *ayarachis* y sus *wankaras*, Milculpaya 2018. C- tamborero en un *bailes chino* del Aconcagua, dirigiendo las coreografías desde su baile.

7ªAb) REPERCUSION

La ‘repercusión’ del sonido es producida por el entorno. En el Mundo aymaraquechua esto adquiere su máxima importancia, porque la sikuriada existe en el encuentro, en el viajar, recibir, encontrarse (M. Ibarra 9/5/2017). La Fiesta ritual propone una secuencia de espacios acústicos que conforman una macroforma musical propia de cada fiesta (Pérez de Arce 1995b). La ‘repercusión’ funde el sistema sikuriada con esta variedad espacial, con su gran intensidad relativa al entorno (Martínez 2014: 101). Cuando la fiesta ritual dura varios días, las personas y el lugar están sumergidas en una misma música²⁶¹. Esa experiencia otorga al espacio y al movimiento un rol central respecto al sonido.

²⁶¹ Eso lo he experimentado en el Aconcagua, en el interior de Iquique y es descrito en la zona de Cusco, en la fiesta del Señor de Qoylluriti (Mendoza 2010: 17).



FIG 141- La 'repercusión' en el entorno, mientras se desplaza, es una de las características comunes a la Flauta Colectiva. Ayarachis de Milcupaya 2018.

En el Mundo castellano urbano la arquitectura urbana es el referente para esta 'repercusión', y el ruido de máquinas es su base permanente, acortando la distancia hacia el silencio. La mayor potencia del sistema 'bombo, platillo y caja' le permite al sistema sikuriada sobreponerse a ese ruido, pero sin agregar mayor valor a la 'repercusión'. Cuando la performance se transforma en escenificada, con escenarios y micrófonos, la mayor potencia sonora permite sobreponerse al espacio circundante anulándolo, el recorrido por otros espacios se elimina, y el contraste con el entorno no se da como silencio, sino generalmente como "música folclórica" a todo volumen (o la voz del locutor). En estos casos, la 'repercusión' es reducida al máximo²⁶².

7ªAc) ESTILO

El 'estilo' es un concepto del Mundo castellano que se introduce al sistema sikuriada. Como se refiere a la música, a los atuendos y otros aspectos escenográficos, no altera el sistema. Corresponde a la tendencia del Mundo Castellano a formalizar teóricamente la realidad, generando conceptos ideales. Este traspaso, debatido respecto al "rescate folklórico" (ver Evolución Histórica), con el tiempo ha ido influyendo el Mundo aymaraquechua, que comienza a pensar teóricamente sus músicas, las va fijando y las va describiendo como estilos. Aparece el concepto de autoría como creación individual, fijo en una partitura, y protegido por ley, muy distinto al concepto de autoría

²⁶² En Lima me tocó asistir al VI Encuentro Interuniversitario de Sikuris, UNMSM (23/11/2018) en que las dos horas previas tuvieron un nivel tan alto de "música ambiental" que, al comenzar el espectáculo pude descansar del exceso de música, en vez de apreciar su aparición. Nadie de quienes conversé prestó atención a este hecho, algo habitual en el medio urbano castellano.

colectiva, o que emana del paisaje, y que está permanentemente cambiando, que concibe el Mundo aymaraquechua.

7ªBa) PERCUTIR

El Mundo castellano introdujo el ‘percusionista’ que no pertenece a la Flauta Colectiva, sino que obedece a una especialización funcional, lo que le permite introducir modelos rítmicos complejos y variados. Hay circunstancias (como los colegios, o las *lakita*), donde la ‘percusión’ puede transformarse con facilidad. Como eso no afecta al sistema sikuriada, no cabe su análisis aquí.

7ªBb) SITUAR

El proceso de ‘situar’ al sistema sikuriada en un lugar y un tiempo específico sigue en el Mundo aymaraquechua un patrón común a todas las Flautas Colectivas altoandinas. Las coreografías de sikuris que bailan, acompañados de mujeres que cantan en Bolivia (Sigl y Mendoza 2012a: 226) o sikuris acompañados de un cuerpo de bailarines (Valverde 2007: 338), las caminatas de varios días hacia la fiesta acompañadas por música (Mendoza 2010: 18) son expresiones de este patrón.

Hay aspectos que no cambian al pasar al Mundo castellano, como ciertas figuras coreográficas básicas, como la coreografía circular o el ‘pasacalle’, si bien se pierde la tradición aymaraquechua de *tumpaña* (visitar) como acción recíproca entre personas, lugares, espacios y cosas, en que el ir *ch'allando* en secuencias de lugares y momentos “educa la atención” (De Munter 2016: 635). La música es tan necesaria para el desplazamiento andino que sin ella andarían todos “desorientados”, caminarían como “ciegos” o andarían como “mudos”, despertando lástima (Mendoza 2010:19; 30). Es habitual el ‘entrar tocando’, lo que implica comenzar antes, de modo que cuando se entra ya se ha calentado el cuerpo y la música fluye²⁶³.

263 Ese recurso lo conozco bien como práctica en mi grupo La Chimuchina, porque nos permite llegar con un buen nivel de energía y de sincronía, en que estamos cómodos, de modo que la entrada no implique un principio de algo, sino un continuar algo.



FIG 142- El traslado del baile, que integra a los que apoyan, a familiares o a personajes de importancia ritual, es común a todas las Flautas Colectivas. Ayarachis de Milcupaya, 2018.

El concepto de coreografía es extraño al músico castellano profesional, acostumbrado a tocar quieto. Incluso cuando existe, en la *murga* española, por ejemplo, enfatiza lo jocoso y ridículo que supone un músico que a la vez baila. Pero la relación natural entre música y movimiento del cuerpo es habitual en todo el mundo (Finnegan 2003: 185; Jardow-Jardow-Pedersen 2003: 98; Mithen 2006: 15; Solís 2004b: 238).

El ‘pasacalle’ urbano ha venido en las últimas décadas a permitir el movimiento de la sikuriada por calles, invitando a la participación más que al espectáculo. En La Paz su presencia es habitual y puede alcanzar una magnitud enorme (como la Fiesta del Gran Poder), mientras en Santiago se han ido imponiendo de a poco, y en Buenos Aires alcanzan a multitudes espontáneas, mientras en Lima no logran la misma notoriedad. Se trata de una respuesta de la ciudad cuya diferencia probablemente se refiere a condiciones urbanas preexistentes.

7ªCa) FUNCIONES ORGANOLOGICAS

El mayor cambio organológico a nivel de Tropa lo constituye la inclusión del sistema ‘bombo, caja y platillo’. Esta influencia del Mundo castellano ha ido permeando las sikuriadas rurales desde hace un siglo o más, hasta naturalizarse como un estilo más. En cambio, las funciones organológicas de la percusión aymaraquechua, como la dispersión rítmica, tienden a perderse en el Mundo castellano.

El tema de la mujer tamborera, si bien no es un problema organológico, incide en la percepción urbana que lo ha asociado al testimonio coloniales de Guamán Poma de Ayala que muestran a la mujer que toca la *tinya* (tambor) (ver Mujer Sikuri 1º), explicándolo como efecto de la influencia colonizadora del patriarcado (Ramírez 2014). Esta interpretación no tiene asidero en la evidencia que muestra que el canto femenino

solista con tambor es algo diferente a las flautas masculinas (Gruszczynska-Ziółkowska 2004).

7ªCb) FUNCIONES CORPORATIVAS

La noción del ‘cuerpo’ de la sikuriada cambia, de representar un *ayllu* aymaraquechua a representar un grupo universitario, un colectivo de barrio o un grupo de amigos en el Mundo castellano. Ese cambio obedece a la dispersión de la identidad dentro de los grandes conglomerados urbanos, un tema que trato más abajo. El concepto de *ayllu* se refiere a la comunidad enraizada en un territorio, con un ancestro común, con conexiones sanguíneas y espirituales de parentesco, de lugar y su naturaleza (Métraux 1970:55; Alonso y Macías 2015: 15, 16; Carballo 2015). Se trata de un concepto fundante de las sociedades andinas (Burman 2014: 102), y por eso su rol de articulador de las músicas colectivas lo hallamos en todo el continente (Martínez 1994; Beaudet 1997: 45). Este concepto alude al espaciotiempo en que la música establece relaciones entre humanos, plantas, rocas y animales por medio de su aprendizaje y construcción local (Luna 2017: 6).

Al pasar al Mundo castellano urbano, el cuerpo se constituye generalmente entre conocidos. Los sikuri mencionan la “seguridad”, “confianza”, “solidaridad” y “calidez” que les proporciona el pertenecer a la sikuriada (Castelblanco 2016: 259). Fuera de Latinoamérica, en cambio, es más frecuente encontrar sikuriadas que adquieren un papel más institucional, como parte de centros culturales (AV 2016; FS 2017), algo que también ocurre con la batucada (GRESV 2017), y que responde al modelo de una orquesta como compañía empresarial (Kartomi 2007b: 4; Langhorne 2010; Hankinson 2015).

7ªCc) FUNCIONES RELACIONALES

Las ‘funciones relacionales’ son las que muestran más diferencias entre ambos Mundos.

c1.- LAS DOS PERFORMANCES

Un eje central para entender esta diferencia son los conceptos de “performance musical participatoria” y “performance musical escenificada”, basados en Turino (2008: 26), para entender dos modelos de relación entre orquesta y sociedad²⁶⁴. Se trata de dos tipologías de performance que presentan un alto grado de contraste, cuyo detalle analizo en las conclusiones. La sikuriada aymaraquechua forma parte de una performance

²⁶⁴ Voy a utilizar el concepto “escenificada” en vez de “presentacional” (que utiliza Turino), porque presenta un mayor contraste gramatical, que facilita su comprensión. Agradezco a Sebastián Hachmeyer esta sugerencia

musical participatoria, cuya mejor manifestación es la Fiesta Ritual. La orquesta forma parte de la comunidad, se funde con ella, donde su rol es convocar y generar la mayor alegría posible. El Mundo castellano no conoce bien este tipo de performance, en cambio conoce la “performance musical escenificada”, cuya mejor manifestación es el “concierto” producido como un espectáculo que da la orquesta a un público espectador que está separado, quieto y en silencio. Ambas performances no son excluyentes, muchas músicas presentan rasgos de ambas, pero la ciudad privilegia el modelo “escenificado”, lo concibe como “el” modelo, con antecedentes históricos en Grecia y Europa (Lomax 2001: 315, 316; Delannoy 2015: 77). Ese concepto tiñe todos los “conciertos”, “show” y “espectáculos” urbanos. Al ignorar la performance participativa, la influencia urbana opera en forma ciega, sin percibir sus efectos. Las consecuencias son muchas, en diferentes ámbitos; respecto al sistema sikuriada, dificulta la coordinación interna de la tropa y la participación con el público. El escenario está orientado hacia el público, impidiendo la ronda (porque presenta la espalda al público), dificultando el mirarse entre los sikuri, dificultando el bailar y la coordinación, el moverse entremedio del público, y la retroalimentación necesaria para generar el ambiente festivo. Es decir, el sistema sikuriada ve coartados muchos de los factores que le permiten generar la unidad de la flauta colectiva. Otros cambios son acotar los tiempos, los espacios y los desplazamientos, impidiendo las formas musicales extensas que se mueven y son recorribles durante horas o días, así como el ‘perspectivismo de escucha’. Lo interesante es que, a pesar de la profundidad de estos cambios, ellos ocurren en la total indiferencia tanto de quienes administran la performance escenificada, como del público, e incluso de los sikuri castellanos, quienes la defienden como signo de modernidad. Esto se puede deber a una ignorancia generalizada respecto a la performance participativa por el Mundo castellano²⁶⁵. Desde esta ignorancia se percibe como normal que los instrumentos andinos se adaptan a la performance escenificada, como ha ocurrido con la quena, el charango, el pinkillo y otros, sin percibir la transformación que elimina sus factores colectivos y los transforma en instrumentos solistas²⁶⁶. Esto ocurrió con el siku transformado en *zampoña urbana*, pero la sikuriada

265 Como ejemplo, Manabe (2013) describe como “performance participativa” el caso de un rapero que se conecta con la audiencia a través de un micrófono, sin percibir que mantiene intacta la separación “artista-público”. Tan ajena es esta modalidad a la cultura eurocéntrica, que Small (1998) publicó un libro de 233 páginas dedicado a demostrar que lo importante es “hacer” música, más que “escucharla”.

266 Tal como lo describe Ramos (2019: 115) “en tanto representación, el folclor constituye una abstracción de la tradición, lo que equivale a decir que el folclor es una descontextualización operada sobre la cultura tradicional para que ésta sea exhibida en nuevos contextos, para que sea refuncionalizada en vista a nuevos intereses sociales, estéticos, políticos, etcétera”.

no ha podido adaptarse bien, y se ha mantenido más bien al margen de los circuitos de la industria cultural.

c2.- LOS CAMBIOS EN LA RELACION

Los dos estilos de performance (participativo y escenificado) son un eje estructurador de los cambios que produce el Mundo castellano urbano sobre el sistema sikuriada. Algunos aspectos específicos de estos cambios, los he distinguido como 1) la relación con otras sikuriadas mediante la competencia, 2) la relación con la ciudad a través de una rebeldía, 3) la relación con el medio ambiente, y 4) la relación ontológica con la conciencia de ser de cada sikuri.

1) La relación con otras sikuriadas mediante la competencia musical entre Tropas, que ocurre en el Mundo aymara, cambia profundamente en el Mundo castellano, donde es reemplazada por concursos de espectáculos con premio. En el primer caso cada sikuriada representa a un *ayllu*, una comunidad familiar, local, que se enfrenta con otras similares, defendiendo sus identidades al tratar de no coincidir. Esto se asocia al concepto de *tinku* que significa encuentro (Platt 1976: 17), parear, crear balance entre opuestos (Baumann 1996: 48), y asimismo pelea ritual (luego transformada en danza folclórica) (Platt 1976: 17-18; Fernández 2018: 284-285). La batalla musical exige una gran cohesión a la Tropa, asegurada por las funciones propias del sistema (5C, 6C), que le otorgan una enorme estabilidad interna, y le permite entrar en competencia sin perder su estructura, manteniendo su completa independencia musical. Se contrastan aquí la máxima homogeneidad y coherencia interna con la total desincronía entre Tropas. Esta competencia es una tendencia que pertenece al sistema sikuriada, como ya describí respecto a su aparición espontánea en ejemplos de Buenos Aires y Lima. Esa tendencia es común a las Flautas Colectivas surandinas en general, y muchos lo identifican como un deporte, en cuanto recreación o juego, ejercicio físico al aire libre, y equipos que se enfrentan en competencia movilizandolos masivamente a la población (Santa Cruz 2005: 92-105; Pérez de Arce 2017).

La teoría musical europea no concibe orquestas que compiten simultáneamente, y la descoordinación musical sólo la concibe como un error. Tampoco conozco situaciones semejantes en otras partes del mundo²⁶⁷. Por eso, al transformar la competencia musical en una competencia de espectáculos, el Mundo castellano no percibe la diferencia. Esta transformación elimina la competencia sonora, la polifonía multiorquestal, y la reemplaza por una competencia de vestuario y espectacularidad de las coreografías ante un jurado. Esta lógica del concurso se ha extendido, avalada por los gobiernos e

²⁶⁷ En ciertas músicas tradicionales de Sicilia ocurre que varias orquestas recorren independientemente un pueblo, sin entrar en competencia (Emiliano Li 9/2006).

instituciones urbanas, en todo Perú y Bolivia (Carlos Sánchez, 11/12/2018)²⁶⁸. Esto provoca la transformación de una fiesta ritual destinadas a restablecer el equilibrio cósmico en un espectáculo folclórico con premios en dinero, con todas las consecuencias sociales que esto conlleva (Mújica 2016).

Con respecto al rol identitario que cumple la sikuriada, corresponde a la norma de las orquestas en general, como medio de forjar una imagen de identidad social (Frith 2001: 422). Esa función permite que la orquesta sea vista como metáfora de la sociedad, y por eso la representa cuando sale de viaje (Kartomi 2007a; Johnson 2008; Cotrell 2003; Cunha 2016; Turino 1989; 2008). Estas relaciones identitarias son complejas y se retroalimentan de muchos modos (Lomax 1962; Beaudet 1997: 17; Shepherd 2003; Szurmuk, Irwin et al. 2009: 249, 253). La música misma puede decirse que “es” la identidad, como cuando hablamos de “mi canción” (Merriam 1964: 304 - 305, Lomax 1976: 34; Frith 2001: 422-428). En términos amplios, la sikuriada es reconocida como símbolo de los Andes (altoandina), así como el *gamelan* lo es de Asia (Bali, Java o Indonesia; Witzleben 2004: 145; Mendonça sf.), la *batucada* lo es de Brasil y África (Congo) (Reijonen 2017: 140), la *orquesta sinfónica* lo es de Europa (Alemania; Cotrell 2003: 251), el *djembe* a África, el *taiko* a Japón (Johnson 2008: 55), etc. Muchos países utilizan las orquestas nativas como emblema en sus embajadas, como ocurre con el *gamelan* de Indonesia (Mendonça sf.; Cunha 2016: 5). Pero Bolivia y Perú no usan el *siku* como su emblema cultural en el extranjero, a pesar que fue declarado patrimonio cultural (Perú en 2004; Bueno 2010, Bolivia en 2018; Páginasiete 2018). Esta ausencia de las embajadas puede estar vinculado al concepto de poco “valor de mercado” con que se asocia al *siku*, y su asociación con clases sociales populares.

Al ingresar a la urbe castellana, la sikuriada deja de representar un *ayllu*, y pasa a representar dos tipos de identidades: el un grupo de amigos o de vecinos, el barrio, o comunidad que lo formó, o bien representa “lo andino” en razón a su ‘Origen’ (Apaza 2007; Ponce 2011; Ávila 2012; Mújica 2016: 15, 16). Esa identidad “andina” está en permanente formulación, basada en grabaciones, internet, videos, conversaciones con sikuris, lectura de *papers* y viajes altiplánicos (Paul Huaranca, 10/12/2018)²⁶⁹. Lo reciente del proceso de incorporación urbana ha impedido que las sikuriadas castellanas

268 Es bastante frecuente esta transformación. En un ejemplo, el Ministerio de Cultura de Perú, para promover el turismo en Cruzpiana, y Guellaycancha, promociona competencias de todo tipo, como las de pelar papas, elaborar sogas, hilado, etc., que se hacen ante un jurado y con público, a pesar de lo cual son presentadas como “actividades ancestrales, originales y auténticas” realizadas “dentro de un contexto comunal y original, como solía ser en la época de los incas” (MCP 2016).

269 En Potosí, una Tropa urbana discutía sus roles como repetidores, transmisores o representantes de las comunidades quechua, y me preguntaban porque en Bolivia se ha conservado tanta tradición y en Chile no (Mama Inti 7/7/2018).

urbanas se consideren una ‘tradición local’, como ha ocurrido con el *corrido* mexicano o con el *jazz* (Turino 2008: 142), por ejemplo. Probablemente algo similar debería suceder a medida que pase el tiempo.

2) la relación con la ciudad a través de la rebeldía es una de las transformaciones más notables que sufre la sikuriada al entrar al Mundo castellano. Esta transformación obedece a la natural irritación que surge ante las dificultades que ofrece la vida urbana, sobre todo en los sectores populares. La sikuriada tiene la posibilidad de expresar públicamente esa irritación en las calles y plazas. La irritación surge de temas como el individualismo, la falta de solidaridad, el desinterés por la responsabilidad colectiva, que son propias de la vida urbana (Barfield 2000: 662-664; Meme 2006; Barragán, 2006: 4; Arnold 2008: 46-48; González 2008: 345, 351; Thumala, Salinas 2008: 312, 320-323; Barragán Y Mardones 2013: 36, 37; Castelblanco 2016: 97; Earls Sf: 24). El sistema sikuriada permite reorientar esa irritación hacia enseñanzas colaborativas, cohesionadoras, complementarias que surgen de su práctica (Turino 2008: 35; Castelblanco 2016: 71, 72). Por esto se ha señalado la capacidad de la sikuriada de generar cambios sociales (Meme 2006; Podhajcer 2008: 12; Calisaya 2014).

La sikuriada se transforma así en un vehículo para expresar la voz indígena, participando en protestas callejeras (Barragán y Mardones 2013: 4) junto a otras formas de baile y música, todo lo cual marca las protestas latinoamericanas actuales con un aire de carnaval y alegría muy particular (Szurmuk, Irwin et al. 2009: 68; Fernández y Fernández 2015: 63-69; Teoman 2017; Fernández 2018: 283; Granados 2018: 281-285). Todo esto forma parte de un proceso mayor que se conoce como la ‘emergencia indígena’, un proceso que ha ido acrecentando su presencia en las últimas décadas no sólo en América sino en diversas partes del mundo (de la Cadena y Starn 2007; Bengoa 2015: 94). Para muchos sikuri el descubrir la magnitud histórica del genocidio y etnocidio indígena en América es una dolorosa verdad que marca su relación con el instrumento²⁷⁰. A su vez la rebeldía sikuriana la podemos ver como parte de un amplio

270 La histórica falta de simpatía por la causa indígena y el racismo han sido destacados como principal causa de la emergencia indígena por muchos autores (Carmagnani 1984: 22-25; Safford 2000: 45, 76; Cámara 2001; Pinto 2002: 101; Fernández 2003: 22, 62, 63; Ianni 2004: 353; Burga 2005: 247-248; Romero 2011: 230; Volpe 2011; Burman 2014: 101; Restrepo 2014: 23; Aldaraca 2015). Es recién en los 1990s que los países latinoamericanos comienzan a reconocer a los pueblos indígenas y a permitir que ellos tengan dignidad frente a la sociedad global, un proceso en desarrollo, en el cual Chile marca un enorme retraso. La emergencia indígena en los 90’ ha sido discutida desde muchas perspectivas (Díaz 1999: 116-120; Albó 2002: 190-193; Zapata 2003; 2016; 2008; Ríos 2005; Groh 2006; Cruikshank 2007; Lambert 2007; Pratt 2007; Smith L 2007; Tsing 2007; Rivera 2010b; Barragán y Mardones 2013; Alonso y Macías 2015: 1-2; Carballo 2015: 12-15; Castelblanco 2016: 13; Bengoa 2017; Mardones y Fernández 2017). Respecto a las transformaciones en la dignidad de los líderes indígenas ver (Lears 1985; Ereira 1990; Baumann 1996b; Quijano 2000; Romero 2003; Smith 2007; Timaná La Rosa 2009; Rivera 2010a;

movimiento *antiestablishment* propio de las músicas populares, que se inició en los 1960s y 1970s en Europa y EEUU, y que en los Andes tuvo su propia versión²⁷¹. Pero, a diferencia de otros grupos como los *punk*, *hip hop* o la *contracultura*, la sikuriada genera una experiencia directa con su práctica, lo que le permite invertir la experiencia traumática que han sufrido los migrantes altoandinos, invisibilizada por el medio (Carlos Arguedas, La Paz, 3/7/2018, Víctor Colodro, 17/7/2018).



FIG 143- El baile chino del Mapocho, de reciente creación en Santiago, ha adoptado fácilmente funciones de rebeldía (acoplándose a marchas), algo desconocido en los bailes chinos tradicionales, demostrando así la facilidad que tiene la flauta colectiva para situaciones de este tipo.

3) la relación con el medio ambiente está muy fuertemente instalada en el Mundo aymaraquechua altiplánico mediante el calendario musical, en que el *siku* se escucha solamente durante una estación del año, tal como una fruta aparece sólo en un periodo del calendario agrícola. El ciclo de músicas asociadas a los ciclos naturales (lluvia, calor) es habitual en las sociedades preindustriales en todo el mundo (Cunha 2016: 6). Ese tipo de asociación es desconocida en el Mundo Castellano, que tiende a la uniformidad (como la fruta que se encuentra todo el año en supermercados). Cuando los sikuri urbanos intentan reproducir el calendario ritual dentro de la ciudad, se enfrentan a problemas contradictorios ya señalados (ver 1Cb, 1Dg).

Bengoa 2015: 77; Citro y Torres 2015b; Alonso y Macías 2015: 10; Carballo 2015: 4-22; Whyte 2015: 2-9; Carlos Arguedas, 3/7/2018; Cergio Prudencio, 4/7/2018).

²⁷¹ Principalmente con la “nueva canción chilena” y todas las variantes regionales que tomaron elementos indígenas para su propuesta (van Dijk 1994: 51-52; Acevedo 2003: 38; Shepherd 2003: 72; Castelblanco 2016: 88, 89-90; Cunha 2016: 4; Fernández y Fernández 2015: 63-69; Granados 2018: 274). Ramos (2019: 117) llama a este proceso “renovación folklórica”, que abarca distintas escenas y movimientos, fundamentalmente el Nuevo Cancionero Argentino, el Canto Popular Uruguayo, la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana.

4) la relación ontológica que establece cada sikuri con la conciencia de ser Tropa no existe en el Mundo aymaraquechua como una propiedad distinta a la ontología habitual del individuo. En cambio, en el Mundo castellano muchos sikuri descubren un proceso espiritual vinculado a la performance que implica cambios ontológicos. Estos cambios obedecen a la necesidad de generar espacios interiores que normalmente no ofrecen las orquestas del Mundo Castellano. Uno de ellos es el concebir la performance como un medio para construir una comunicación con el cosmos, algo ausente en la ciudad, incluso en la música sacra que es pensada como medio para comunicarse entre humanos (Gérard 1996: 14, 16). En el mundo occidental se confunde lo espiritual con la religión, entendida como un sistema teórico destinado a explicar el mundo a través de creencias (Marzal 2000: 19), o basado en nociones de autoridad asociado a lo sagrado (Barfield 2000). Por el contrario, la espiritualidad que surge de la práctica de la sikuriada no se basa en creencias o autoridades (Marzal 2000: 19, 22-45), sino en la experiencia holística de la performance. Es frecuente que un sikuri considere su interés artístico y espiritual como cosas indistinguibles; es posible que al soplar su instrumento esté generando una comprensión del sistema sikuriada como lo haría un antropólogo, esté creando como lo haría un artista, y esté experimentando una transformación ontológica que no sabe como explicar, y que yo he definido como una ‘experiencia sobrenatural’ (4Ba), semejantes a las experiencias descritas por algunos integrantes de *bailes chinos* de Chile (Mercado 1996; Etnográfica, 26/11/2013) y por *pifilkeros* mapuches (Pérez de Arce 2007). Podemos observar la sikuriada como una tecnología diseñada (entre otras cosas) para alcanzar estos estados de conciencia. Los rituales andinos suelen dar mucha importancia a la transformación de la conciencia, con estrategias específicas (Martínez 2018: 203-204). Asimismo, es frecuente que las danzas impliquen un esfuerzo compartido por horas, todo lo cual lleva a un estado de “fatiga sobrepasada”, acompañado de una euforia que implica una modificación de la consciencia, que hace parte de la experiencia ritual (Martínez 2018: 208, 211).

En el Mundo Castellano tradicional el acceso a otros estados de conciencia no tiene cabida, el trance se considera una forma peligrosa de “perder el control” racional y emborracharse es sólo una forma de ahogar las penas y olvidar los infortunios. Pero, sobre todo, la ausencia de rituales urbanos extensos, de varios días, que involucren a toda la comunidad, impide que se den los espacios para compartir esa experiencia. La fiesta ritual aymaraquechua ofrece un marco positivo de esperanza, si se da en un contexto de escasez, o de gratitud, si hay abundancia (Tarazona 2014: 42). Eso permite que el acto de beber se relacione positivamente con la memoria colectiva (Arnold, Jiménez Aruquipa y Yapita 2014: 32; Ñanculef 2016: 77).



FIG 144- la ausencia de situaciones rituales populares, no institucionalizadas, ha obligado a las flautas colectivas a encontrar su nicho en la ciudad.
Celebración del solsticio de invierno, Santiago, 2018.

7ªCd) FUNCIONES EXTENDIDAS

Las extensiones de la Tropa hacia el entorno altiplánico aymaraquechua se ven totalmente transformadas al cambiar por el entorno urbano castellano. Las relaciones con el medio social se hacen más complejas, y eso amplía el ‘cuerpo organizativo’, permitiéndole generar contratos con instituciones y personas. Asimismo, el ‘cuerpo social’ se extiende hacia nuevos campos, como el interés científico, la solidaridad social o la intención pedagógica. En Bolivia, las grandes “entradas” (carnavales urbanos) han producido una visibilidad inusitada de la sikuriada como parte de un valor social, económico y estético de origen aymaraquechua, plenamente instalado en la ciudad. En cambio, las ‘funciones rituales’ se debilitan en el Mundo castellano, porque la reciprocidad, base de la Fiesta, se hace más difícil, siendo reemplazada por elevados gastos de producción (Ruiz 2007: 190).

En la ciudad la Tropa genera un poderoso vínculo con el entorno altiplánico. Los sikuri urbanos viajan a buscar conocimiento en dirección contraria a la habitual, que concibe que el aymaraquechua sólo puede aprender del castellano, no a la inversa. Esta inversión permite exhibir la riqueza de los mundos indígenas, que siempre estuvo allí. Los procesos migratorios, los viajes, invitaciones, amistades, van estableciendo lazos estrechos entre ambos Mundos (Tarrillo 2014: 4; Suaña 2017; Wayra Q’hantati 2019), permitiendo por vez primera una circulación fluida en ambos sentidos. La revolución que implica este proceso para Latinoamérica aún estamos lejos de percibirla.

Otra inversión total la constituye la mujer tocando flauta, algo impensado en la tradición aymaraquechua hace pocas décadas. Pero esta inversión se conoce como noticia relacionada con el movimiento de liberación de la mujer, no como parte de la

performance participativa. Los canales de información exhiben a quien sepa usar esos canales de un modo profesional²⁷². En cambio, la postura aymaraquechua, que alega que no se trata de machismo sino de equilibrio entre contrarios complementarios no es considerada. Esto produce dos posiciones opuestas e irreconciliables; desde la perspectiva aymaraquechua la irrupción de la mujer sikuri se ve como una imposición colonial hegemónica más, como las que se vienen sucediendo hace 500 años (Rostorowski 1988; Stobart 2009; Chavez 2019). En cambio, desde el Mundo castellano no se concibe como imposición colonial, sino justamente su opuesto, porque surge de una crítica al modelo hegemónico colonialista. Se trata de un problema ajeno al sistema sikuriada, porque pertenece a las interpretaciones de la realidad que ocurren en ambos Mundos, tema al que vuelvo en las conclusiones.

272 Como ejemplo, el caso de Micaela Chauque, “la primera mujer indígena autorizada para hacer algo que sólo se les permitía a los hombres” (Jara 2019), es una mujer urbana, habituada a los escenarios, concursos y festivales, que ha viajado, es decir, se maneja en el ambiente internacional. Su discurso usa argumentos del patriarcado, del machismo y del rol de géneros, como criterios ‘universales’ que no admiten contrapesos.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

El análisis del sistema sikuriada permite percibir claramente como diferentes niveles del sistema se involucran en la incorporación del sikuri, obligándolo a comportarse bajo ciertas reglas, algunas de ellas infinitamente complejas (como la ejecución, que un músico puede perfeccionar toda su vida). El sistema permite verificar la hipótesis y entender el proceso que ocurre cuando un sikuri se une al sistema y lo usa. El sistema posee una estructura poderosa, que se ha conservado desde tiempos prehispanicos hasta hoy. Esa estructura es fácil de acceder, y le enseña al usuario ciertos conceptos, acciones y hábitos precisos. El sistema, por tanto, posee ‘conservación’ y ‘enseñanza’ como dos atributos principales que explican en gran medida el proceso de cambio que ocurre en el sistema sikuriada al ingresar al Mundo castellano. Conservación se refiere a los aspectos del sistema sikuriada que no cambian al pasar al Mundo castellano, y Enseñanza, es lo que entrega el sistema al usuario - al igual que todo instrumento musical - pero multiplicado por un colectivo que le da su potencia transformadora en el sikuri.

Subcapítulo 1

CONSERVACION

‘Conservación’ se refiere al sistema cerrado, aquello que no cambia al pasar al Mundo castellano. La inmunidad del Modelo ‘sistema sikuriada’ es un requisito; ese Modelo está definido por todas las descripciones coincidentes de sikuriadas que he podido recoger. Internamente posee una gran variabilidad, que se refiere a su interfaz con el entorno, es decir, esa variabilidad pertenece al sistema abierto. Como el entorno ha estado en permanente cambio, desde el período Moche hasta hoy, los cambios han sido innumerables. En mi análisis yo me he centrado en aquellos que registra la literatura, que se refieren al último siglo. Las conclusiones que he sacado al respecto se refieren a la invariancia del ‘sistema sikuriada’, a su inmunidad, a su rol identitario y a la tolerancia que provoca su presencia en el Mundo castellano. También se refieren a la diversidad interna del Modelo, la cual obedece a diferentes adaptaciones al entorno. La variabilidad organológica, conceptual y generacional nos enfrentan a diferentes formas

de adaptaciones. Los límites del Modelo, trazados a lo largo del análisis, nos enseña que no puede cambiar, y si cambia, la saca fuera del Modelo y lo transforma en otra cosa, distinguiendo tres aspectos capaces de limitar la existencia del sistema sikuriada en un Mundo castellano; la individuación, la tecnología del sonido, y la mercantilización de la realidad. Pero también el análisis del sistema sikuriada permite su comparación con otras orquestas, específicamente con la orquesta sinfónica, llevando a conclusiones bastante sorprendentes.

1) INVARIANCIA

La invariancia es propia del sistema complejo, es lo que permite definirlos (Arnold 2008: 59-60; Arnold y Osorio 2008a: 41; Jiménez 2013: 81, 82). En el caso de la sikuriada, no se trata de una estabilidad estática, sino que extraordinariamente dinámica, gracias a la música que emerge del sistema; desde los tiempos Moche hasta hoy ha variado en formas que ni siquiera imaginamos. Pero como la música no pertenece al sistema, sino al medio, el Modelo permanece intacto, si bien exhibe una variabilidad respecto a la escala, el número de tubos o el temperamento²⁷³. La forma más fácil de detectar la invariancia del sistema sikuriada está dada por el hecho que un sikuri con cierta experiencia puede integrarse a cualquier sikuriada que no conoce, sin mayor dificultad (ver 5Cd). Esto ocurre gracias a su facilidad de ejecución, que probablemente no ha cambiado en siglos (la descripción de Garcilaso de la Vega así lo confirma).

2) INMUNIDAD

Varios aspectos invariables del sistema (tubos cerrados unido en escalera, separado en dos flautas complementarios, etc.) obedecen a la estructura fractal del sistema, que repite en distintos niveles de complejidad las mismas estructuras y relaciones, generando una poderosa relación holística entre las partes y el todo que le otorga una gran invariancia estructural. La complejidad le otorga una capacidad de inmunidad al cambio, porque depende de muchas personas enlazadas por prácticas coordinadas de formas muy precisas, difíciles de modificar o destruir. Barragán y Mardones (2013: 56) dicen que la sikuriada ha entrado a la ciudad (Buenos Aires) “con todo un bagaje ... que lo ha obligado a ‘instalarse’ y no meramente a ajustarse a la ciudad”. Este bagaje incluye principios como la relacionalidad, la correspondencia, la complementariedad y la reciprocidad (Carballo 2015: 4-22; CEA 2012: 33-36). La tropa posee la enorme capacidad de actuar como sistema cerrado, tocando en círculo y

²⁷³ Es habitual que orquestas ‘exóticas’, como el *gamelan*, al ser incorporado a instituciones europeas o norteamericanas adapten su afinación, su aspecto, su orquestación y su repertorio (Mendonça sf.; Mujica 2014; Susilo 2004: 56; Witzleben 2004: 145).

mirándose sin preocuparse del entorno, incluso en ambientes sumamente agresivos, como me ha tocado ver con frecuencia.

Otro factor de inmunidad lo constituye un modo de inserción en el entorno que podemos llamar ecológico, en el sentido que su materialidad no obedece a las fórmulas del mercado, sino a materiales provistos por ese entorno. La caña proviene de sectores “salvajes” del entorno (no productivos, no trabajados)²⁷⁴ y el plástico proviene de una industria masiva, de bajo costo, incluso se encuentra como deshecho en el entorno urbano. El material y la simpleza de su fabricación hace que una orquesta de sikus sea de bajo costo. Esta cualidad coloca al siku dentro de mi Mundo como un objeto de “poco valor” económico y cultural, en contraposición a objetos “costosos” como un piano o un violín, considerados de “mucho valor” económico y cultural (ver 1º). Al considerar esta relación como ecológica enfatizo la huella leve que deja el sistema sikuriada en el medio ambiente, en comparación al instrumento costoso, que proviene de una industria extranjera, y cuanto más “costoso”, más “valioso”, más artificial y por tanto menos capaz de reintegrarse al medio natural. Este “poco valor” otorgado en mi Mundo al sistema sikuriada le permite circular por espacios marginales, por espacios públicos (no las salas de concierto), ocupando un nicho poco ocupado por otros tipos organológicos urbanos. El factor ecológico también se expresa en la agencia del siku, que lo transforma en un ser vivo que interactúa con el sikuri y con el ambiente. El acto de *challar* los siku de plástico en la ciudad es un intento por retomar ese nexo ecológico.

3) IDENTIDAD

El rol identitario de la sikuriada, como el de toda orquesta, posee dos caras, según se refieran al sistema cerrado o abierto. Hacia el interior, los sikuri defienden su tradición, ya sea ligada a las identidades locales, o sea un estilo recién creado. Hacia el exterior, la sikuriada representa una comunidad (generalmente con su nombre) y debe defenderla ante otras comunidades. En el Mundo castellano esto se entiende frecuentemente como la “autenticidad” de “lo andino”, un discurso criticado por varios autores (Turino 1992; Acevedo 2007; Castelblanco 2016; Sánchez 2014; Rivera 2010a; 2010b; Sánchez P. 2017), como una ‘romantización’ o una construcción ‘esencialista’ de la realidad. Yo prefiero ver aquí los primeros intentos por construir una explicación vivencial del sistema sikuriada en mi Mundo. La asimetría epistemológica me impide generar certezas entre la actualidad y el pasado indígena americano. Como consecuencia, es frecuente escuchar el concepto de “tradición inventada” (Hobsbawm 2002) para “denunciar” casos en Latinoamérica. Pero la abundancia de casos revela que

²⁷⁴ Esta ecología organológica se ve amenazada por el deterioro ecológico que afecta los cañaverales de Bolivia (Hachmeyer 2018).

la ‘tradición inventada’ es la marca de fábrica de nuestras músicas vernáculas, casi sin excepción²⁷⁵. El tema de la ‘autenticidad musical’ es de gran importancia para el Mundo castellano y eurocéntrico, tanto así que eso ha congelado el repertorio y organología de la orquesta sinfónica hace siglos, lo que constituye una rareza a nivel mundial (Small 1998: 90)²⁷⁶. Por el contrario, la ‘música tradicional’ latinoamericana es una reinención constante, tal como lo es la transmisión oral, que construye originales en cada ocasión (Connell, Gibson 2001: 27, 28; Brailoü, cit. Cámara de Landa 2004: 88). Hay defensas de tradiciones recientes, como los conjuntos de arpa, violines y clarinetes de los Andes peruanos que resisten la incorporación de saxofones (Robles 2007: 73). Nos hallamos ante dos conceptos de ‘tradición’ y de ‘autenticidad’; la una, utilizada por sus cultores, que no necesita ser antigua, ni poseer pruebas, basta con su apropiación social por la comunidad²⁷⁷. La otra, utilizada por los estudiosos (como es mi caso), necesita de pruebas científicas, de certezas. Marshall Sahlins cuenta la parábola de un pueblo que carecía de cultura, y de pronto empezó a crear una cultura artificial en base a ruinas y viejas escrituras. “Cuando se refiere a los europeos, a ese proceso lo llamamos Renacimiento. Cuando se refiere a los otros, lo llamamos invención de una tradición. Algunos pueblos tienen toda la suerte del mundo!” (Viveiros de Castro 2008: 126).

275 Por citar ejemplos, el máximo referente mundial de “música andina” es “el cóndor pasa”, de Simon and Garfunkel. Ellos lo modificaron en 1970 a partir de una grabación de Los Incas (París 1963), quienes se basaron en *L'Ensemble Achalay* (París, 1958), quienes se basaron en una composición de Daniel Alomía Robles (Lima 1913), basado en un viejo yaraví aymara (Ríos 2005: 416-440, 626- 629; Castelblanco 2016: 151). Otros ejemplos: temas originados en Oruro con instrumentos de cuerda, luego circulados en otros formatos y repertorios por Bolivia (Carlos Arguedas, 3/7/2018), la *qena* y el *charango* folklórico como resultado de su paso por el Circuito de Prestigio de París (Ríos 2005: 7, 416, 421; 2012: 5; Valencia 2007: 305; Castelblanco 2016: 143-144), la “zampoña urbana” considerada referente “indígena” (Bigenho 2007: 255; Pauta 2000: 5; Connell, Gibson 2001: 1, 137), los bailes danzantes del norte de Chile vestidos de pieles rojas, etc.

276 Su modelo de orquesta de cuerdas proviene del siglo XV (GMO 2016; RAE 2017; EB 2017; Mai 2015), el uso de los graves a la izquierda del ejecutante fue fijado (en el teclado) hacia el siglo XII, el sistema armónico proviene del siglo XVII, la escala “temperada” del siglo XVIII, la estructura orquestal y los instrumentos actuales de fines del siglo XIX y principios del XX (Small 1998; Gérard 1996; Jiménez 2013: 247), el temperamento “La 440” de 1929 (Gómez 2007: 91), la especialización del músico, el director y las salas de concierto del siglo XIX (Small 1996: 43), el repertorio entre los siglos XVII e inicios del XX (Small 1996). Esta anomalía se expande en todo el planeta a través de la enseñanza de música, tanto escolar como especializada, que se basa en tratados generados entre los siglos XVIII y XIX (Tatarkiewicz 2001; Jiménez 2013: 249).

277 En Lima no hay problema en reconocer que Ricardo Palma fue el “inventor de las tradiciones de Perú” (escrito en una placa de bronce a la entrada de su Casa Museo).

4) TOLERANCIA

La tolerancia a la sikuriada por parte del Mundo castellano supuso un proceso lento y paulatino. Durante casi 500 años se la alejó, como todas las orquestas indígenas que trenzaban sonidos sin virtuosismo y de modo participativo. Se las dejaba entrar a los circuitos marginales de las ciudades, lejos de la gran industria cultural²⁷⁸. En La Paz incursionó en “barrios de indios”, hasta las primeras incursiones “oficiales” en los 1920s (ver Historia), donde sólo se conoció su versión escenificada, como espectáculo, no como experiencia. El panorama no ha cambiado mucho hasta hoy.

Se trata de una tolerancia bastante limitada, que la acepta sólo en lugares destinados a la música y regulados por la industria cultural. La intolerancia se debe en parte a que los sikuri no son músicos que hayan estudiado. Tampoco ocupan los nichos específicos que el Mundo castellano destina a la música, como la sala de concierto, la radio, el disco. Esta intolerancia mantuvo las músicas indígenas ausentes de los centros urbanos hasta los 1970s. Hasta hoy no se ha producido una inserción activa de la sikuriada en la sociedad urbana, como podría haber ocurrido con su uso como emblema de las embajadas de Perú y Bolivia, como señalaba más arriba.

5) DIVERSIDAD

Observando el sistema abierto, la diversidad de adaptaciones del sistema sikuriada es enorme. Esa variabilidad nos muestra un sistema extraordinariamente dúctil y adaptativo, fruto sin duda de su larguísima historia. Voy a referirme a tres clases de variabilidad: una organológica, otra conceptual y una tercera generacional.

La variabilidad organológica se refiere a la extensión que abarca la diversidad de ‘sikus’ dentro del sistema. La organología aymara en general presenta una enorme vitalidad, con la aparición constante de nuevos tipos organológicos y nuevas combinaciones de instrumentaciones. Borrás (2000: 176; 2010: 41, 65) muestra cómo el panorama organológico de la *tarka* en la zona del lago Titicaca se transformó totalmente entre 1990 y el 2010, conservando su misma lógica organológica. La música de los pueblos andinos se comprende mejor como circulación de la energía necesaria para mantener la reproducción de la vida y el frágil e inestable equilibrio del cosmos viviente. En ese contexto no es la música lo central, ni siquiera el ser humano, sino la fuerza de los sonidos (Martínez 2018: 203, 214). Eso explica la enorme capacidad de adaptación de las músicas, los instrumentos y las prácticas a diferentes escenarios.

²⁷⁸ Algo parecido pasó en Chile con los *bailes chinos*, cuya música hasta los '90 fue absolutamente ignorada, hasta que su estética fue apreciada gracias, entre otras cosas, a que el movimiento de la “música electrónica” permitió comprender sus códigos sonoros (Pérez de Arce 1996).

Desde la perspectiva castellana, en cambio, la música se entiende como producto, como entretención, como algo externo a la reproducción de la vida. Por eso su influencia sobre el sistema sikuriada ha tendido hacia un cierto empobrecimiento de la diversidad tímbrica, de las dispersiones y amplitudes sonoras, de las libertades participativas. Esto es habitual cuando un elemento cultural migra a otro medio en que pasa a ser algo exótico, como ocurre en la *batucada*, al expandirse a África y Europa (Reijonen 2017: 204, 237), y en el *gamelán* al incorporarse a las universidades de EEUU (Kartomi [1981] 2001: 368). En la sikuriada el cambio organológico más importante fue la introducción de la percusión tipo militar ('bombo, caja, platillo'), que afectó un sector, eliminando la relación entre el sikuri y su propia percusión, pero sin afectar el sistema (la flauta colectiva), alcanzando tal grado de adaptación que hoy la se considera una modalidad más. Como se trata de una influencia desde el Mundo castellano hacia el Mundo aymaraquechua, que sigue la única ruta colonialista conocida por nuestra historia, no causa extrañeza su aparición ni su adaptación.

La variabilidad conceptual se refiere a la diversidad de posturas conceptuales que conviven al interior del sistema. El hecho que personas del mundo castellano comenzaran a utilizar el sistema sikuriada supuso en algunos un enfrentarse a conceptos y a paradigmas desconocidos. Eso les permite descubrir el Mundo aymaraquechua, es decir, permite pensar la sikuriada como un portal de entrada a ese Mundo. Este portal opera como una inversión a la negación histórica que ha sufrido ese Mundo desde la cultura oficial, y esa inversión es uno de los efectos más destacados que registra el análisis de los efectos que produce el uso del sistema en sus usuarios castellanos. Eso se debe a que el sistema sikuriada emplea herramientas poderosas que influyen para provocar esos cambios, como la socialización, la inclusividad, el trenzar dual colectivo, contra las cuales el Mundo castellano no posee herramientas para oponerse.

La variabilidad generacional se refiere al caso puntual de la mujer-sikuri. La transformación que produjo la introducción de la mujer sikuri, tratada a nivel del tubo (1º) provocó una conmoción social por tratarse de un vuelco en una situación milenaria y extendida al continente, tal como lo señalé. Si bien ese cambio no afecta el sistema, sus efectos sociales son tan poderosos que ameritan un análisis, porque señala uno de los cambios más violentos que suceden, a nivel social, dentro del proceso de traspaso.

Los argumentos esgrimidos desde uno y otro lado (ver 1Cc y 1º) se refieren a ámbitos diferentes de la realidad; en los Andes aluden a la complementariedad hombre – mujer y al campo de la fertilidad femenina (la capacidad de producir leche, problemas menstruales, incluso la pérdida de la *guagua* en una mujer preñada) (Fernández 1997; Ponce 2007: 160; Stobart 2009: 76). Son daños corporales que pueden extenderse a los sembradíos, los animales, al clima, como castigo de la *madre tierra* por la ofensa (Sigl y

Mendoza 2012b: 448)²⁷⁹. Fernández (1997: 174-188) alude al argumento de la mujer con el mundo privado de la intimidad del entorno hogareño, complementario al mundo público del hombre, con música, algarabía pública, alcohol, coca y cigarro, asamblea y fiesta. Si bien esta idea tiene tintes occidentales, hay un argumento de fondo que, al menos, amerita atención. Henry Stobart (2009: 73-88) observa en los macha de Potosí un rol del hombre asociado a acciones indirectas mediante instrumentos musicales y objetos mediadores (asientos, cucharas), mientras la mujer se relaciona directamente con el entorno (se sienta en el suelo, come con la mano, canta). Lo más probable es que este argumento no se aplique al Mundo aymaraquechua en su totalidad. Los argumentos más usuales se refieren a la dualidad del mundo, expresada en lo masculino y femenino en diversas expresiones como tocar música y tejer (Sánchez 1996: 95), o tocar instrumentos y cantar (Stobart 2009: 68; Turino 1989: 9). Se trata de un argumento basado en una percepción dual de toda realidad que debe corresponderse con un complemento, un opuesto que le permite estar balanceado y tener sentido (Ponce 2011; CEA 2012: 33-36; Paucar 2013: 14; Mendoza 2015: 110-113, 214-215)²⁸⁰.

En cambio los argumentos exhibidos por el Mundo castellano para justificar la mujer sikuri se basan en superar el “tabú” que impide a la mujer acceder a ciertos campos sociales, como parte de una subordinación histórica compartida por sectores excluidos (clases populares, mujeres, jóvenes, homosexuales, sectores poblacionales y estudiantiles) (Fernández y Fernández 2015: 65; Castelblanco 2014b: 270). Se la ve sustentada por una herencia hispana y del catolicismo (Beaudet 1997; Vega 2012: 35; 2014), lo cual como hemos visto no es válido frente a la evidencia prehispánica²⁸¹. Hay mucha discusión en torno a un supuesto machismo aymaraquechua, contrapuesto a una filosofía dualista basada en el equilibrio entre masculino y femenino, con figuras femeninas poderosas y con la amplia gama de roles femeninos que exhibe la mujer en las danzas actuales de La Paz²⁸². Pero la tendencia es a imponer una postura feminista,

279 Este argumento también lo utilizan los Macha de Potosí para la mujer que toca charango, lo que afectar su habilidad de tejer o puede afectar los plantíos (Stobart 2009: 76).

280 Esta idea, expresada de modo muy semejante, la encontramos entre los mapuche (Bacigalupo 1997: 36, 37), y está presente en muchas otras partes del mundo (Barfield 2000: 466-468).

281 La hipótesis del “tabú” tampoco opera en manipular la flauta, como ocurre con frecuencia en el Norte de Potosí al final de la fiesta, cuando los hombres están intoxicados (Stobart 2009: 75), ni evita que la mujer sople un tubo, como el usado para atizar el fogón (Fernández 1997: 176).

282 Como ejemplo, los mitos de Mama Huaco, y de la curaca Chañan Curi Coca muestran mujeres que destacan por su potencia (Rostorowski 1988: 6-12). Las danzas folclóricas urbanas de Bolivia permiten una práctica muy rica en matices, coexistiendo toda una gama de posturas y roles que van desde la mujer que se exhibe como “objeto sexual” (con minifalda, maquillaje y movimientos eróticos) hasta las mujeres que exhiben papeles masculinos (con traje y movimientos varoniles), desde

sustentada en la discusión de género proveniente del Norte Global, que ha influido en toda la sociedad (Pizarro 2017: 79). Desde la postura aymaraquechua esto no se diferencia de cualquier otra imposición hegemónica colonialista, y se la acepta viendo la ventajas que eso conlleva (incorporar a la mujer, paliar la escasez de nuevos miembros; Dimitri Manga, 25/11/2018). Desde la perspectiva castellana, en cambio, se percibe como una crítica al mundo colonialista patriarcal y machista, es decir, exactamente lo opuesto.

Esta oposición, unida a lo extraordinariamente rápido, enfático, y potente de este proceso, sugiere que obedece más a una emergencia sistémica, espontánea, causada por la aparición de un nuevo nivel de complejidad correspondiente a la globalización. Se trata básicamente de un cambio generacional, muy reciente, que la mujer sikuri defiende como un cambio inevitable, mientras el hombre aymaraquechua defiende su postura con argumentos que provienen de paradigmas ancestrales. Esta es una de las señales más claras del intenso cambio que está sucediendo en la relación entre ambos Mundos, y que explica gran parte de los temas analizados respecto al traspaso del sistema sikuriada.

6) LIMITES

Ciertas circunstancias del Mundo castellano hacen inviable la existencia del sistema sikuriada. Esto implica aspectos que limitan su existencia. Voy a analizar tres aspectos que pueden llegar a provocar este estado de negación: la individuación, la tecnología del sonido, y la mercantilización de la realidad.

La individuación es un estado natural de atomización de la sociedad urbana, que se impone a la sikuriada de varios modos. Cuando entraron los primeros siku en la ciudad y fueron transformados en la *zampoña urbana*, perdió sus cualidades sistémicas. Pero pudo incorporarse sin problemas a los circuitos culturales urbanos, basados en la individualidad musical, adoptando el virtuosismo individual, la performance escenificada y el integrarse a conjuntos heterogéneos (con guitarras, bombos, flautas u otros instrumentos). Este proceso se produjo en contextos folklóricos hacia los 1960s (Ríos 2005: 68-71, 107-117; Castelblanco 2016: 144). El mismo proceso ocurrió en Flautas Colectivas unitarias, no pareadas (*tarkas*, *pinkillos*, *qenas*), en que el proceso de conversión en individuos solistas es más fácil. En cambio el sistema sikuriada al reducirse a uno o dos sikuri pierde sus cualidades socializantes, que son centrales al sistema sikuriada.

La tecnología del sonido influye imponiendo un entorno que imposibilita la expresión comunitaria del sistema sikuriada. El uso de esa tecnología es generalmente

participaciones muy ancladas en la tradición hasta otras plenamente modernas (ver Sigl y Mendoza 2012a: 44, 59-66, 84).

discutido como una evolución normal del ambiente musical (urbano), y raramente se discute su impacto en la música indígena (ver CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 164, 177, 195, 223). La performance participativa de la sikuriada se ve deteriorada, e incluso anulada gracias a la amplificación, que separa a los sikuri del público, impide el movimiento, dificulta la coordinación de la orquesta, pudiendo anular el sistema, al impedirle funcionar en sus aspectos integradores y socializantes.

La mercantilización de la realidad es un proceso provocado desde el Mundo castellano que permea toda la sociedad. La transformación del pago tradicional a los músicos indígenas en comida y bebida por un pago en dinero ha impedido que mucha gente pueda hoy costear a la banda de su mismo pueblo para la fiesta (Stanford 2017: 31-33). Si bien la industria musical ha beneficiado a las tradiciones indígenas mediante la difusión del folklore (Ibarra 2016: 46-50), fortaleciendo sistemas festivos como la Fiesta del Gran Poder en el Alto (Carlos Arguedas, 3/7/2018), esos beneficios operan en la dirección del espectáculo y la performance escenificada, y no de la performance participativa propia del sistema sikuriada. La sikuriada es en general mal pagada; en Lima es la peor pagada y la menos atendida (Junior Solar, Lima 30/11/2018), y no puede competir con una orquesta sinfónica y sus millonarios presupuestos que le dan prestigio (Pérez de Arce 2017; Matte 2019). La sikuriada fue concebida dentro de una sociedad que opera con el concepto del don (Temple 2003b), donde la hospitalidad, la solidaridad, la hermandad, forman parte del valor de las cosas²⁸³. El sistema de mercado capitalista limita el sistema sikuriada, lo debilita, no le otorga espacios a su performance.

7) INVERSION ORGANOLÓGICA

Muchas cualidades del sistema sikuriada se muestran opuestas a cualidades semejantes pertenecientes al Mundo castellano, y esa oposición destaca a nivel organológico. Si comparamos las dos orquestas más representativas de ambos Mundos, la sikuriada y orquesta sinfónica (ver diferencia orquestal, en Introducción) esta oposición se muestra de manera muy explícita. El músico occidental que ingresa a una sikuriada percibe una “inversión organológica” en muchos aspectos, algunos más definidos que otros.

La instrumentación de la sikuriada se basa en la máxima homogeneidad organológica posible (flautas iguales), a la inversa de la orquesta sinfónica, que representa la máxima diversificación de tipos organológicos, exhibbiendo la mayor paleta posible de instrumentos para ampliar sus posibilidades expresivas.

²⁸³ Esa noción del don está en muchas sociedades del mundo; entre los polinesios, en los kwakiutl de Norteamérica, en nueva caledonia, entre los aymara (Temple 2003).

Comparativamente, la sikuriada se halla en el extremo de simplicidad de instrumentación y la orquesta en el extremo opuesto de complejidad de instrumentación.

La sikuriada utiliza la máxima homogeneidad de las ejecuciones instrumentales (todos los músicos saben tocar todas las flautas). Cualquier sikuri puede reemplazar a otro sin mayor problema, lo que produce una estructura social muy igualitaria. En cambio, la orquesta sinfónica utiliza la máxima especialización, diferenciación y estratificación de las ejecuciones. Cada músico es especialista en su instrumento, y no sabe tocar los otros. La estructura social es vertical, segmentada y jerarquizada, destacando el protagonismo del solista, y el control del director (Lonnert 2015: 80).

La flauta colectiva enfatiza los sonidos complejos, densos, inestables, borrosos, en que la melodía suena de muchos modos simultáneamente, exhibiendo la multiplicidad de músicos que la generan, pero ocultando su identificación (es imposible saber quien está haciendo qué). En contraste, la estructura de la orquesta sinfónica persigue texturas y timbres lo más transparentes posibles, que permitan escuchar cada detalle, identificar a cada músico. Eso permite las ejecuciones polifónicas basadas en la coordinación armónica y rítmica de las voces²⁸⁴.

La sikuriada representa una máxima simplicidad de las coordinaciones orquestales, que operan de forma simple e intuitiva entre todos los músicos, gracias a que todos ejecutan lo mismo. Esto es ayudado por el baile, el moverse juntos, las miradas y el escucharse mutuamente mediante la ‘escucha periférica’²⁸⁵. Se acepta el error como parte de la performance lo cual promueve la participación. La orquesta sinfónica representa una máxima complejidad y verticalidad de las coordinaciones, que operan mediante normas escritas, y un director que guía sus relaciones de un modo estricto que evita constantemente el error. Existe una máxima complejidad en las ejecuciones, casi todos tocan partes diferentes, siguiendo normas escritas individuales. La coordinación es compleja y muy estricta, para lograr que emerja la música; cualquier error echa a perder ese objetivo, y debe ser regulada por un director, sistema único en el mundo (Small 1998: 110; Harnish 2004: 129; Trimillos 2004: 32; Susilo 2004: 56; Pear 2007: 89; Hager and Johnsson 2009; Dobson y Gaunt 2015: 29-32; Hankinson 2015;

284 Esta diferencia señala una distancia en lo que consideramos importante musicalmente, lo cual puede variar mucho en distintas culturas; los Venda (África del sur) consideran más importante el rimo que la melodía; los Kanak (Nueva Caledonia) privilegian los discursos políticos, en cambio las cofradías Sufí (Tunes) aprecian el trance ritual; los Ba’Ka (bosques húmedos de África) ensalzan la “música del agua” (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 244). Los *bailes chinos* de Chile privilegian el timbre, y prescinden del resto. La invisibilidad del ‘sistema sikuriada’ por parte del Mundo Castellano durante 400 años refleja la incapacidad de observar la belleza en lo distinto.

285 Mi experiencia en La Chimuchina me ha enseñado que la ‘escucha periférica’ permite tener largas sesiones de completa improvisación en que las músicas van emergiendo del mutuo escucharse, responderse, proponer, callar, reforzar.

Lonnert 2015: 41-44, 77-79, 213). La actividad es altamente estresante debido a la concentración en la escritura y en la música total simultáneamente (Lonnert 2015: 131). La sikuriada promueve una comunidad horizontal, que tiende a comportarse como una familia. La orquesta sinfónica promueve una comunidad vertical, jerárquica, segregada y altamente diferenciada, que se comporta como una empresa²⁸⁶.

Los dos tipos de performance musical, participativa y escenificada descritos en (7°), corresponden a la sikuriada y a la orquesta sinfónica respectivamente. La performance no pertenece a la orquesta, sino al medio que permite comunicar su música de una u otra forma. La performance participativa promueve características musicales abiertas, repetitivas, con inicios y finales imprecisos, con poco virtuosismo y poco contraste dramático, con texturas densas (Turino 2008: 59), en que músicos y audiencia se mezclan activamente bailando²⁸⁷. La performance escenificada promueve formas musicales cerradas, escritas, extensas, de duración precisa, con comienzos y finales nítidos, mucho contraste y texturas transparentes (Turino 2008: 59). Músicos y auditores están separados, quietos, sentados en un entorno social controlado (sala de teatro, vestimenta, posición, silencio) (Small 1998: 41-46)²⁸⁸.

El objetivo social de la performance participativa es la participación, la experiencia social inclusiva, que integre niños y amigos, la experiencia gratificante de hacer música congregando la mayor cantidad de gente posible (Small 1998; Turino 2008: 28, 59; Cunha 2016: 5; Castelblanco 2018: 494). El de la performance escenificada, por el contrario, es ofrecer un producto musical, una “obra de arte” hecha por especialistas, para ser consumido pasivamente, siguiendo un programa establecido. Los altos costos del concierto exige costos de entrada, que segregan al público por posición económica, que se reflejan en su ubicación en la sala (Schippers y Grant 2016:

286 La coordinación de las diferentes voces se concibe como una ‘polifonía’, término frecuentemente usado como metáfora de sistemas de coordinación social en referencias sociológicas o antropológicas (ver Tyler 1986: 127, 136; Rabinow 1986: 245; Fischer 1986: 203; Ingold 2018: 28). Esa ‘polifonía’ es la europea, que sigue reglas estrictas, fijas, escritas, evitando meticulosamente el error. La sikuriada propone otro tipo de polifonía como competencia entre dos o más de ellas, basada en la total independencia recíproca, en que la única regla es el no coincidir. Si ese modelo se usara para entender relaciones sociales nos encontraríamos con un campo vastísimo de metáforas que, probablemente, nos ayudarían mucho a entender las sociedades indoamericanas.

287 Es la forma más habitual en que se presentan las orquestas del mundo, la encontramos en orquestas indígenas americanas (Earls sf.: 2), en el *gamelan* balinés, la *batucada*, la marimba mexicana, la performance Ba’Aka (pigmeos) y los tambores *taiko* japoneses (Harnish 2004: 133, 134; Kisliuk, Gross 2004: 250; Solís 2004b: 238, 240; Vetter 2004: 118; Wong 2008: 79-86; Reijonen 2017). En la mayoría de las orquestas tradicionales, las reacciones del público alimentan la música (Racy 2004: 163, 166; Solís 2004b: 244; Morford 2007: 13).

288 La performance escenificada es propia del Mundo castellano y europeo, y de sociedades estratificadas, como las de India, China y extremo oriente

454). Esta diferencia se corresponde con el concepto “música” que nosotros interpretamos como una experiencia sonora, pero los pueblos originarios general interpretan de muchas maneras, como una vivencia multisensorial, festiva, terapéutica, espiritual o de otro orden, en que todos participan (ver Roza 2006: 5). Además, incorporan el entorno, ampliando la experiencia mediante el perspectivismo de escucha, que multiplica las formas musicales a cada oyente. Por el contrario, el producto musical concebido desde el Mundo castellano se concibe como un objeto carente de espacio que puede ser envasado en un disco²⁸⁹. Esta diferencia produce distorsiones en la sikuriada cuando en la ciudad se la trata como performance escenificada, eliminando una parte central de su potencial (Pineau 2001: 36; Mendoza 2015: 204; Castelblanco 2016: 52, Víctor Hugo Gironda, 18/7/2018). Asimismo, la diferencia entre el “concierto” y la performance participativa corresponde a una diferente percepción de aquello que nosotros llamamos “tiempo”, un concepto que los idiomas aymara o quechua significan de otra manera. Un concierto planificado de antemano, con una duración precisa, ensayado y reproducible con exactitud, obedece al concepto “tiempo”. Una performance dentro de una Fiesta Ritual, que se extiende por tres días, en formas parecidas, pero nunca iguales, corresponde al concepto *pacha*, un espacio-tiempo como contexto específico, donde el pasado es certeza y el futuro es lo desconocido²⁹⁰.

El sistema de transmisión de la sikuriada es mediante un aprendizaje es oral e intuitivo, no requiere de ensayos, y considera tan importante la experiencia de participar como el resultado. La orquesta sinfónica se transmite de forma teórica, escrita, con ensayos que repasan lo mismo que se va a presentar en el escenario. El aprendizaje es individual, y solo en los ensayos finales se logra integrar la obra completa. La hegemonía propia del Mundo castellano considera que sus procesos de transmisión son universales y, al ignorar otras formas de comunicación, tiende a impedirlos²⁹¹. El

289 Esto obedece a una antigua tradición europea y grecoromana orientada a optimizar los espacios para escuchar la orquesta, es decir, a evitar que el espacio intervenga en la audición (ELCB s.f.: 73; Blesser y Salter 2007: 1-5). Los conciertos, los sistemas de grabación y de reproducción sonora y los estudios de acústica están concebidos en base a la quietud de las fuentes sonoras y a minimizar la presencia del espacio (Small 1998: 19-38; Ford 2007: 170; Brattico, Brattico y Vuust 2018: 23).

290 Esta diferente percepción ha generado desde el Mundo castellano una forma habitual de mirar al Mundo aymaraquechua como anclado en el pasado, incapaz de incorporarse al progreso, la evolución, y el desarrollo (Rivera 2010a: 58; Urteaga 2010: 307-308). La perspectiva aymaraquechua percibe el pasado como legado y certeza, patrimonio y respeto, mientras el futuro es una utopía mental que no existe (Mendoza 2015). Esta visión contrapuesta de la realidad atraviesa el universo de sikuris urbanos de muchos modos, y puede llegar a percibir el concepto de *pacha* en su práctica, pero ese valor sólo será reconocido cuando tenga sentido social, algo que está cambiando gracias al “movimiento sikuriano transandino” (Castelblanco 2014b: 273-274).

291 La hegemonía produce en los dominados el deseo de obtener el “prestigio” del dominador, y no se perciben a sí mismos como dominados (Groh 2006: 39; Szurmuk, Irwin et al. 2009: 124; Palominos et al 2009: 70). En términos de transmisión de la cultura, este proceso de hegemonía ha tergiversado todo lo

proceso de transmisión es en ambos sentidos, y produce una influencia mutua, lo cual implica que los sikuris urbanos pueden ser agentes innovadores, entregando nuevas herramientas de transmisión desde el Mundo aymaraquechua hacia el castellano.

En resumen, todas las variables analizadas respecto al sistema sikuriada resultan ser opuestas a las que definen la orquesta sinfónica. Este resultado es aún más evidente si ampliamos el análisis hacia algunas otras orquestas representativas del mundo como el *gamelan* de Java (Sumarsam 2004: 76; Johnson 2008: 69), o la orquesta de clarinetes de los Wayapi del río Qyapock, Guyana (Beudet 1997: 124), la *batucada* brasileña (Reijonen 2017: 107, 109) y el *tayko* japonés (Wong 2008: 84). En todos los parámetros analizados la diferencia entre la sikuriada y la orquesta sinfónica se mantiene como la más acentuada.

TABLA12 – INVERSIÓN ORGANOLÓGICA

	sikuriada	Otras orquestas B (batucada) G (gamelan)	orquesta sinfónica
Composición organológica	máxima homogeneidad	Bastante homogénea (B) Bastante diversificada (G)	máxima diversificación
especialización	mínima	algo (B), poca (G)	máxima
coordinación	máxima simplicidad	Muy simple (B), relativamente simple (G)	máxima complejidad
coordinación	Mimética	polirritmo (B), ciclos rítmicos (G)	independencia en las ejecuciones
	aceptación al error	Relativa (B, G)	Rechazo al error
espacialidad	móvil y bailada	Móvil (B), quieta (G)	estática
social	Comunitaria	Variable	Individual, virtuosismo
diferenciación de voces	mínima	Importante (B, G)	máxima
roles	máxima horizontalidad	Graduados (B, G)	máxima verticalidad
estructura social	igualitaria	Graduada (B), jerarquías (G)	segmentada y jerarquizada
tiempos y lugares	abiertos y comunitarios	Abiertos y comunitarios (B), variables (G)	cerrados, exclusivos y restringidos
funciones didácticas	orales e intuitivas	Orales e intuitivas (B, G).	teóricas y escritas
socialización	máxima inclusión	Inclusiva (B, G)	Máxima segregación
coordinación	simple e intuitiva, baile	Simple (B), relativamente simple (G)	compleja, a cargo de un director y lectura

que ocurre en nuestro continente, instalando el español, una estructura de pensamiento cartesiana y una educación que transmite colonialismo (Prudencio 2014: 18). Parte importante de este proceso se explica por el uso de la escritura alfabética, que ha dominando el sistema de comunicaciones, al tiempo que va provocando una ceguera respecto a todo aquello que la escritura no concibe, como los sistemas multisensoriales de comunicación (ver Tropa, 7Dc4) y los ámbitos más auditivos (ver tubo, 1º). Los sistemas electrónicos de comunicación han permitido paliar esa ceguera, pero instalando otros sistemas de representación que reemplazan la realidad, como cuando se considera que la música grabada “es” la música. Este error se basa en la idea que la tecnología electrónica del sonido es transparente, que sólo produce los cambios que voluntariamente deseamos (Hill y Castrillon 2017). Como resultado, hay aspectos de la tecnología como el micrófono que modifican todo el entorno de la sikuriada, impiden la performance participativa, restringe la acústica y el espacio, exige una producción costosa, etc., pero sólo son percibidos sus efectos positivos.

Resultado esperado	Máxima participación social	Participación social (B), variable (G)	“obra de arte”
auditores	parte de la experiencia	Parte de la experiencia (B), pasivos (G)	pasivos, sentados
Espacio	pueblo, calles, plaza	Pueblo, calle, plaza (B), recinto (G)	salas de teatro aisladas
sonidos	complejos, borrosos, densos	Relativamente complejos (B), bastante nítidos (G)	texturas y timbres transparentes
formas musicales	Abiertas, inicios y finales imprecisos, sin variación		cerradas, con comienzos y finales nítidos, mucha variación
virtuosismo	no		mucho, solista
costos	Bajos, integra		Alto, segrega
espacio social	festivo, popular		etiqueta
ensayo	No es necesario		Preciso, repetitivo

Esta oposición organológica responde a la diferencia con la cual fue pensada desde ambos Mundos. Ese pensamiento también ideó un comportamiento musical, que en algunos aspectos, opera de acuerdo a conceptos opuestos en ambos Mundos. Como la música y el orden social se retroalimentan (Turino 1989: 28, 29), y cultura y música son dos caras de una misma moneda (Pelinski 2000: 12; ver tb. Lomax 2001: 297; Shepherd 2003: 75; Blacking 2006: 24, 25; Podhjacer 2008: 13; Amman 2011: 155), las oposiciones señaladas deben extenderse hacia otros aspectos de la sociedad en ambos Mundos. Debido al proceso hegemónico de globalización, el Mundo castellano se ha impuesto en todos los ámbitos a nivel continental, forzando las actividades musicales a identificarse con el modelo de performance escenificado (Cunha 2016: 5; Margaret, Kartomi sf.). Eso implica que la sikuriada se ve forzada a perder parte importante de sus posibilidades de comunicación, de participación social. En la ciudad es habitual confundir el espectáculo folklórico con la música aymara, como un espectáculo más o menos exótico²⁹². Pero en cambio si se mantiene en la calle, puede actuar participativamente, expresando toda su potencialidad social.

292 Cergio Prudencio ha propuesto, desde 1980, la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. una fórmula para integrar la sikuriada en espacios de música sinfónica, lo que permanece como una iniciativa bastante inédita hasta hoy

Subcapítulo 2

ENSEÑANZA

El sistema sikuriada enseña al usuario a través de relaciones ergonómicas, del uso del cuerpo. Algunas enseñanzas pueden ser coincidentes con el Mundo castellano, como el gozo de hacer música, pero lo que aquí me interesa es la enseñanza capaz de provocar un cambio ontológico en el usuario castellano. Este cambio ocurre a consecuencia del uso del sistema, que le permite generar un lente mediante el cual observa la realidad desde una lógica que obedece al Mundo aymaraquechua. Para el sikuri castellano, esta es una inversión del sentido común que imagina la colonización del continente como lo normal. Como problema metodológico, yo no puedo definir si un cambio es ontológico o no, porque es algo personal, e incluso si ocurre en mí, su definición no es fácil. Sólo puedo declarar, a una gran distancia de análisis, ciertos cambios ontológicos generales, por ejemplo, que se producen a quienes transitan desde la orquesta sinfónica hacia la sikuriada, debido a la inversión organológica. Estos son los cambios capaces de “transformar radicalmente [al sikuri] sus maneras de percibirse a sí mismos y a su vida” (Castelblanco (2016: 66, 97). El colonialismo económico, político o empresarial se plantea a los sikuri castellano/urbanos que visitan los pueblos en el altiplano (Paul Huaranca, Lima 10/12/2018) o se plantean como dudas a los sikuri urbanos en Potosí (Mama Inti, Potosí 7/7/2018), entrelazándose íntimamente con la posible influencia que proviene del uso del sistema sikuriada. No es posible separar estas influencias. Pero el sikuri tiene la facilidad de atravesar esa barrera étnica endémica de nuestras sociedades, ayudado por un sistema que exige trenzar melodías entre dos mediante una horizontalidad absoluta en las relaciones. A eso se suman las influencias de posturas ideológicas (políticas, sociales, espirituales o de otro tipo) compartidas en su sociedad, las cuales provienen del entorno, no del sistema sikuriada y por lo tanto no sirven a mi análisis, pero intervienen todo mi campo de análisis. Para intentar delimitar estas enseñanzas teóricas que aporta el entorno las voy a dividir en tres áreas: el contacto con la emergencia indígena, la participación en los procesos de protesta, y la búsqueda de las raíces.

1.- El proceso de la emergencia indígena (Bengoa 2000), se refiere a la visibilización del tema indígena a nivel continental producido en las últimas décadas, exponiendo la condición segregada en que continuaban viviendo luego de 500 años de

colonización²⁹³. La historia de esta negación es extraordinariamente compleja, incluye miradas comprensivas hacia el indígena a partir de el siglo XVI (Cámara 2001; Burga 2005; Romero 2011; Aldaraca 2015), incluye insurrecciones indígenas²⁹⁴, lentos procesos de reconocimiento de parte de los gobiernos²⁹⁵, y un aún más lento reconocimiento de sus saberes y propuestas²⁹⁶. Pero es recién a finales del siglo XX que se visibiliza como movimiento continental. Esto ocurre en paralelo en otros continentes y en múltiples frentes del conocimiento y de las maneras de nombrar²⁹⁷. El proceso de ‘emergencia indígena’ está en pleno desarrollo, incluyendo la violenta destitución de Evo Morales y el uso de la bandera mapuche en las protestas de Chile del 2019 y cientos de otros signos. Los sikuri no son ajenos a esto, y participan en general apoyando las causas de esta emergencia.

2.- La participación en los procesos de protesta es una de las expresiones de ese apoyo. La protesta se diferencia de la emergencia indígena en que no proviene mayoritariamente de indígenas, y se genera como una práctica de exhibir la irritación frente a una realidad considerada injusta o incompatible con el bien común, generalmente dirigida a aspectos puntuales (la individualidad, el mercantilismo, la intolerancia y el dogmatismo, ver 7º). Se trata de una tensión entre conceptos de sociedad que obliga al sikuri a tomar partido, caracterizando así la expresión sikuri urbana (Castelblanco 2016).

293 Se hizo muy visible a partir de las protestas surgidas a raíz de la celebración del “5º centenario del descubrimiento” del 12 de octubre de 1992 (Zapata 2003: 312-313; 2016; 2008: 119-120; Groh 2006: 33-34; Pratt 2007: 397; Barragán y Mardones 2013: 46; 2017: 153; 2018: 541-543; Castelblanco 2016: 91-94; Mardones y Fernández 2017: 156-160). Su tónica es oponerse a la actitud de negación que hoy llamamos racismo (Burman 2014: 101; Carmagnani 1984: 22-25; Fernández 2003: 22, 62, 63; Ianni 2004: 353; Pinto 2002: 101; Safford 2000: 45, 76; Restrepo 2014: 23).

294 Ver Carmagnani 1984; Hale 1991; Díaz 1999; Tsing 2007; Rivera 2010b; Jáksic, Posada 2011; Huenchumilla 2015; Botinelli 2016; Salomone 2016.

295 Ver Albó 2002: 190-193; Díaz 1999: 116-120

296 Ver Lears 1985; Ereira 1990; Baumann 1996b; Díaz 1999; Albó 2002; Romero 2003; Zapata 2003; Rios 2005; Timaná La Rosa 2009; Rivera 2010b; Carballo 2015; Alonso, Macías 2015; Carballo 2015; Whyte 2015; Castelblanco 2016; Bengoa 2017.

297 Este proceso sucede en Nueva Zelanda, Australia y Hawái (Cruikshank 2007; Lambert 2007; Tsing 2007; Smith L 2007), acompañado por un cambio extensivo de todas las designaciones étnicas y relativas a como nombrar al “otro”, en todo el mundo y en todos los ámbitos. Sobre el cambio de designaciones étnicas, ver Quijano 2000; Smith 2007; Bengoa 2015; Citro y Torres 2015b. Sobre los otros cambios de nomenclatura ver Whitney 1985; Fischer 1986; Starn 1991; Turino 1992; Van Kessel 1992; Butler 1993; Salomon 1993; Hall 1996; Nettl 2001; Nettl 2001; Albó 2002; Rios 2005; Serrano 2006; Cruikshank 2007; de la Cadena y Starn 2007; Merlan 2007; Tsing 2007; Pratt 2007; 17; 2008; Llanque 2008; Rea 2008; Zapata 2008; Caballero y Balderrabano 2009; Rivera 2010b; Sigl 2010; Thomson 2010; Hutchinson 2011; Sigl y Mendoza 2012a; Nahuelpan 2013; Bengoa 2015; Fernández Retamar 2016; Mardones y Fernández 2017; Montero-Díaz 2018; Rivero 2018; Ennis 2019.

3.- La búsqueda de las raíces por parte de individuos castellanos forma parte de un proceso mucho más personal que los anteriores, pero muy presente entre los sikuri, que deben reacomodar sus valores identitarios a medida que conocen de la emergencia indígena, sobre todo. La discusión acerca de la ‘raíz’ de “lo andino” es un tema recurrente en las sikuriadas urbanas (Lakitas de Tarapacá 2014). Daniel Castelblanco (2016b) cuenta que, en Bogotá, en Buenos Aires o Santiago, los sikuris “soñamos de noche y de día con las fuentes de autenticidad de nuestras músicas”, siendo esa “una de las fantasías más grandes” que une a ese colectivo. Ese sentimiento ha ido provocando una suerte de “diáspora retroactiva” de las tropas urbanas hacia su ‘Origen’ altiplánico. Ese viaje de sikuris al altiplano a aprender a tocar, ese movimiento de ‘vuelta al origen’ es el que mejor expresa la inversión del proceso de traspaso del sistema sikuriada, revirtiendo un proceso vigente hace 500 años concebido desde el Mundo castellano sólo en un sentido, como un aprendizaje del indígena. Los sikuri universitarios (principalmente) adquieren una autoconciencia de este proceso de aprendizaje “al revés”. Por su parte los sikuri altiplánicos adquieren autoconciencia de su rol, se saben maestros de los urbanos, lo que supone una inversión total respecto a la historia. Si bien estos procesos no son exclusivos del *siku*, sólo éste logra articular un Movimiento Sikuriano a nivel continental. El contacto permite concebir lo indígena como un actor vigente y en pleno desarrollo: “nosotros provenimos de una civilización que fue cortada y aún no amanece”, dice un maestro rural de Perú a Adil Podhajcer (2008: 13). Esta búsqueda de raíces es la que más ha contribuido a formar un corpus teórico de ideas que ha sido descrito como una “imaginación utópica andina” o un “imaginario comunitario andino” (Podhajcer 2011: 271, 287). La inversión de valores que este proceso implica es tal que sólo percibimos una parte ínfima. Entre los 1950, en que lo indígena era impensable como imagen pública en las ciudades castellanas, hasta ocupar la bandera mapuche como símbolo de la protesta en Chile del 2019 hay un abismo. Parte de ese abismo fue cubierto por un lento proceso que se inició dentro del formato colonialista que podemos llamar el ‘circuito del prestigio’, que permitía aceptar valores indígenas o populares en Latinoamérica cuando habían sido aceptados los centros metropolitanos internacionales, como París y luego otras capitales del Norte Global²⁹⁸. Pero este vuelco

298 Los ejemplos son innumerables; el tango, Yupanqui, Violeta Parra y la “música andina” fueron valorados en Latinoamérica luego de pasar por París entre los 1920s y 1950s (Rios 2005: 388-457; Bigenho 2007: 252, 264). El *Inca ballet Amerindia* de Bolivia adquirió prestigio luego de pasar por Berlín (Rios 2005: 112, 113), y lo mismo ocurrió con el arte de África y Polinesia, el cual cobró prestigio al ser reinventado por Picasso en París (Schwartz 2002: 136). Algo semejante ocurre con el conocimiento; el primer congreso de Historia Mapuche se realizó en Alemania (Zapata 2008: 130), y hay numerosos doctorados en el tema mapuche sacados en España. Este proceso obedece al paradigma del colonizador que inscribe el deseo en el colonizado de ser legitimado por el primero (Fanon 1973; Nahuelpán 2013: 86; Szurmuk, Irwin et al. 2009: 124).

se hace carne al pasar desde una actitud teórica, a una práctica como la que permite el *siku*. El movimiento sikuri se diferencia de otros movimientos emancipatorios que surgen de una matriz política, y si bien los primeros sikuri castellanos de Lima en los 1980s adhirieron a movimientos de izquierda, pronto esa postura generó problemas (Sánchez 2007; 2016; ver Evolución Histórica del *siku*), y desde entonces el Movimiento sikuriano se ha mantenido al margen de movimientos políticos (Castelblanco 2014). En cambio, va adquiriendo fuerza el concepto de *pachakuti*, como “transformación” profunda, un retorno con doble fuerza y energía (Yampara 2019; 2011). Al desligarse de ideologías, esta postura no forma parte de las enseñanzas teóricas, escritas, consideradas como la forma legítima de fundamentar una verdad en el Mundo castellano, y las transforma en algo más marginal, sutil y difícil de controlar.

Los procesos no-lingüísticos involucrados en el uso del sistema sikuriada corresponden al eje de la enseñanza que me interesa destacar. Ellos provienen del uso del sistema, y muchos provienen de la ‘oposición organológica’, que enfrenta al sikuri a un mundo coherente pero que desafía su sentido común. Siendo un campo muy amplio y de difícil formulación, lo he dividido en cuatro campos que reflejan las características que me han parecido más relevantes al respecto: la primera se refiere no a un contenido, sino a una forma de conocer, que nombro ‘aprendizaje natural’, la cual no es opuesta a la persona castellana, pero diferente al sistema de aprendizaje que ella conoce. La segunda se refiere al conocimiento práctico orientado a la ejecución comunitaria, a construir lazos sociales, que he resumido bajo el título ‘socialización’. El tercero se refiere a concebir la realidad como construida en base a la diversidad, lo cual no constituye una novedad al individuo castellano, pero difiere del Mundo monocultural en que ha crecido y le han enseñado a creer como única realidad. Finalmente me referiré a la apertura a otras lógicas que enseña el sistema, abriendo las posibilidades de pensar el Mundo.

1) APRENDIZAJE NATURAL

El aprendizaje mediante imitación está facilitado por la instrumentación que permite a todos los sikuri tocar lo mismo. Esta redundancia permite un método de aprendizaje intuitivo e innato, (que utilizan los niños y los mamíferos), y por eso lo denomino ‘aprendizaje natural’. Es un aprendizaje construido sobre una amplia capacidad pre-existente a nuestra especie (Schuppli y van Schaik 2019: 1-9), que se basa en la actividad de las neuronas espejo (Cox 2006: 48; Leman 2010: 143). La lengua materna se aprende de ese modo, y está presente en la mayor parte de los aprendizajes de adulto. Permite un aprendizaje inmediato, sin teoría, en que los errores son integrados en forma positiva, y promueve la integración de los conocimientos, experiencias y sensibilidades del grupo (Borrás 1985: 142; Marcus 2004: 209; Podhajcer 2008: 10).

El ‘aprendizaje natural’ forma parte de todo aprendizaje, en ambos Mundos. Pero el Mundo castellano confunde el concepto de “educación”, que sólo implica enseñar un patrón de conducta e inducir reglas, con el aprendizaje en general (Lave y Wenger 1991: 92; Ingold 2018: 190, 193)²⁹⁹. La “educación” está orientada a entregar conocimientos expertos; la música, se enseña a través de escritura (partitura) y de aprendizaje teórico (escalas, armonía, contrapunto, etc.). El objetivo es generar un experto que destaque en su especialidad. Si bien la base del aprendizaje de cualquier instrumento musical es fundamentalmente una práctica imitativa, las instituciones consideran el aprendizaje teórico tanto o más importante que éste (Cámara de Landa 2004: 251). Es habitual que se confunda la teoría escrita (partitura) con la realidad (la música) (Cook 2003: 204-206; Lonnert 2015: 146)³⁰⁰. Esto forma parte del concebir que la teoría precede a la realidad (Tarasti 2004: 50), algo que ha sido denunciado por los maya tzotzil (Bolom Pale 2019: 49), los aymara chilenos (Van Kessel 1992: 263) y los mapuche (Ñanculef 2016: 21) como una reducción de la realidad. Cuando los sikuri urbanos piensan que en el altiplano se ‘prohíbe’ tocar el siku en época de lluvia están leyendo allí una teoría literal, muy diferente a la agencia que los aymaraquechua ven en el siku para influir en el clima. Del mismo modo, cuando los sikuri castellano explican las ejecuciones, los temas, la ‘autenticidad’, y siguen la partitura, adhieren a “la educación”. A veces su enseñanza se hace sentado, con pizarrón y explicaciones teóricas (Giménez 2019), en una hora a la semana (Balancino 2019) durante un semestre, compartido con el estudio de otras orquestas ‘exóticas’ (Morford 2007; Formigo 2019; Iunti 2019).

A diferencia de este concepto de “educación”, donde la confianza no es importante (Lave y Wenger 1991: 92), la sikuriada genera una enseñanza por medio del guiar a la experiencia, donde la confianza es indispensable. El eje de ese ‘aprendizaje natural’ es el escuchar. A diferencia de mirar, el escuchar requiere una atención activa, hacer sentido y otorgar propiedades al sonido, a su ubicación y movimiento espacial (Graham et al. 2019: 227). Esta atención de la escucha se educa, y la sikuriada ayuda a educar el oído hacia características tímbricas, y hacia al aspecto espacial, móvil y envolvente de los sonidos. Esto ocurre por medio de la ‘escucha periférica’ (5Cb), una

299 Hay muchas opiniones indígenas que discuten este tema. Ver por ejemplo CURACIONES DE LUNA LLENA (2011: 165) respecto a los indígenas de Lomería (Santa Cruz).

300 La partitura permite un aprendizaje más rápido y eficiente (Morford 2007: 14-16), pero produce músicos lectores que no aprenden a colaborar musicalmente (Small 1998: 70; Harnish 2004: 133, 134; Lonnert 2015: 162), acercando la orquesta al ideal de una máquina, o de un ejército disciplinado, organizado y controlado (Spitzer, 1996 cit. Lonnert 2015: 1-2). La lectoescritura alfabética se considera el sistema privilegiado de comunicación en el Mundo castellano, incluso la cúspide del pensamiento universal (De Kerkove 1999: 63; Gandolfo 2019). El concepto teórico y escrito de la realidad se instaló en América como el paradigma de la “ciudad letrada” (Rama 2004: 75; Szurmuk, Irwin et al. 2009: 56)

actividad colectiva. La enseñanza es respecto a conocimientos explícitos, en gran parte no-verbalizables o descriptibles pero continuamente juzgados y analizados por los pares (Clayton 2003: 67; Lonnert 2015: 65, 210-213). Se trata de una experiencia colectiva de participación y colaboración mutua, que Víctor Colodro explica con la metáfora de cruzar un río: “el río esta pasando, tu no ves cómo vas a pasar, comienzas a nadar, estas nadando, te estas acomodando al río, no vas en una línea recta. Cuando haces esta música es como ese río; uno se acomoda al río, no el río se acomoda a vos” (Víctor Colodro, 17/7/2018). Se trata de una experiencia de gran densidad, que incluye el aprender la ‘función primera’ inscrita en el siku, hacerlo de a pares y en colectivo. Todo eso puede ocurrir en un ámbito no verbal, en que la palabra (y el idioma) no importan. “Hacer música no es una manera de expresar ideas, es una manera de vivirlas” dice Carlos Sánchez (2014: 26), y lo repiten las tradiciones no-occidentales de todo el mundo (Racy 2004: 159; Bolom Pale 2019: 86, 90; Ñanculef 2016: 21; Rice, cit. Schippers, Grant 2016: 452). El maestro deja hacer a sus discípulos sin mediar palabras, algo común en la enseñanza musical fuera de occidente (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 246).

El ‘sistema sikuriada’ exhibe condiciones excepcionales para guiar a los novatos de manera fácil, intuitiva, en poco tiempo. Paul Huaranca me contaba que tuvo que dar su examen como profesor de música en colegios, y en sólo 35 minutos logró tocar una canción medianamente difícil con alumnos que nunca habían tocado zampoña, despertando la admiración del jurado (P. Huaranca, Lima 10/12/2018). La “comunidad en práctica” que establece la sikuriada permite que el rango completo de la curva de aprendizaje sea audible y visible, proveyendo metas alcanzables a todos los niveles (Turino 2008: 31). Esto facilita la inclusividad y la tolerancia al error, dos objetivos fundamentales de la pedagogía musical (Jiménez 2013: 34). Se trata de una “práctica de entendimiento” basada en la confianza (E. Mayol Conde Claro, 20/7/2018), donde “la visualización de un movimiento con una gran empatía vale más que mil lecciones” (Jiménez 2013: 169). Todas estas son herramientas pedagógicas que facilitan el “aprender haciendo” en conjunto, mediante una armonía de comportamientos integrados que acrecienta el afecto mutuo (Leman 2010: 145).

Cuando esto ocurre en el Mundo aymaraquechua, durante Fiesta Ritual, un sikuri puede acoplarse con facilidad a esa relación sonido-espacio única e irrepetible, que se va desarrollando de acuerdo con las circunstancias, donde debe practicar la atención

multisensorial³⁰¹. La experiencia del sikuri castellano novato puede alcanzar gran potencia, produciendo un cambio ontológico profundo.

En la ciudad, la experiencia puede ser menor, pero el sikuri puede percibir que existe un tipo de enseñanza diferente a la que otorga la educación urbana, que funciona de modo no lingüístico, sino intuitivo, lúdico, horizontal, inclusivo, pero de una enorme complejidad. La educación urbana ve esto como un método “autodidacta”, que está fuera de la norma y requiere mucho sacrificio (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 85, 89).

No he encontrado la percepción de la ‘enseñanza natural’ y sus beneficios en los discursos de los sikuri. Normalmente recurren a la explicación, que lleva la experiencia a un nivel lógico, racional, analítico, lineal, discursivo, en que se pierde la sensación holística señalada por las inversiones organológicas, y más aún, pareciera que la bloquea³⁰². Al parecer, no basta con usar correctamente el sistema sikuriada, sino se debe evitar que la teorización acerca del mismo se sobreponga a la realidad³⁰³. Pareciera que la ausencia de la palabra permite el nacimiento de experiencias que de otro modo no existen, tema al que vuelvo más abajo (las otras lógicas, el silencio). El sistema sikuriada posee un enorme potencial de comunicación no verbal que proviene de un Mundo aymaraquechua donde eso está muy desarrollado (Molinié 1997; Burga 2005; Abercombie 2006, Martínez 2018). Esta potencialidad abre vías expeditas comunicativas entre los dos Mundos, algo que comprobaron desde un principio los sikuri urbanos de La Paz y Lima (ver Historia)³⁰⁴. Esto se corrobora por mi experiencia personal, y lo que observo en otros sikuri, transformando la sikuriada en una herramienta de enorme potencial al saber ocuparla. Puede poner el ‘aprendizaje natural’ al servicio de la comunidad, sin restricciones, superando así el dogma de la “educación” en base a

301 Esta atención multisensorial es habitual a los mundos amerindios (Abbott 1996: 34-50). Es concebida por los tupi guaraní como un sistema de escritura que “es inaccesible a la frecuencia que la civilización occidental reconoce como tal” (Kaká Werá Jecupé y Asunção 2002: 42).

302 En varias oportunidades he tenido la experiencia de participar en situaciones de creación colectiva musical en que no interviene la palabra, donde se produce una comunicación intensa, muy amplia y rica, la cual se interrumpe bruscamente cuando interviene la palabra, porque focaliza el interés en un aspecto específico y pierde de vista la percepción holística. Son experiencias personales no asociadas al sistema sikuriada, en contextos experimentales como el proyecto de La Chimuchina o haciendo música con personas que no hablan mi idioma.

303 Me refiero a confundir escritura con conocimiento, y teoría con realidad, errores que se perpetúan como ocurrió con un ejemplo que dio Isamitt en 1937 respecto a la *pifilka* (flauta mapuche que produce un sonido complejo), diciendo que produce hasta 26 tonos, idea que recoge Juan Orrego-Salas en 1966, lo repite Samuel Claro en 1979 y Olsen en 2004, cuando bastaba preguntar a cualquier mapuche para darse cuenta del error.

304 El aprender otra música mediante su práctica parece algo de sentido común, pero estuvo ausente en occidente hasta que Mantle Hood lo “descubrió” en 1960, revolucionando la etnomusicología.

patrones de conducta y reglas transmitidas teóricamente. La compleja teoría implícita de la música, una de las formas más estrictamente pautadas del comportamiento humano (Lomax 1962), es semejante a la de la lengua, que posee una gramática, con reglas precisas (Arom 1982: 198; 2001: 206), pero su transmisión puede ser muy fácil y espontánea, en base a formas y texturas, patrones y relaciones (Small 1998: 59-60), en que interviene el cuerpo, sus sentidos, sus emociones, sus movimientos, sus percepciones y su subjetividad (Lonnert 2015: 210; Clayton 2003: 67). La sikuriada permite desplegar este espacio de la experiencia sin necesidad de someterse a otras reglas que las que provienen de su uso colectivo.

2) SOCIALIZACIÓN

Por ‘socialización’ entiendo todos los procesos que inciden en el sikuri hacia una mayor integración, unidad colectiva e inclusión dentro de la Tropa. Toda orquesta puede ser considerada una pequeña sociedad, por cuanto establece un sistema muy estructurado de relaciones entre sus individuos. Ella promueve relaciones cooperativas, integradoras, cohesionadoras, colaborativas y coordinadas, necesarios para que emerja la música (Leman 2010: 145). Ella permite “orquestrar” las múltiples líneas de aprendizaje (Ingold 2010) en una “comunidad en práctica” donde, más que “aprender”, suceden cambios en la participación en las estructuras sociales (Lave 2009: 230), en las relaciones entre novatos y expertos (Lave y Wenger 1991: 29). Más que adquirir “habilidades”, el novicio renegocia constantemente su participación, modelando su identidad, compartiéndola en base a intereses y competencias comunes sostenidos en el tiempo (Lave y Wenger 1991: 98; 2018). En la sikuriada estas condiciones se hacen muy evidentes y, cuando se da la libertad participativa, se abren a la sociedad permitiendo integrar a viejos, jóvenes y niños, lo que en el campo cultural se define como “socialización” (Barfield 2000: 587-588). El sistema sikuriada ofrece una estructura de gran transparencia, facilitando el aprendizaje (Lave y Wenger 1991: 102-103).

Este valor pedagógico de la sikuriada ha sido destacado por varios autores que la han trabajado en colegios, quienes señalan que sirve para fomentar una serie de valores sociales como la responsabilidad, disciplina, trabajo colectivo, solidaridad, respeto, tolerancia, inclusión, empatía, compañerismo, compromiso, identidad, autoestima, socialización, reciprocidad y para combatir el individualismo (López 2000: 65; Ávila y Padilla 2002; Meme 2006; Ruiz 2007: 188,189; Timaná La Rosa 2009; Barragán Y Mardones 2013; Calisaya 2014; Ibarra 2014; Castelblanco 2016). Se menciona con frecuencia la amistad y la relación entre iguales y la armonía (Acevedo 2003: 110; Ruiz 2007: 192; Ajata y Zanga 2013: 44; Barragán y Mardones 2013: 4; Padin 2014: 23; Pérez 2014: 1). Toda esta potencialidad pedagógica se ve facilitada por la ‘enseñanza natural’ que provee el sistema.

La sikuriada puede restituir el tejido social de la familia humana, en cuanto reunir a diferentes edades y sexos en torno a una experiencia común, una experiencia negada por los sistemas de segregación urbanos (por especialidades, por estudio, trabajo, etc.). Por otra parte, la coordinación del “trenzado” genera una dimensión pedagógica integrada en torno a la empatía, expectativa, esperanza y deseo, modelos contextuales necesarios para la interacción con el otro (Van Dijk 2015: 9). Cuando esto se logra, los novatos “entran” a un grado de participación mayor y comienzan a difundir su aprendizaje hacia familiares, amigos, y el entorno social (Castelblanco 2014b: 272, 273).

El “trenzado” provoca una socialización en diálogo, como transformación mutua, que corresponde a la forma andina de “conocer” (*yacha*, quechua) que implica el transformarse y actuar sobre algo simultáneamente (Stobart 2002: 81-82, 99)³⁰⁵. La tendencia de la práctica sikuri a diluir el individualismo en el colectivo también fomenta la socialización. Tarrillo (2007: 268) dice que “este instrumento cercena el individualismo”. La práctica dual compartida, habitual en sikuri que son *yunta*, es ampliada a una “comunidad de prácticas y practicantes” (De Munter 2016: 634), mediante un lenguaje gestual corporal (Bourdieu 2007: 118), de acuerdo a la ‘antropología de las prácticas’ (Chaiklin y Lave 2001), lo cual fomenta la dilución del individuo en el colectivo³⁰⁶.

La inclusión, que permite a cualquiera participar en la práctica de la sikuriada, combate la especialización excluyente concebida en el Mundo castellano como modelo de músico³⁰⁷. Esta inclusión permite recomponer un principio básico de la humanidad, que es su ser musical (Small 1998: 210-212; Turino 2008: 24; ver 1ªBa). Varios autores han descrito las sociedades indígenas como una gran orquesta, sus pueblos como la sala de conciertos, y el transcurso del año como una gran obra con secuencias de días,

305 *Yachay* es aprender y saber y vivir, mediante un conocimiento que se “baja” (*yatikaña* es “bajar el saber”) y se circula (*yatichaña* es “hacer saber”) (Torrico 2013: 558-559). *Yachay*, quechua, y *yatiña* en aymara, se relacionan con *yachaj / yatiri*, (quechua / aymara “chaman”), el prefijo *ya-* (cruzar el umbral), el sufijo *-cha* del verbo *chayay* (llegar, lograr estado de completud), *yachay* (alcanzar completamente el objetivo) es un proceso de transformación mediante el conocer (Howard 2002: 18). La dualidad del aprender es parte integral del proceso, algo que los maya tzotzil dicen *ta jchanbe jbatik* “nos aprendemos unos a otros” (Bolom Pale 2019: 88).

306 Esta tendencia es propia del Mundo aymaraquechua, donde por ejemplo el concepto de “autoría” no se concibe como algo individual, sino colectivo, incluyendo la naturaleza. La música es colectiva, y en su creación pueden participar no sólo humanos, sino el *sirinu* (Stobart 1994: 45, 80). Marcos Clemente, (23/8/2018) me contaba que los muchachos que llegan del campo a Potosí a estudiar música son incapaces de comprender que hay individuos (Bach, Beethoven, Chopin) que marcan la historia la música. En cambio, en el Mundo castellano hay sikuris autores (Sánchez 2007: 240).

307 El pertenecer a la orquesta sinfónica exige una educación que comienza a temprana edad y se prolonga por 14 o más años de práctica intensiva de 8 horas diarias (Dunsby 2016) representando un extremo de especialización.

semanas y meses (Connell, Gibson 2001: 22; Brabec de Mori y Seeger 2013: 273). La sikuriada aymaraquechua se concibe como parte de una socialización que se expande hacia cerros, montañas y espíritus, produciendo una ‘ontología relacional’ con el entorno (Yampara, Mamani, Calancha 2007: 13). La sikuriada puede ser un vehículo para ayudarnos a recomponer los vinculo entre la sociedad y el espacio-tiempo en términos ecológicos.

La sikuriada también posee cualidades terapéuticas, como hemos comprobado muchas veces al iniciar una performance sintiéndonos mal. Víctor Colodro (16/7/2018) dice que “esta música es vasodilatador”, aludiendo a su rol respecto a la emoción, la resistencia al cansancio, el esfuerzo compartido. La sikuriada ha sido poco explorada por la Musicoterapia (ver unificar 6Cc), donde hay todo un campo por desarrollar.

El factor de socialización de la sikuriada ha estado sometido a un constante proceso de adaptación a través de su historia, que cruza una cantidad impresionante de culturas desde los períodos prehispánicos hasta hoy. Probablemente esa experiencia le otorga su enorme resiliencia, que le permite adaptarse a cambios como el *mistisiku* del siglo XIX, y los ‘sikuri universitarios’ y la incorporación de la mujer sikuri a partir de los 1980s. Esto nos indica que este factor de socialización pertenece al sistema complejo, lo cual permite observar al sistema sikuriada como una potencial herramienta de sociabilidad, no sólo como una orquesta. Si lo pensamos bajo esa óptica, sus funciones sociales pueden ser más importantes que el hacer música, y ello posibilita concebir la sikuriada en la enseñanza escolar, pero no como parte del ramo de música, sino como herramienta de socialización dentro de la institución, entre alumnos, profesores, el plantel, la comunidad y el entorno. No conozco acciones tendientes a considerar la sikuriada en este sentido, probablemente debido a la dificultad que representa, para la sociedad castellana, el concebir que una sikuriada no sea otra cosa que una orquesta. Por el contrario, en el Mundo aymaraquechua todas las orquestas son también otra cosa.

Otros factores de enseñanza que he observado en la sikuriada es el de (re)introducir dentro de la sociedad castellana urbana el concepto de objeto provisto de agencia (el siku). Cualquier sikuri castellano puede realizar gestos rituales al interactuar con el siku y concebirlo como provisto de agencia (ver Nielsen et al. 2017: 241). La conciencia de ese gesto puede orientar la atención del sikuri hacia objetivos rituales nuevos, diferentes a los que su Mundo propone.

3) DIVERSIDAD

La enseñanza de la diversidad no emerge de un nivel o un aspecto específico del sistema sikuriada, sino de su totalidad. La inversión que supone su organología respecto a los modelos castellanos genera una enseñanza de sistemas, estructuras, hábitos y

funciones, nuevos. Pero la diversidad es algo más profundo, se refiere a un paradigma que llamaré ‘di-verso’, que pertenece al Mundo aymaraquechua, el cual se opone a un paradigma opuesto que llamaré ‘uni-verso’, que pertenece a mi mundo. Siendo “universo” y “diverso” dos términos perfectamente comparables de acuerdo a su etimología, casi nunca se comparan porque el primero (universo) se concibe como abarcador del segundo (diverso), es decir, el primer término se arroga el derecho a no ser comparable. Esta asimetría de dominio entre un absoluto que impide ver al otro como opción, y un otro que ve al primero como parte de su diversidad está en la base de la colonización de nuestra realidad. Corresponde al “universalismo particular” (Latour) que concibe la cultura occidental como la única capaz de comprender la naturaleza, mientras las otras culturas solo poseen representaciones aproximadas (Descola 2013: 149).

El sistema sikuriada permite traducir esta asimetría “incomparable” en una diferencia comparable. Puede enseñar la diversidad como un paradigma (‘di-verso’) fundante de la realidad, que no se refiere a cualquier diversidad (repertorios o estilos que son opciones), sino a una cualidad en que coexiste una diversidad de lenguajes simultáneos (durante la Fiesta Ritual), que incluye aspectos imposibles de reducir, como es el ‘perspectivismo de escucha’ (7Cc). Esta cualidad ‘di-versa’ es habitual en el Mundo aymaraquechua, donde una palabra puede tener muchas acepciones a la vez, lo mismo que una danza (Turino 2004: 132; Aramayo 2019), donde no hay tanto certezas como relaciones y flujos (Javier Mardones, La Paz 28/8/2018). En contraste, el castellano prefiere las definiciones precisas y unívocas. Para eso crea diccionarios, y practica una monocultura que cultiva el monismo en todos sus órdenes (monoteísmo, monarquía, monoproducción, monismo jurídico, monopolio del poder) (Yampara 2016: 122). Este rasgo ha sido normalmente analizado bajo el prisma del imperialismo, el etnocentrismo, la hegemonía o el colonialismo (Pelinski 2000: 17; Ducrot y Todorov 1974: 52; Rea 2008: 811), pero obedece a estructuras psicológicas profundas y antiguas del continente europeo, que en el pasado prehistórico extinguió la variabilidad lingüística y la variabilidad genética a niveles no conocidos en otros continentes (Maffi 2005: 605, 608). La profundidad del paradigma ‘uni-verso’ explica la expansión colonialista, y la “Universidad” como sede del conocimiento (Yampara 2011: 5; Nahuelpán 2013: 81). Las bases de ese conocimiento son un particularismo que segmenta la realidad para su análisis, generando conceptos esencialistas que reemplazan la realidad. La capacidad de abstracción ha sido reconocida como una de las habilidades más desarrolladas de las culturas eurocéntricas, cuyas lenguas permiten concebir que los objetos se definen por su esencia (una silla es “un mueble para sentarse”). La definición abstracta permite reducir la complejidad real a unas pocas características esenciales, y si bien el ‘esencialismo’ (describir esencias inmutables y definitorias de una realidad), es fuertemente criticado en las ciencias del hombre (Borrás 1985: 136; Starn 1991; Turino

1992: 442; Cámara de Landa 2004: 218; Nettl 2001: 142; Connell, Gibson 2001: 27, 28, 117; Bengoa 2006; Ellis 2009; Rivera 2010a; Mendivil 2012), se trata de una necesidad lingüística que no podemos evitar³⁰⁸.

El sikuri castellano, formado en esta matriz, se enfrenta al sistema sikuriada que le permite observar realidades ambiguas, imprecisas, como los sonidos complejos e inestables, la unidualidad, el ‘unísono múltiple’, la ilógica del ejecutar la media-flauta, la coordinación holística, la performance integrada al entorno, todo lo cual desafía este esencialismo estructural. No se trata de una enseñanza acerca de algo específico, sino de un sembrar la duda sobre ciertas certezas. Esto obedece a una actitud que a un aymara resulta habitual, el *unaña*, mirar atentamente los distintos contextos que constituyen la vida social y ecológica para saber manejar y dejarse llevar por ellos (De Munter 2016: 639). Más que una ‘certeza’, el maneja una realidad difusa que se organiza en torno a un centro, un *taipi* (aymara) o *chaupi* (quechua) (Mendoza 2015: 89)³⁰⁹. Se trata de ampliar las opciones de observar la realidad. Un sikuri aymara puede observar las mil diferencias entre las Tropas de sikuri de Perú, Bolivia y Chile, mientras yo observo su unidad, en que ambos usamos opciones analíticas intercambiables. Al escribir esta tesis debo optar por nombrar “universales” (‘siku’, ‘palq’a’), que veo como fórmulas cuya validez futura dependerá de los comentarios que surjan en ambos Mundos. Otros conceptos considerados “universales” en mi Mundo, como “afinación”, no son aplicable a la práctica aymaraquechua. La ambigüedad, que yo tiendo a entender como ausencia de precisión, es comprendida a través de la sikuriada como una forma muy precisa de administrar la cantidad de azar (el “poquitito de azar”) necesario en las dispersiones de altura, intervalos, escalas y ritmo. La enseñanza de la diversidad que ofrece la sikuriada no se refiere a estas opciones de nombrar o de comprender algo, sino más bien a la observación de muchas opciones simultáneas que ofrece una realidad. El concebir muchos conceptos diferentes frente a una misma idea es conocido en aymara como *upa* (Yampara, Mamani, Calancha 2007: 30). Esta mirada es más cercana al equilibrio

308 Estoy considerando el esencialismo como una postura analítica frente a la realidad. En realidad, la crítica a esta postura siempre es externa (nadie se autodefine como esencialista). Es posible atribuir propiedades inmutables a las cosas desde tres puntos de vista: la ‘esencia sortal’, que comparte una categoría de seres (las madres comparten el dar vida a un hijo), la ‘esencia causal’ (la propiedad química del agua le otorga sus características sensibles) y la ‘esencia ideal’ (la esencia de justicia, abstracta, que se refleja imperfectamente en la realidad) (IESC 2008: 630, 631). Mi análisis se refiere al último ejemplo.

309 El aymara no piensa la realidad en base a esencias definitivas, sino como como flujos o procesos que ocurre en un momento y un espacio específico (Mendoza 2015: 194-222), y donde la incertidumbre forma parte integral. Su lenguaje sabe nombrar con precisión el grado de veracidad o de incertidumbre que posee quien habla respecto a una idea, mediante el uso de sufijos (Guzmán de Rojas 2015; Abercombie 2006: 115-117; Mendoza 2015: 115-120, 212-213).

ecológico, cuya unidad se basa en la relación inestable entre sus partes, cada una de las cuales puede ser vista como unidad de muchas maneras (individuo, especie, clase, proceso). El equilibrio ecológico se basa en la mayor diversidad posible, su sobrevivencia depende de la capacidad de saber convivir con lo diverso (Yampara 2011: 5). En este sentido, la sikuriada ofrece una forma de comprender y de participar en una realidad basada en lo diverso, lo cual constituye una forma más ecológica de relaciones entre el hombre y su entorno (Yampara 2016: 119). Esa mirada supone una vuelta al equilibrio, tal como lo expresa Víctor Colodro: “eso de la homogenización, el problema que ha traído el mundo occidental, no es natural, es cuestión de tiempo, pero en dos tres generaciones se va resistiendo” (V. Colodro, 17/7/2018). Esta cualidad ecológica está también presente en la fractalidad; el sikuri puede apreciar la belleza holística del sistema complejo, del mismo modo como la tejedora aymara observa el textil viendo belleza, no sólo en su dibujo exterior, sino en su estructura interna (Arnold, Yapita y Espejo 2007: 24; Arnold y Espejo 2013: 33-34, 196; Loayza 2013: 569). Asimismo, el sistema sikuriada permite al sikuri castellano establecer vínculos múltiples, simultáneos, todos válidos, lo cual plantea un cambio ontológico frente a la lógica que nos impulsa enseñar a elegir una sola opción como válida (un solo diapasón, una sola escala, un solo tipo de intervalo, etc.).

Otro paradigma eurocéntrico que la sikuriada puede poner en jaque es el individualismo, central en las descripciones de Europa y su pensamiento (Hale 1991: 12; Barfield 2000: 298-300; Safford 2000: 72, 74; Carballo 2015: 9; Castelli 2015: 247). Por eso el uso del sistema sikuriada, que fomenta la disolución del individuo, provoca un profundo impacto en el sikuri castellano.

4) LAS OTRAS LÓGICAS

Al ser concebido desde el Mundo aymaraquechua, el sistema sikuriada posee estructuras y relaciones que obedecen a las lógicas de esos idiomas, lo cual constituye un desafío al sikuri castellano habituado a las lógicas eurocéntricas³¹⁰. El descubrir esta diferencia es una experiencia profunda, que relata Cergio Prudencio; “me confieso navegante asomado a este prodigioso mundo en el que nací, pero me tocó descubrir, paradójicamente ... asombro por lo incomprensible, por lo incompatible, por lo distinto, por lo inasible desde las herramientas a mi alcance” (Prudencio 2015: 1). El descubrir que existen otras lógicas para entender la realidad es una de las transformaciones más potentes que mencionan los sikuri castellano/urbanos. Pero se trata de una

310 Tal como expliqué en la Introducción, no estoy considerando los siglos de yuxtaposiciones, sincretismos, rechazos e inclusiones que el Mundo aymaraquechua ha incorporado desde las epistemologías hispánicas (Howard, Babbira-Freedman y Stobart 2002: 6), sino como dos Mundos basados en la diferencia. Sólo la diferencia logra generar un cambio ontológico en el sikuri.

transformación muy personal, que puede afectar mucho a un sikuri y nada al otro, y puede ser difícil de percibir a un nivel consiente, o de poder expresarla verbalmente.

Los contenidos que provocan esta transformación no provienen directamente del instrumento (de su ‘función primera’), ni de las inversiones que presenta la organología del sistema respecto al sistema eurocéntrico, sino de factores aprendidos mediante la ‘enseñanza natural’ a través del proceso de socialización y enfrentado a la diversidad. Para organizar este corpus de situaciones voy a utilizar varias metáforas: 1) el portal, entendiendo la sikuriada como acceso a una realidad paralela, 2) la unidad compleja, como experiencia de ser mitad, ser unidual y ser colectivo, 3) el otro pensar, el enfrentarse a otros parámetros y sistemas para comprender la realidad y 4) el silencio, no como ausencia de sonido, sino como posibilidad de comprensión.

4.1) EL PORTAL

La (probable) transformación que provoca el sistema sikuriada en el sikuri es posible imaginarla como un portal ontológico que se abre hacia dimensiones de la realidad que el desconocía. Desde una perspectiva histórico social, podemos imaginar que durante 500 años ha existido un dominio de contenidos castellanos hacia el mundo aymaraquechua, que la aparición de la sikuriada en contextos urbanos (como parte del proceso de la emergencia indígena) logra revertir. Pero no es esta visión histórica la que me interesa analizar, sino la de carácter ontológico y personal. El marco de referencia histórico es el que le da sentido, y por eso el que frecuentemente sale a relucir en los discursos de los sikuri al respecto.

Hay varios aspectos generales que el sikuri va percibiendo al participar con la Tropa en actividades públicas como protestas, rituales u otras, que le van mostrando un rol activo que la música cumple dentro de la estructura social, dando sentido a la colectividad. Esto no es algo diferente a lo que ocurre con otras músicas populares, sólo que la sikuriada lo enfoca con contenidos étnicos, y sus facilidades de socialización le permite integrar distintos aspectos de la sociedad. El sikuri urbano, consciente de su rol trasplantado desde el Mundo aymaraquechua, se pone en sintonía con el proceso de emergencia indígena, ayudando así a generar una inversión del Origen que ocurre por primera vez en nuestro continente. Esa inversión sólo puede ocurrir en la ontología de cada persona, y la música le permite aproximaciones físicas y espirituales a la realidad, las cuales trascienden las barreras culturales (Matsunobu 2011: 275). La música es un poderoso medio para explorar el entorno y para explorar el yo (Høffding y Schiavio 2019). La sikuriada puede empujar esto hacia la experiencia de participar en un portal que permite ingresar a ese Mundo paralelo, y ayudar a otros a descubrirlo.

4.2) LA UNIDAD COMPLEJA

El sikuri se enfrenta a una reinterpretación del individuo, que en castellano es unívoco y central a la comprensión del mundo, y que en la sikuriada pasa a diluirse en a flauta colectiva, o puede tomar diversos rumbos, ya sea se considere ‘Chulla’, ‘Arka’, ‘Unidualidad’, o ‘Colectivo’. De todas esas posibilidades, el concepto *ch’ulla* y su campo semántico es el más extraño al castellano, donde decir “mitad de algo” no significa mucho, en cambio el ser ‘arka’ o ‘ira’ implica una carencia y una dependencia total. *Ch’ulla* lo he escuchado en Bolivia, donde le da espesor de significados a la realidad junto con otros conceptos como *yanantin*, *kuti*, *tinku* (ver 2C; 3Bd), que funden sus campos semánticos hacia la comprensión del mundo dual.

El concepto de ‘unidualidad’ es también extraño al castellano, cuyo idioma sólo concibe unidades aisladas. Esta extrañeza es de tipo lógico, propone algo muy asombroso para un músico habituado a la autonomía individual (Prudencio 2015: 23). Esa extrañeza es la que llevó a los primeros castellanos a eliminar la unidualidad, creando la ‘zampoña urbana’ tocada por un músico, y sólo en los 1980s aprendieron a tocar pareado y en colectivo. Esto les permitió utilizar el diálogo, forma básica de conocimiento entre personas, pero aplicado al conocimiento musical. El músico castellano está acostumbrado al monólogo tanto en lo musical (melodía) como en el pensamiento escrito (libro). Si bien el diálogo hablado y musical son habituales en todo el mundo (ver 4Dd), el *siku* obliga a un diálogo permanente y exacto para generar la melodía. Este diálogo enseña a la superación del ego y del individualismo y practicar la unidualidad como un atributo natural.

El sistema sikuriada permite al sikuri castellano vivir un concepto de colectivo como un trenzado de sonidos, de un modo muy íntimo y mágico, que finalmente se transforma en el hábito del ‘yo colectivo’, enfatizando la igualdad. Esto permite pensar una sociedad igualitaria y pareada muy diferente a la sociedad castellana urbano.

4.3) EL OTRO PENSAR

El uso de la sikuriada permite aprender cosas nuevas, por ejemplo, percibir sonidos que hasta entonces no se sabía escuchar. En lingüística se sabe que hay sonidos que no escuchamos o que inventamos al escuchar³¹¹. Es lo que ocurre con la folklorización de la sikuriada, que no representa las desigualaciones entre flautas, porque

311 Un castellano no va a escuchar los seis fonemas “K” del aymara, sino un solo sonido “K”, que ocupamos en castellano. A la inversa, va a escuchar cinco vocales (A, E, I, O, U), a pesar que el aymara utiliza sólo 3 (A, E/I, O/U). El aymara, a su vez, va a confundir “mesa” con “misa” como la misma palabra (Mendoza 2015: 65).

no las “oye”. La percepción auditiva es algo culturalmente formateado, y en ese sentido la sikuriada puede pensarse como una enseñanza a oír otras partes de la realidad.

También la sikuriada puede influir en nuestra lógica, al plantear realidades que no responden a nuestra forma habitual de pensar. Esto puede ocurrir de muchos modos, por ejemplo, al concebir que ciertas estructuras que concebimos como fundamentales (el diapasón, la escala, los intervalos) son estructuralmente difusos. El enfrentarnos a la función unidual del *siku*, a la flauta colectiva, al tocar, danzar, trenzar o florear dual, nos hacen pensar distinto. Nos enfrentamos a factores que son correctos, pero contradictorios, por lo tanto, incompatibles desde nuestra lógica cartesiana, fundada bajo la lógica del “tercero excluido”, que nos dice que una cosa no puede ser a la vez otra cosa; puede ser A o B, pero la tercera posibilidad, que sea A+B, no existe³¹². Cuando un sikuri castellano se enfrenta a estas contradicciones lógicas, éstas se le transforman en un dilema a nivel ontológico³¹³. A través de la práctica el sikuri aprende que esas contradicciones no son importantes, son parte de una realidad múltiple, donde opera la lógica del “tercero incluido”, donde un siku es una flauta o media flauta, y un sikuri un medio-músico. Esta forma de pensar es frecuente en las clases mestizas de Latinoamérica, donde el mestizaje no es el accidente, sino la esencia (Fernández Retamar 2016: 141), donde encontramos elementos que se superponen sin anularse ni eliminarse ni mezclarse (Uturnco 2008: 410; Castelblanco 2016, Sánchez 2014)³¹⁴. Se trata de lógicas propias del idioma aymara o quechua (Guzmán De Rojas 2015), que permiten pensar que dos conceptos opuestos están unidos por un continuo, generando gradaciones entre lo cierto y lo incierto, en vez de resolverlo como una contradicción (Turino 2004: 124; Susz 2005: 164; Martínez Gutiérrez 2017: 65-69; Javier Mardones 28/8/2018)³¹⁵.

312 Ver Susz 2005: 164; Urton 2003: 41. El pensamiento europeo y la epistemología del conocimiento científico se basan en este principio, formulado en la Grecia clásica por Aristóteles (Osorio 2012: 20). La lógica del tercero incluido no ha estado ausente del pensamiento eurocéntrico, como lo prueba la “ilógica” presente en el “misterio de la Santísima Trinidad” (agradezco a Anna Graff, 7/8/2019 este comentario).

313 A nivel lógico, los idiomas quechua y aymara no distinguen el conocimiento testeable del conocimiento práctico, o el conocimiento objetivo del subjetivo, sino que distinguen si el conocimiento fue adquirido directa o indirectamente (Howard, Babbira-Freedman y Stobart 2002: 3). El castellano y los idiomas europeos en cambio no da mucha importancia a esto último y mucha a lo primero.

314 Ejemplos de esto son la poesía de Bruce-Nova, en México (Fischer 1986: 218), las danzas urbanas de Bolivia (Rivero 2018: 9; Sánchez P. 2017: 308), los grupos de cumbia paceños (Sánchez P. 2017: 310). Javier Mardones (28/8/2018) me comentaba que millones de bolivianos no hablan ni entienden bien el castellano, algo que para nosotros exige una solución, pero no a ellos.

315 Permite concebir un *tinku* como un despliegue de violencia y, al mismo tiempo, un “encuentro amoroso” (Platt 1988:399, 400, 409). Esta lógica está en muchos aymara como *ch'ixi*, *allqa*,

La sikuriada puede también ayudar a considerar la realidad como un todo holístico, en que es posible percibir simultáneamente la totalidad y las partes. Las características fractales del sistema hacen posible eso, al ver reflejada la totalidad en sus partes. Esta lógica fractal es habitual en el mundo aymaraquechua³¹⁶, pero no en la lógica castellana, habituada a una lectura alfabética, fundada en la descomposición de las ideas en base a átomos del lenguaje y su recomposición constante³¹⁷. Es difícil determinar hasta que punto esta contradicción interviene en la ontología de cada sikuri.

El azar es otro concepto que la sikuriada permite integrar a la experiencia del mundo. Tanto el *luriri* como el sikuri negocian con la naturaleza de la caña, del sonido, de las relaciones interválicas, del timbre (Cergio Prudencio, 18/7/2018). Se acepta el margen de libertad del sonido como agencia de su *siku*, como una suerte de crear en el crecer (Ingold 2018: 172-173). La música no se concibe como fruto del individuo, sino de un par, de un colectivo, o de la naturaleza (*sirinu*). Sin embargo, los castellanos están acostumbrados a evitar el azar³¹⁸, a controlar todos los procesos y dominar las ejecuciones³¹⁹. Cuando el sikuri castellano comprenda la lógica de la sikuriada, podrá quizá contrastar su afán de dominio, de precisión, de control, de sometimiento del

ayni y *siku* (Rivera 2010a: 69), y en tipos gramaticales de “yo” que incluyen más de uno (Mendoza 2015: 71).

316 La encontramos en la capacidad combinatoria de pocas variables que permiten miles de combinaciones, tanto en taxonomías organológicas andinas (Borras 2000: 171; ver Introducción), en la nomenclatura de camélidos (Desrosiers 1997: 56), en la estructuración de los *ayllus* del norte y centro de Potosí (Platt 1976: 6; Salomon 1993: 3), en los *kipus* prehispánicos (Desrosiers 1997: 55), en los *tupu tisi* para construir flautas (Borras 2000: 173). La tejedora aymara planifica la unidad en base a la cantidad de capas de urdido y combinación de técnicas (Arnold y Espejo 2013: 33-34, 196).

317 El paradigma reduccionista y descontextualizador enseña el método del análisis y de síntesis que domina la ciencia (De Kerkove 1999: 228-229; Susz 2005: 53), que dirige la enseñanza (Pineau 2001: 38; Delannoy 2015: 17), y que guía la modernidad, la lógica, la tecnología y la economía (Capra 1992: 27, 213; Connell, Gibson 2001: 52, 53; Rama 2004: 75; Romero 2011: 218; Fernández 2003: 175; Mújica 2014: 2). Ese paradigma permitió separar el hombre y la naturaleza, dando libertad al extractivismo (Carballo 2015: 23), permitió separar la experiencia y la teoría dando lugar a teorización del mundo y a la ‘teoría de la sospecha’ que cuestiona las teorías previas (en el caso de los Andes, ver Reynoso 2006: 85; Castelblanco 2016b: 79-83, 161, 270, 278).

318 El azar lo acepta como “suerte” en los “juegos de azar”, en que el peligro económico añade excitación.

319 El paradigma del poder está en la base de la construcción del Mundo castellano y eurocéntrico, con bases en Aristóteles que concebía personas destinadas a mandar y otras a obedecer, y luego en la religión, fundamentando la conquista de América, y luego en la ciencia, generando la teoría de la evolución y del racismo (van Dijk 1994: 25; Turner 2002: 15, 16). El concepto de dominancia no es percibido por el europeo porque lo presupone natural. Por el contrario, el Mundo aymaraquechua restringe la acumulación de poder mediante mecanismos de redistribución (Platt 1988: 419), y los procesos de dominio incaicos se basaron en fomentar los métodos productivos de las poblaciones conquistadas (Platt 1988:425).

sonido. Quizá, si se acerca al Mundo aymaraquechua, conocerá el control compartido con la agencia del instrumento, con la naturaleza, conocerá un tipo de liderazgos no explícito, una coexistencia entre distintos (Yampara 2019).

Hay otros aspectos lógicos más difíciles de expresar. Como ejemplo, varios autores hemos comparado el concepto quechua *yanantin* con el concepto chino *ying y yang* (ver Capra 1992: 17; Baumann 1996: 56; Kush 1994: 22, 95; Varela de Vega 2017). Al hacerlo, intuimos que la gente posee una imagen de *ying y yang*, e ignoran todo acerca de *yanantin*. Pero esta diferencia no se agota diciendo que la cultura china es más conocida que la quechua, porque la comparación perdura después de conocido el *yanantin*. Se trata de una dimensión de comunicación diferente, que el *ying y yang* comunica como símbolo gráfico, sintético, claro y potente, muy cómodo a un pensamiento visual que busca simplicidad, elocuencia y contraste. En cambio, *yanantin* es más difícil de representar. Puedo concebirlo en la imagen de torcer un cordel (ver 6Dd), idea que me ha sido muy útil para comprender la aplicación de *yanantin* a la realidad. El tomar un hilo y torcerlo es algo que se hace de forma intuitiva y rápida, pero es difícilmente graficable y descriptible; es fácil de hacer, pero difícil de explicar. Su estructura es sumamente compleja, las lógicas de fuerzas complementarias que generan una gran tensión, pero se exhiben como flexibilidad y resistencia no son fáciles de explicar. La metáfora del cordel es excelente para explicar las energías que emergen en la sikuriada entre pares de opuestos y complementarios que van trenzando, pero nunca he escuchado algún sikuri utilizarlo. Torcer un hilo (*caito*) es un concepto básico del universo textil aymara (Desrosiers 1997: 66; Arnold y Espejo 2013: 74), donde forma parte del lenguaje; *ch'ulla*, el hilo simple, es también el soltero; al unirse las dos hebras se hace resistente (Ajata 2013: 513; Arnold, Jiménez Aruquipa y Yapita 2014: 207). La torsión sirve para explicar los nuevos *wayñus* en época de lluvia, los nuevos versos, explica el parto, la sangre que se tuerce para dar forma al niño (Schwerter 2013: 46). Eso me permite pensar que esa metáfora existe en la base de comprensión del Mundo aymaraquechua, pero no forma parte de las metáforas que explican la sikuriada, al menos a nivel verbal. Así como es más difícil expresar el *yanantin* que el *yin y yang*, o es más difícil explicar el cordel que hacerlo, el siku presenta realidades difícilmente expresables, como la acústica del tubo (más difícil de explicar que la de la cuerda), el soplar (más difícil de explicar que el tañer), la composición del timbre (más difícil que la melodía o el ritmo). Pareciera ser que esos aspectos difíciles de concebir de un modo lógico son algo que atrae al Mundo aymaraquechua, algo que esconde una belleza no perceptible de un modo directo. Esta idea la he ido encontrando por doquier tras años de estudiar la organología prehispánica, en que el mayor trabajo, la artesanía más trabajosa,

delicada y fundamental, está con frecuencia oculta al ojo, encerrada en el objeto³²⁰. En ese caso, se trata de una forma de ocultar al conocimiento directo, como si se quisiera abrir a un tipo de conocimiento oblicuo, lento, indirecto y sutil, apto sólo a quien se familiariza con el objeto, a quien lo hace suyo. El que esto sea parte de la experiencia del sikuri castellano urbano o no dependerá, en gran medida, de su perseverancia como usuario del sistema, y esta experiencia permanecerá fundamentalmente fuera de su capacidad de imaginarla o expresarla verbalmente.

Pareciera ser que la sikuriada abre un campo para que ocurra un cambio ontológico del usuario, al presentarle nuevas opciones lógicas para pensar la realidad, si bien es difícil e impreciso el definir como, a quien, cuando se produce ese cambio. El sólo hecho de intuir que existan otras lógicas ya es un cambio notable, y me parece que esto es bastante habitual entre los sikuri castellano urbanos. A esto se une la búsqueda de otras lógicas desde la academia, como ocurre con el giro ontológico, el pensamiento sistémico y las corrientes deconstructivistas, el aceptar realidades dejadas de lado por las teorías cartesianas, como son las realidades holísticas de los sistemas complejos. Hoy se sabe que incluso el pensamiento matemático y geométrico, considerado universal por la teoría eurocéntrica, puede obedecer a otras lógicas en otras lenguas³²¹. Dentro de este panorama, el sistema sikuriada probablemente es una forma sutil de abrir posibilidades de vivir experiencias ajenas a la lógica que creemos universal.

4.4) EL SILENCIO

Por silencio no entiendo la ausencia de todo sonido, sino la ausencia sostenida de algunos aspectos sonoros de la realidad. Por ejemplo, el silencio de la palabra. He comentado la sorpresa que me da cuando, en medio de un ensayo en una sikuriada en Santiago, se interrumpe ésta para explicar algo. El cortar el flujo natural de la música para explicar “como debe ser” me resulta bastante incomprensible. Mi experiencia con el grupo La Chimuchina me ha enseñado a seguir el instinto musical por sobre la lógica racional, me imagino que ese flujo musical corporal comunitario es como un animal que va creciendo, logrando fuerza e identidad. Cuando se reemplaza por la razón hablada, se le hiere y muere, siendo necesario volver a hacerlo nacer. Esta sensación no es fácil de transmitir, porque cuando lo he comentado, muchos lo interpretan como que yo deseara una “prohibición” de hablar, cuando es al revés, es un permitir el sonido sin palabra. Se trata de un cierto tipo de silencio que no posee importancia, quizá carece de interés en

320 Esto lo he descrito tanto para la organología prehispánica del Ecuador, Pérez de Arce 2015, como en las flautas de piedra surandinas, ibid 2014.

321 Para ver ejemplos de otras lógicas matemáticas, respecto al quechua y aymara, ver Urton 2003 y Guzmán De Rojas 2015, respecto al yoruba ver Jensen 2017: 528, y respecto al haida, euskara, maya yucateco o maorí, ver Barton, Frank 2001: 2-9.

mi Mundo³²². Pero percibo que si lo tiene en el Mundo aymaraquechua, lo cual me plantea una interrogante respecto a la posible enseñanza que pueda entregar la sikuriada al respecto, una enseñanza que no depende de ella sino del medio en que ella habita. Un medio capaz de respetar ciertos espacios de silencio necesarios puede permitir cosas que son necesarias a los seres humanos, poder compartir experiencias que de otro modo no tienen lugar.

322 El silencio de la palabra se ha concebido como ausencia de conocimiento en occidente, al contrario que otras culturas asiáticas, nativas norteamericanas, judía o árabe, donde ese tipo de silencio se considera algo valorado (Peek 2000: 21, 30).

BIBLIOGRAFIA

- ABBOT, D. P. [1947] 1996 Rhetoric in the New World, Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America. University of South Carolina.
- ABERCOMBIE, TH. [1998] 2006 Caminos de la memoria y el poder, etnografía e historia en una comunidad andina. Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASDI-SAREC, La Paz.
- ABRASEV, B. Y GADJEV, V. [2000] 2006 The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. Könemann, Germany.
- ABU-LUGHOD, L. 1991 Writing against culture. En: Recapturing anthropology: working in the present. School of American Research Press, Santa Fe (137-162).
- ACEVEDO, S. 2003 Los sikuris de San Marcos; historia del conjunto de zampoñas de San Marcos. Alter – Nativa, Lima.
- 2007 En torno a los nuevo sikuris. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (11-30).
- 2012 Experiencias de organización en los sikuris de Lima. Haylli 19. Centro de Folklore UNMSM, Lima.
- 2013 Un chiriwano sembrador de sikuris. Revista Musical Sikuri año 1 N°3 (18-20).
- ADLER, G, y MUGGLESTONE, E. (1885) 1981 The Scope, Method, and Aim of Musicology, An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. En. Yearbook for Traditional Music, Vol. 13, International Council for Traditional Music (1-21)
- AGUILAR, R. 2013 El encuentro de sikuris Tupa Katari en el tiempo. En: Jakè Aru, Revista de la Asociación Juvenil Puno, Lima. Año XLII N°1 (4-9).
- AGUILAR, S. 2014 Comunidad Santiago Marka 10 años: Desarrollo de imagen, soporte e identidad gráfica de la Comunidad Santiago Marka, a través de un sistema visual como contenedor, siendo materializado y distribuido en Santiago de Chile. Proyecto para optar al título de diseñador en comunicación visual Universidad Tecnológica Metropolitana Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social Escuela de Diseño Diseño en Comunicación Visual, Santiago.
- AGUIRRE-FERNÁNDEZ, G., BLASI, D. y SÁNCHEZ-VILLAGRA, M. 2020 Panpipes as units of cultural analysis and dispersal. En: Evolutionary Human Sciences, 2, e17 (1-11).
- AGUIRRE-FERNANDEZ, G. y SANCHEZ-VILLAGRA, M. 2019 the evolution of panpipes on the light of pre-columbian trans-pacific contacts (manuscrito)

- AJATA, C. y ZANGA, A. 2013 Música, discriminación e ideología. Reunión anual de Etnología 26, Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz (33-48).
- AJATA, E. 2013 Enseñanza de las lenguas nativas desde sus propios valores culturales. En: Religiosidad: XXVI Reunión Anual de Etnología Tomo I. Museo nacional de Etnografía y Folklore, La Paz (471-482).
- AJP (Asociación Juvenil Puno) sf. Conjunto de sikuris 27 de junio. Junta Directiva A.J.P.-PUNO
- ALBÓ, X. 2002 Etnicidad y política en Bolivia, Perú y Ecuador. Pueblos indios en la política. CIPCA. La Paz (171-228).
- ALDARACA, J. 2015 Bajo el designio de los dioses: Il Guarany y Atzimba. En: 19&20, Vol. X, Nº 1, Rio de Janeiro.
- ALEJO, B. 1925 Notas para la Historia del Arte Musical en Bolivia. En: Bolivia en el primer centenario de su independencia. Desde 1825 a 1925. Director Ricardo Alarcon, La Paz.
- ALEXANDRU, T. y CHKHIKVADZE, G. 2016 Panpipes: Central Europe and Asia. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).
- ALONSO, M. 2003 El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental. (Online)
http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm (citado 25 - 9 - 2008)
- ALONSO, P. Y MACIAS, A. 2015 An ontological turn in the debate on buen vivir – sumak kawsay in ecuador: ideology, knowledge, and the common. En: Latin American and Caribbean Ethnic Studies, (1-20)
- ALTENMÜLLER, E. 2002 Singen – die Ursprache? Zur Evolution und Hirnphysiologie des Gesangs. En: Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, 9.–16. Juni 2002. Orient-Archäologie 14. Rahden/Westfalen (3 – 10).
- ALVARADO, L. y UREÑA RAMOS, A. 2003 Principales culturas aborígenes de panamá y su aporte a la música. En: Nuestra Música y Danzas Tradicionales. CEEC Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, Serie Culturas Populares Centroamericanas 5, San José (103-106)
- ALVARADO, M. 2017 Sikuris 12 de mayo y la búsqueda de identidad nacional. Revista Mundo sikuri, 25 años Sikuris Mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. En: Sikuris 12 de mayo, Lima (11-13).
- AMMANN, R. 2011 Fractals in Melanesian Music. En: Austronesian Ampuero, Gonzalo 1978 Cultura diaguita. Serie Patrimonio cultural chileno, Ministerio de educación. Ed Gabriela Mistral. (53).

- APAZA, R. 2007 el siku en la cosmovisión primaria. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (31-48)
- ARCE, R. 2011 Ejecución Musical. (online)
<http://rodrigovscrystal.blogspot.cl/2011/10/ejecucion-musical.html> (24/5/17).
- ARETZ, I. 1967 Female araucanian singing. Field work in Chile (december 1941-january 1942). Centennial workshop on ethnomusicology. University of Columbia, Vancouver
- ARGUEDAS, J.M. 1968 Las comunidades de España y del Perú Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Publicaciones.
- ARGUEDAS, J.M. y GUERRERO, M. 1967 La difusión de la música andina; clasificación de un catálogo de discos. En. Cuadernos de Folklore N° 1 publicación del Club de Folklore Universidad Agraria La Molina, Lima (19-21).
- ARMITAGE, J., MORREALE, F. y MCPHERSON, A. 2018 Effect of Instrument Structure Alterations on Violin Performance. En: Frontiers In Psychology, Vol 9. Queen Mary University of London.
- ARNOLD, D., ARUQUIPA, D. J. y YAPITA, J de D. [1992] 2014 Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales. Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz.
- ARNOLD, D., YAPITA J de D. y ESPEJO, E. 2007 Hilos sueltos; Los Andes desde el textil. ILCA y Fundación Xavier Albó, La Paz.
- ARNOLD, D. y ESPEJO, E. 2013 El textil tridimensional; la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto. ILCA, La Paz
- ARNOLD, M. 2008 La sociedad como sistema autopoietico: fundamentos del programa sociopoietico En: La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista. Universidad Autónoma, México (45-80)
- ARNOLD, M. y OSORIO, F. 1998 Introduccion a los conceptos básicos de la teoría general de sistemas. Cinta de Moebio, abril N°3. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago. (s.n.p.).
- 2008b La Teoría General de Sistemas y su aporte conceptual a las ciencias sociales. En: La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista. Universidad Autónoma, México (17-44).
- AROM, S. 1982 Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale. En: Revue de Musicologie, T. 68, No. ½. Societé Francaise de Musicologie (198-212).
- [1991] 2001 Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En: Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (203-232).

- AV (Alba V) 2016 No somos delito (online)
<http://nosomosdelito.net/article/2016/04/21/manifiesto-de-apoyo-tras-el-desalojo-ilegal-de-csoa-la-morada> (20/4/17)
- ÁVILA, B. 2012 ¿Cuerpo De Cuerpos?: la experiencia de la etnocorporeidad en la música de Lakita. En: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Editado por Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas (s.n.p.). Rosario, Argentina.
- AVILA, B. y JAVIER PADILLA, F. 2002 Lakitas en el Aula. Memoria para optar al título de Provisor en Educación Musical. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Artes y Educación Física, Departamento de Educación Musical. (105).
- BACIGALUPO, A. M. 1997 Las múltiples máscaras de Ngünechen: Batallas ontológica y semánticas del ser supremo mapuche en Chile. En: Journal of Latin American Lore 20:1 (173-204).
- BALANCINO, J. 2019 El sikuri en la escuela. En: 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.
- BALLIVIAN, P. y RIVERA, C. 2015 Bolivia en movimiento, Danzas de los nueve departamentos. Virgo, La Paz.
- BARFIELD, TH. 2000 Diccionario de antropología. Siglo XXI Editores, México.
- BARRAGAN, F. 2002 la zampona criolla y su relacion con la musica popular. En: La musica en Bolivia: de la prehistoria a la actualidad. Memoria del Simposio Internacional realizado en Octubre de 2001 en Cochabamba, Bolivia. Fundacion Simon I. Patino (331-351).
- 2005 Sikuris urbanos, adaptación de una complementariedad en la ciudad (sondeo y seguimiento) (ms.)
- 2012 Sobre pares y parejas entre los sikuris de Buenos Aires: "relaciones intra-bandas". Haylli 19. Centro de Folklore UNMSM, Lima.
- 2013 Sikuris urbanos en Buenos Aires: sonaran bien? Revista Musical Sikuri año 1 N°3 (4-5).
- BARRAGÁN, F. y MARDONES, P. 2013 Che Sikuri: expresión del siku en el contexto porteño. Su rol en las dinámicas de reproducción aymara-quechuas y su constitución como parte de la identidad cultural de Buenos Aires. T. S.
- 2018 Construcciones sonoro-estilísticas de las bandas de sikuris de Buenos Aires. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (535-554)
- BARTH, FREDERIK [1969] 1976 Introducción. En: Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales. FCE, México D.F (9-49).

- BASCOPE, V. 2016 El agua en el Pacha andino. En: Agua y espiritualidad. Revista de culturas, espiritualidades y desarrollo andino-amazónico 7 N°10. CIDECA, ILAMIS, ISEAT, Centro Misionero Maryknoll en América Latina, Cochabamba (15-22).
- BAUMANN, M- P. 1981 Music, dance and songs of the chipayas (Bolivia). En: Revista Latina de Musica Americana, vol. 2. U. of Texas Press.
- 1982 Bolivien-Musik im Andenhochland. Museum für Volkerkunde., Berlín, Germany. (2 LP y 20 pp).
- 1985 The kantu ensemble of the kallawa ya at charazani (bolivia). Yearbook für Traditional Music. (146-166)
- 1996 Andean music, symbolic dualism, and cosmology. En: Cosmología y música en los Andes. Lberoamerica, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid (15-66).
- 2004 Music and worldview of indian societies in the Bolivian andes. En: Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History: Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico. University of Texas Press (101-121)
- BEAUDET, J. M. 1997 Souffles d'Amazonie. Société d'ethnologie, Nanterre
- BEDREGAL DE CONITZER, Y. y GONZALEZ BRAVO, A. 1956 Calendario folklórico del Departamento de La Paz con un pequeño glosario de música y danzas indígenas. Honorable Municipalidad de la Paz, Direccion General de Cultura, La Paz.
- BELLENGER, X. 2007. El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca.
- 2019 Avances en la aplicación de nuevas tecnologías en antropología musical. En: 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto 2019.
- BENGOA, J. 2000 La emergencia indígena en América Latina. Fondo de Cultura Económica, México.
- 2006 Conflicto mapuche en el Alto Bio Bio (manuscrito).
- 2017 Conflictos entre comunidades indígenas de América Latina y Empresas por el Medio Ambiente Conflictos entre comunidades indígenas de América Latina y Empresas por el Medio Ambiente (presentación PPT).
- BERNAL, M. 1993 [1987] Atenea negra; las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. Barcelona: Crítica.
- BERRIOS, M. V. y MICHEL, F. J. 2015 El chinear como expresión de resistencia cultural: una aproximación a partir de dos bailes chinos del valle de Aconcagua. Tesis para optar al grado de: Licenciado en Antropología. Tesis para optar al título de: Antropólogo. Escuela de Antropología, Universidad de Humanismo Cristiano, Santiago.
- BERTALANFFY, L. V. 1968 Teoría general de los sistemas: fundamento, desarrollo, aplicaciones. Fondo de Cultura Económica, México.

- BERTONIO L. [1612] 1984 Vocabulario de la lengua aymara. Reedición facsimilar. Ed Ceres.
- BIGENHO, M. 2007 Bolivian Indigeneity in Japan: Folklorized Music Performance. En: Indigenous experience today. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (247-272).
- BIGENHO, M. y STOBART, H. 2014 Rethinking Creativity, Recognition and Indigenous Heritage (online)
<https://www.royalholloway.ac.uk/boliviamusicip/home.aspx> (23/7/2015).
- BLACKING, J. [1973] 2006 ¿Hay música en el hombre?. Alianza Editorial, España.
- BLESSER, B. y SALTER, LR. 2007 Working Vocabulary for the Experience of Aural Architecture. Draft Version (online) www.Blessner.net/downloads/Glossary.pdf
- BOHLMAN, A. y BOHLMAN, PH. 2007 The Family Symphony Orchestra: Growing Up Making Music. En: Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World. Australasian Music Research 9. Edited by Margaret Kartomi and Kay Dreyfus with David Pear. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne (131-143).
- BOHLMAN, PH. 2003 Music and Culture: Historiographies of Disjuncture Cultural Study of Music: a critical introduction. Routledge, New York. (45-60)
- BOLAÑOS, C. 1981 Música y danza en el antiguo Perú. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- 1988 Las Antaras Nazca. CONCYTEC, Lima.
- 2007 Origen de la Música en los Andes- Fondo editorial de congreso del Perú, Lima (169).
- BOLOM PALE, M. 2019 *Chanubtasel-p'ijubtasel* Reflexión filosófica de los pueblos originarios. Centro Regional de Formación Docente e Investigación Educativa (CRESUR). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, (CLACSO). Universidad Intercultural de Chiapas. Mexico.
- BOMAN, E. 1908 Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama (2 Volumes). Paris: Imprimerie Nationale.
- BONILLA, J. 2012 Los sikuris-kamu purrui. Historia de la musica andina, suramericana en Colombia (online) <http://historiamusicaandinaencolombia.blogspot.cl/2012/01/los-sikuris-kamu-purrui.html> (14/9/17)
- 2018 El gammu burui: La música de los Cuna de Colombia y Panamá. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (303-323)

- BONILLA, J. y BERNAL, M. 2019 Los instrumentos de tubos cerrados de diferente longitud en Colombia. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.
- BORRAS, G. 1985 Músicas tradicionales y dinámicas sociales entre los aymaras del altiplano boliviano. Reunión Anual de Etnología, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz (133-143).
- 1998 Poco varia: le sésame de l'organologie aymara. En: Musiques d' Amerique Latine. Actes du colloque ds 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn). CORDAE La Talavera. (33-46)
- 2000 Lectura y escritura en las medidas de *sikuluriris*. En: Anales de la Reunión anual de Etnología. Musef, La Paz (171-181).
- 2010 Organología de la tarka en la zona circumlacustre del Titicaca. En: Diablos tentadores y pinkillos embriagadores, ed. G. Arnaud. La Paz, Plural, Universidad Autónoma Tomás Frías (41-68).
- BOURDIEU, P. 2002 La distinción: Criterio y bases sociales del gusto. Taurus, México).
- 2007 El sentido práctico. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- BOUYASSE CASSAGNE, TH. 1987 La identidad aymara. Aproximacion historica (siglo XV-XVI). Hisbol, La Paz, 443 p
- BOWIE, A. 2009 Music aesthetics and critical theory. En: An Introduction to Music Studies. Cambridge University Press, New York (79-93).
- BRABEC DE MORI, B. 2016. What Makes Natives Unique? Overview of Knowledge Systems among the World's Indigenous People. En: Past-Future-2016: Seminar on the Protection of Aboriginal Wisdom Creation, Proceedings. National Dong Hwa University, Hualien (78–85).
- BRABEC DE MORI, B. y SEEGER A. 2013 Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans. En: Ethnomusicology Forum, Vol. 22, N° 3, (269–286).
- BRATTICO, P., BRATTICO, E. y VUUST, P. 2018 Global Sensory Qualities and Aesthetic Experience in Music. En: Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure. Frontiers Media, Lausanne (21-33).
- BUENO, O. 2010 Trascendencia del Siku. Una interpretación etnomusicológica. Biblioteca de la Casa del Corregidor. Puno, Perú.
- BURGA, M. [1998] 2005 Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas. U. Nacional Mayor de San Marcos, U. De Guadalajara
- BURMAN, A. 2014 El ayllu y el indianismo. Autenticidad, representatividad y territorio en el quehacer político del conamaq, Bolivia. En: Los Nuevos Caminos de los Movimientos Sociales en Latinoamérica. The Faculty of Humanities, Copenhagen University (99-122)

- CABALLERO, M.M. y BALDERRABANO, S. 2009 Territorialidades múltiples en la música de sikuris susqueña. En: Revista Argentina de Musicología (20-42)
- CABELLO, P, y MARTÍNEZ, C. 1988 Música y arqueología en América precolombina: Estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales. BAR International Series, No. 450. Oxford.
- CABEZA, A. 1986 El Santuario de Altura Inca Cerro El Plomo. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Arqueología y prehistoria de Chile. U de Chile, depto de Antropología, Santiago. (mecanografiado).
- CADENAS, H., MASCAREÑO, A. y URQUIZA, A. 2012 Prólogo; del carácter universalista de la teoría de sistemas y sus consecuencias. En: Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría; aportes para el análisis de la complejidad social contemporánea. Ed. RII, Santiago.
- CALAMANI CHURATA, R. 1991 Genesis de los sikuris de italaque. En: MUSEF, La Paz (153-155)
- CALISAYA, Z. 2014 Los sikuris: globalizacion y postmodernismo VID@RTE Vol 1, N.1 (s.n.p.).
- 2015 Los sikuris y el postmodernismo. En: Revista Siku Phusirinaka (online) <http://pumaindomable.blogspot.cl/2015/11/los-sikuris-y-el-postmodernismo.html> (24/4/17)
- CALSÍN, R. 2018 Proceso histórico del siku en Puno. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (447-484).
- CÁMARA DE LANDA, E. 2001 Cien años y algo más: notas alrededor del diálogo intercultural. En: Revista Argentina de Musicología N° 2. Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires (49-61).
- [2003] 2004 Etnomusicología. ICCMU Madrid (572)
- CAPRA, F. [1982] 1992 El punto crucial, Ciencia, sociedad y cultura naciente. Editorial Troquel, Buenos Aires, Argentina
- CARBALLO, A.E. 2015 Re-reading Amartya Sen from the Andes: Exploring the Ethical contributions of Indigenous Philosophies. Working Papers Series N° 3. Department for Development and Postcolonial Studies, University Kassel.
- CARMAGNANI, M. 1984 De la formación a la crisis del estado oligárquico, Civilización y Barbarie; el arranque del proyecto oligárquico. En: Estado y sociedad en América Latina 1850- 1930. Ed. Crítica, Barcelona. (7- 63)
- CARREDANO, C, y ELI, V. 2010 La Música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

- CASTELBLANCO, D. 2014a La resurrección de las Huacas: los sikuris metropolitanos mas allá del “corazón de los Andes” y su papel en la apropiación, reificación y sacralización de espacios urbanos. En: Revista Cultural Sikuri N°6 Año II (26-28)
- 2014 Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XL, No 80. Lima-Boston (265-282).
- 2015 Wayramanta; 20 Años, Jacha Laquitas La Paz. En: CROLAR Critical reviews (66-69).
- 2016 Sikuriando melodías de tiempos lejanos: los sikuris cosmopolitas y la vigencia de “lo andino” en Bogotá, Santiago y Buenos Aires. A Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish, Washington, DC.
- 2018 Sikuris altiplánicos, regionales y metropolitanos: Revisión de un esquema de clasificación. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaringa, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (485-510).
- 2019 Del ayllu a la metrópoli: transformación de los usos y significados de la música aymara al interior de una comunidad transnacional de resurgentistas de la música andina. En: Latin American Music Review, Vol. 40, N° 2, University of Texas Press (105-137)
- CASTELLI, A. 2015 China: The quest for identity. International Journal of Sociology and Anthropology Vol. 7 N° 11 (246-253).
- CAVALCANTI-SCHIEL, R. 2007 Las muchas naturalezas en los Andes. Perifèria, N° 7, Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- CEA (Consejo Educativo Aimara) 2012 Sistema educativo plurinacional; propuesta del currículo regionalizado qullana aymara. Consejos Educativos de los Pueblos Originarios, BEIO. CNC. El Alto, Bolivia.
- CECC (Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana) 2003 Panamá; Clasificación de los instrumentos musicales. En: Nuestra Música y Danzas Tradicionales. CEEC, Serie Culturas Populares Centroamericanas 5, San José (183-194)
- CEPEDA, S. A. 2011 Frecuencias resonantes en tubos complejos (estudio teórico-experimental acústico). Tesis para optar al grado académico de licenciatura en Ciencias Físicas, carrera de Física, Fac. de Ciencias Puras, Universidad autónoma Tomas Frias, Potosí, Bolivia.
- CERECEDA, V. 1987 Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*. En: Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. Hisbol. (133-225).
- 2017 De los Ojos hacia el alma. Plural, La Paz.

- CHACAMA, J. y DÍAZ, A. 2011 Cañutos y soplidos, Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. En: Revista Musical Chilena, Año LXV, N° 216 (34-57)
- CHAKRABARTY, D. 2000 Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton University Press
- CHAMBI, O. 2009 La estructura de la lengua aymara: una mirada algebraica. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo I. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz (489-504).
- CHÁVEZ, G. 2018 Música, cambio e identidad contrastada: La música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho, Puno. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (511-534).
- CHAVEZ, S. 2017 Genesis del *Jach'a siku* (sikuris) del *ayllu* qullana de *marka* Umanata. En: Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (52-59).
- 2019 Cosmovision y territorialidad de la música y danza de *Jach'a siku* (sikuri) de los *ayllus* Qullana, Taypi Sullka. Presentado en el 3° congreso internacional de sikuris en Buenos Aires. .
- CHUANG, P-L. 1963 Panpipes of ancient China. Academia Sinica Monographs. Institute of Ethnology Academia Sinica, Nankang, Taipei y Taiwan, China
- CITRO, S., LUCIO, M. y PUGLISI, R. 2016 Hacia una perspectiva interdisciplinar sobre la corporeidad: los habitus, entre la filosofía, la antropología y las neurociencias. En: Heurísticas del cuerpo. Consideraciones desde América Latina. UAM-Xochimilco, La Cifra Editorial, México (97-129).
- CITRO, S. y TORRES, S. 2015 Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y danza. En: Revista Alteridades 25/50, México (117-128).
- CIVALLERO, E. 2014 Flautas de Pan de las tierras bajas de América del Sur, una guía de su historia, su uso y su distribución. E. Civallero, Madrid.
- CLARO, S. 1979 Oyendo a Chile. Ed. Andrés Bello, Santiago.
- CLAYTON, M. 2003 Comparing Music, Comparing Musicology. En: Cultural Study of Music: a critical introduction. Routledge, New York (61-68).
- CLEMENTE, F. 2015 De la zampoña al ñaï... menuda voltereta! (online) <https://cuscovivo.wordpress.com/2015/01/12/de-la-zampona-al-ñai-menuda-voltereta/> (9/8/17).
- CLIFFORD, J. 1986 Introduction: Partial Truths. En: Writing culture: The poetics and politics of ethnography. University of California Press, Los Angeles (1-26).

- COBO, B. [1653] 1964 *Historia del Nuevo Mundo*. Obras del P. B. Cobo de la Cía. de Jesús. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XCI, Ediciones Atlas, Madrid.
- COLMENARES, G. 2006 *Las convenciones contra la cultura: ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago.
- CONNELL, J. y GIBSON, CH. 2001 *Sound tracks: popular music, identity and place. Critical geographies*. Routledge, London
- COOK, N. 2003 *Music as Performance*. En: *Cultural Study of Music: a critical introduction*. Routledge, New York (204-214).
- CORNEJO POLAR, A. 2003 *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. CELACP-Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley.
- CORSI, E. 2008 *El debate actual sobre el relativismo y la producción de saberes en las misiones católicas durante la primera edad moderna: ¿una lección para el presente?*. En: *Órdenes religiosos entre América y Asia: ideas para una historia misionera de los espacios coloniales*. El Colegio de Mexico (17-54)
- CORTÉS G. SF *Los cronistas del siglo xvi en chile, elementos para el estudio de atacama* Proyecto Clío N° 33.
- COTTRELL, S. 2003 *The future of the orchestra*. En: *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge University Press (251-264)
- 2007 *Music, Time, and Dance in Orchestral Performance: The Conductor as Shaman*. En: *Twentieth-century Music*, 3/1, United Kingdom (73-96).
- COX, A. 2006 *Hearing, Feeling, Grasping Gestures*. En: *Music and Gesture*. Ashgate Publishing Company, Hampshire, England (45-60).
- CROSS, I. 2003 *Music and Biocultural Evolution*. En: *Cultural Study of Music: a critical introduction*. Ed. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton. Routledge, New York (19-30).
- CRUCES, F. 2001 *Prólogo*. En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (9-15).
- CRUIKSHANK, J. 2007 *Melting Glaciers and Emerging Histories in the Saint Elias Mountains*. En: *Indigenous experience today*. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (355-378).
- CRUZ, S. 1989 *del ancestro*. (publicado en periódico, datos desconocidos) viernes 4 agosto
- CRUZ, E. 2019 *trenzar en música, lecturas y distinciones entre los lakitas y sikuris de la ciudad de Mendoza*. Presentado en el 3° congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.

- CUNHA, R. 2016 A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais. TRANS 20.
- CURACIONES DE LUNA NUEVA 2011 Curaciones de Luna Nueva Saberes, Prácticas y Productos Musicales en Lomerío. Rozo, B, "et al". Documento de Divulgación. FAUTAPO-ProAa., La Paz.
- CURAZZI, A. 1993 El Siku. Centro de Musica y Danzas. CEMDUC, Pontificia Universidad Catolica, Lima.
- 2007 Sobre sikuri aymara. En: Folklore. En: Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (71- 84)
- DAUPHINEE, E. 2010 The ethics of autoethnography. En: Review of International Studies, Vol. 36, No. 3 (799-818).
- DEAL, L. 2017 Sikus en marcha; reflexiones sobre la reivindicación en el movimiento sikuri de Buenos Aires. En: Revista Mundo Sikuri, 25 años Sikuris Mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sikuris 12 de mayo, Lima (74-78)
- DE KERKOVE, D. 1999 The skin of culture. Ed. Gedisa Barcelona.
- DE LA CADENA, M. y STARN, O. 2007 Introduction. En: Indigenous experience today. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (1-30).
- DE LANGE, N. y GROSSI, E. 2009 An Arts-Based Thesis: Reflections on the How and the Who and the Why of the 'I' Source. Counterpoints, Vol. 357, Making Connections: Self-Study & Social Action (187-206).
- DELANNOY, L. 2015 Neuroartes, un laboratorio de ideas. Ed metales pesados.
- DE MUNTER, K. 2016 Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara. En: Chungará vol.48, n.4, Arica (629-644).
- DE LUCCA, M. 1983 Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara. Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara, La Paz, Bolivia.
- 1987 Diccionario practico aymara-castellano, castellano-aymara, Enciclopedia boliviana. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz-Cochabamba.
- DESCOLA, PH. [2005] 2013 Beyond nature and culture. Trad. Janet Lloyd. The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- DESROSIERS, S. 1997 Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes. En: Saberes y memorias en los Andes. Éditions de l'IHEAL, Paris (325-349).
- D'HARCOURT, R. y D'HARCOURT, M. 1925 La musique des Incas et ses survivances. Lib. Orientaliste Paul Gethner, Paris
- DIAZ, A. y MONDACA, C. 2000 El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos. En: Dialogo andino 19 U de Tarapaca, Arica (61 – 71).

- DÍAZ, R. 1997 Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro - sur de Chile. Manual para el aprendizaje. Raúl Díaz Acevedo, Temuco, Chile.
- DÍAZ, R. 1978 Afirmación de la identidad cultural en América Latina, preservación y desarrollo de los valores que la componen. En: Anuario de Estudios Centroamericanos, No. 4. Universidad de Costa Rica (127-154).
- DIVICO, F. 2019 Argento vivo: un sueño musical. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.
- DOBSON, M, y GAUNT, H. 2015 Musical and social communication in expert orchestral performance. En: Psychology of Music Vol. 43/ 1 (24-42).
- DOCKENDORFF, C. 2008 Lineamientos para una Teoría Sistémica de la Cultura: la unidad semántica de la diferencia estructural. En: La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista. Universidad Autónoma, México (81-117).
- DONNAN, C. B. Y MCCLELLAND, D. 1999 Moche Fineline Painting: Its Evolution and Its Artists. University of California, Los Angeles.
- DOS SANTOS, A. y TOLA, F. 2016 ¿Ontologías como modelo, método o política? Debates contemporáneos en antropología AVÁ 29 (71-98).
- DUCROT O. y TODOROV, T. 1974 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Siglo veintiuno argentina editores, Buenos Aires.
- DUNSBY, J. 2016 Performance. GMO (15/8/2016).
- DUTTO, S. 2008 La música de los sikuris de Tilcara; Una investigación de campo sobre las prácticas de los sikuris durante la procesión a la Virgen del Abra de Punta Corral. En: Actas de la VII reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (401-411).
- EARLS, J. (s.f.) Aportes del conocimiento y la tecnología andinos en el contexto de la aldea global. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- [2011] 2013 Introducción a la teoría de los sistemas complejos. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- EB (Enciclopedia Británica) 2017-2020 Ed. Encyclopædia Britannica inc., Reino Unido y Estados Unidos
- ECURED 2017 Kammu-purruí, (online) <https://www.ecured.cu/Kammu-purruí> (14/9/17).
- EECKHOUT, P. 2004 Reyes del Sol y Señores de la Luna. Inkas e Ychsma en Pachacáma. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Volumen 36, Nº 2 (495-503)

- ELCB (Escuela de Lutheria, Conservatorio de Bilbao) (sf) Acústica de la Música. Publicaciones del Gobierno Vasco.
- ELLIS, C. 2009 Fighting Back or Moving on an Autoethnographic Response to Critics. En: *International Review of Qualitative Research*, Vol. 2, No. 3 University of California Press (371-378).
- ELLIS, C., ADAMS, T. y BOCHNER, A. 2011 Autoethnography: An Overview. En: *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, Vol. 36, No. 4 /138), GESIS - Leibniz Institute for the Social Sciences (273-290).
- EREIRA, A. 1990 Desde el corazón del mundo (documental) BBC, Londres.
- ERICSSON, A., KRAMPE, R. y TESCH-RÖMER, C. 1993 The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100 (3) (363-406).
- ESCOBAR, L. A. 1986 La música precolombina. Fundación Universidad Central. Colombia
- FÁBREGAS, S, y ROSSET, J. 2005 A tono: Ejercicios para mejorar el rendimiento del músico. Paidotribo, Barcelona
- FADER, L. 2018 Development of the Flute From Pre-history to Modern Days. En: 2nd International e-Conference on Studies in Humanities and Social Sciences. Center for Open Access in Science, Belgrade (1-26).
- FALCÓN, J. 2007 Los sikuri de Lima: una historia inconclusa. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (107-120).
- 2013 El movimiento de sikuris de Lima y la política. En: *Revista cultural Sikuri* Año 1 N° 2 (23-25)
- 2014 La zampoña de Yunguyo y la fiesta de Tata Pancho. En: *Revista Cultural Sikuri* N°6 Año II (29-31) (solo referencia biblio)
- FALCÓN, V. y MARTINEZ R. 2009 Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En: *Anales del Museo de América* 16 (9-27)
- FEBRES, A. 1765 Arte de la lengua general del Reyno de Chile. Lima
- FELD, S. 2013 Una acustemología de la selva tropical. En: *Revista colombiana de antropología* 49 / 1 (217-239).
- FERNÁNDEZ, F. 2018 Memorias en resistencia: festividades y ritualidades andinas en Santiago de Chile. En: *Athenea Digital* 18 / 1 (269-291).
- FERNÁNDEZ, F. y FERNÁNDEZ, R. 2015 El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile. *Psicoperspectivas, Individuo y Sociedad* Vol. 14 N° 2 (62 – 71).

FERNÁNDEZ, G. 1997 La "mujer intérprete". Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia. En: *Anthropologica* 1 / 15.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. 2003 "Calibán". *Todo Calibán*. San Juan: Ediciones Callejón, 21-112

--- 2016 Pensamiento anticolonial de nuestra América. CLACSO, Buenos Aires.

FERREYRA, L. y FERREYRA, R. 2008 Racismo, nuestra herencia colonial. En: *Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial*. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (679-708)

FINNEGAN, R. 2003 Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. En: *Cultural Study of Music: a critical introduction*. Routledge, New York (181-192).

FISCHER, M. 1986 Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. En: *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press, Los Angeles (194-233).

FORD, A. 2007 Writing Good Sense about Music: The Art of Listening. En: *Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World*. Australasian Music Research 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne (167-173).

FORMIGO, F. 2019 Aplicación de la filosofía Suzuki a la enseñanza del siku. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.

FRITH, S. [1987] 2001 Hacia una estética de la música popular. En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (413-435).

FS (Fuerza Sikuri) 2017 Fuerza Sikuri (online) <http://www.fuerza-sikuri.net/Textos/el-sikuri.html> (20/4/17).

FUENTES, A. 2013 La fiesta de los pinkillos, los carnavales mohoceños. En: *Revista cultural Sikuri Año 1 N° 1*, Lima (34-36).

GADLP (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz) 2013 registro de música y danza autóctona del departamento de La Paz. La Paz

GANDOLFO, P. 2019 Escritura. *El Mercurio* 4/5/2019 (A3), Santiago.

GARCÍA, J. 2017. 'Musicología musical': la música y el sonido como medios de investigación crítica. En: *El oído pensante* 5 (1) (online) <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: 12/5/17].

GARCÍA, M. 2012 Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas. Del Sol, Buenos Aires.

GARCÍA, M. 2009 Comunicación Intercultural y Arte Mapuche Actual. *ALPHA* N° 28 (29-44)

GARCILASO DE LA VEGA, I. 1609 Primera parte de los Comentarios Reales. Lisboa. Ed facsimilar.

GARNICA, F. 2019 Taller de siku, trayecto y camino, escuela de estética de Jose C. Paz. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.

GARRUÑO, J. 2018 Para salir de la artesanía y retomar nuestro arte. En: Pukara Año 12 N° 144 La Paz (5-6).

GÉRARD, A. 1966 Las Zampoñas Urbanas Modernas. En: Taquipacha - Revista Boliviana de Investigación en Cultura y Música. CEECUM / H. Municipalidad de Cochabamba, N° 4, Cochabamba (13-24).

--- 1997 Multifonías en Aerofonos Andinos de Bolivia, Revista boliviana de física N° 3 año 3. Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas UMSA, La Paz. (40 – 59).

--- 1999 Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia (versión 4). Informe de investigación. Laboratorio de acústica, carrera de física, facultad de ciencias puras, Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.

--- 2000 Acústica del suri-siku; Una genial acomodación de alturas de sonido que permite una multi-pentafonía. En: Revista Boliviana de Física, No 6, Instituto de Investigaciones Físicas UMSA y Sociedad Boliviana de Física. La Paz. (68-78).

--- 2002a acustica del suri-siku. Una genial acomodacion de alturas de sonido que permite una multi-pentafonia. En: la musica en bolivia, fund. Simon Patiño, Cochabamba.

--- 2002b Atipanakuy. (CD) Jatun Ayllu, P'otojsimanta. Asociación Kausasun. Potosí.

--- 2008 Sonidos ondulantes en silbatos dobles arqueológicos: ¿una estética ancestral reiterativa?. Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39, 1. (125-144)

--- 2009. Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿una estética reiterativa? En: Avances De Investigación Arqueológica 5. Museo antropológico Universidad Real y Pontificia de San Xavier de Chuquisaca (67-87).

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

--- 2010b Tara y Tarka; un sonido, un instrumento y dos causas: estudio organológico y acústico de la Tarka. En: Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay T 1, (69-140)

- 2013 Sonido tara en pifilcas arqueológicas provenientes de Potosí. En: Arqueoantropológicas año 3, N° 3 (27-57).
- 2014 Los Misti Sikus; Enfoque organológico (manuscrito).
- 2015 Tara: La estética del sonido pulsante, una síntesis. En: Mundo Florido, Arqueomusicología de las Américas Vol.4 Ekho Verlag, Berlin (43-64)
- 2018 ¡No son resonadores!; La segunda hilera de tubos en sikus, lakitas y ayarachis: un enfoque acústico. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (281-302).
- GÉRARD, A., ALÍ D., QUISPE I., VACA CÉSPEDES D., VILLARROEL G., MÚJICA R. Y HACHMEYER S. 2017 Entre los caminos del bambú y la cañahueca; desde la diversidad biológica acústica hasta su uso musical y no musical En: Reunión Anual de Etnología, 31. Rebelión de los objetos: Cestería y maderas. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz (179-182).
- GIMÉNEZ, J. G. 2019 Propuesta de la metodología del sikuri en Rosario. Presentado en el 3° congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3° congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.
- GISBERT, T. 1980 Iconografía y Mitos indígenas en el arte. Gisbert y Cia. Libreros editores, La Paz.
- GLOSARIO 1994. Castro, V. "et al". En: Ceremonias de tierra y agua: Ritos Milenarios Andinos. Imp. Kupaenheim, Santiago (95-108).
- GLOWCZEWSKI, B. 2013 'We have a Dreaming': How to translate totemic existential territories through digital tools Information Technology and Indigenous Communities. En: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies. Native Title Research Unit (105- 126).
- GMO (Grove Music Online) 2016-2020 Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com>.
- GÓMEZ, J. 2007 El siku o zampoña en la ciudad. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (85-106).
- GONZÁLEZ BRAVO, A. 1936 Sicus. En: Boletín Latinoamericano de Música. Ed Cooperativa Internacional, Rio de Janeiro (253-257).
- 1948 Música, Instrumentos y Danzas Indígenas. En: La Paz en su IV Centenario 1548 - 1948 Tomo III. Ed. Comité pro - IV Centenario de la Fundación de La Paz, La Paz
- 1949 Clasificación de los sicus aimaras. En: Revista de Estudios Musicales I/L-VIII (93-101).

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. 2000 Mito y archivo; una teoría de la narrativa latinoamericana. Fondo de Cultura Económica, México.
- GONZALEZ, E. 1982 Vigencia de Instrumentos Mapuches en tres comunidades de la zona de Araucanía. Trabajo elaborado dentro del programa del curso de metodología de la investigación dictado durante 1980, Fac. de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile (mecanografiado) Santiago.
- GONZALEZ HOLGUIN, D. [1608] 2007 Vocabulario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengva Qquichua o del Inca. imprenta de Francisco del Canto, Lima. (online) <http://www.runasimipi.org> (24-04-2020).
- GONZÁLEZ-JOSÉ, R. 2003 El poblamiento de la Patagonia. Análisis de la variación craneofacial en el contexto del poblamiento Americano. Memoria para optar al grado de Doctor en Ciencias Biológicas, Departamento de Biología Animal, Sección de Antropología, U de Barcelonona, Barcelona.
- GONZÁLEZ, J.P. 1997 Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena. En: Resonancias 1: 60–68.
- GONZÁLEZ, L. 2008 Perspectivas autorreferenciales en ciencias sociales: estudio sobre el sujeto. En: La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista. Universidad Autónoma, México (343-355).
- GORDILLO, T. 2013 Entrevista. (online) <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-217509-2013-04-08.html> (20/4/17)
- GRAHAM, SH., EVE, S., MORGAN C. y PANTOS, A. 2019 Hearing the Past. En: Seeing the Past with Computers, Experiments with Augmented Reality and Computer Vision for History. University of Michigan Press, Ann Arbor (224-236).
- GRANADOS, A. 2018 Sones, chilenas y batucada, musicas e identidades colectivas en las marchas de protesta. Culturas musicales de Mexico vol. II Secretaria de Cultura, Mexico (273-290).
- GREEN, L. 2003 Music Education, Cultural Capital, and Social Group Identity. En: Cultural Study of Music: a critical introduction. Routledge, New York (263-273).
- GRESV (Gremio Recreativo Escuela de Samba Valparaíso) 2017 (online) http://www.gresvalparaiso.com/talleres_(3/11/17)
- GROF, S. 1999 La mente holotrópica: Los niveles de la conciencia humana. Editorial Kairós, Barcelona.
- GROH, A. 2006 Globalisation and indigenous identity. En: Psychopatologie africaine 33, 1 (33-47).
- GRUSZCZYNSKA-ZIÓŁKOWSKA, A. 1990 Panpipes Antaras from Nazca (Perú). En: Problems of Reconstruction, la pluridisciplinarité en archeologie musicale: IV rencontre internationale de le Grupe d etudes sur archeologie musicale de l ICTM, Saint Germain -

en - laye, 8 - 12 Oct 1990. Centre Francais d archeologie musicale pro - Lyra Ed.. Belis A. Homo-Lechner C.E.A. Vol. II, Paris. (339-346).

--- 2000 Is Sound the First and Last Sign of Life? An Interpretation of the Most Recent Archaeomusicological Discovery of the Nasca Culture (Panpipes). En: Studien zur Musikarchäologie II. Vorträge des 1. Symposions der International Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, 18-24 Mai 1998. Orient Archäologie 7. Rahden / Westfalen. (191 – 202)

--- 2002 Sound and its Numbers Interpretation of Acoustical Data from the Nasca Culture (Peru). En: Studien zur Musikarchäologie III. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17.–23. September 2000. Vorträge des Internationalen musikarchäologischen Kolloquiums des Deutschen Archäologischen Instituts (Istanbul) in Zusammenarbeit mit der ICTM-Study Group on Music Archaeology und dem Institut Français d' Archéologie (Istanbul) Mimar Sinan University, Istanbul, 12.–16. April 1993. Orient-Archäologie 10. Rahden/Westfalen. (269 – 272)

--- 2003 Ritual Dźwięku. Muzyka w Kulturze Nazca. Institut Muzykologii Uniwersytet Warszawski / Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych. Warszawa.

--- 2004a Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition. En: Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, 9.–16. Juni 2002. (253 -260).

--- 2006 Under the Safe Cover of Sound The Sense of Music in a Cycle of Life-and-Death According to Andean Tradition. En: Papers from the 4° simposium of the International Study group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 19 - 26 September 2004. Orient Archaeologie Band 20 (81 – 96)

GRUZISNKI, S. 2007 El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento. Paidós, Barcelona.

GUILLÉN C. 2013 Conocimiento y empoderamiento; «Saberes ancestrales» para enfrentar el cambio climático. En: Pukara cultura, sociedad y política de los pueblos originarios. Año 7 Número 79 Qollasuyu Bolivia.

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

GUTMANN, R. 2004 Die rumänische Panflöte nai. En: Orient-archeologie Band 15, Studien zur Musikarchäologie IV, Papers from the 3th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at at Monastery Michaelstein, 9-16 June 2002. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Wesf. (410-436).

- GUZMÁN DE ROJAS, I. 2015 Réplica al artículo de Alejandro Secades Gómez: “¿Lógica trivalente aimara? Análisis de una teoría sobre razonamiento no occidental”. En: Revista iberoamericana de argumentación 10 (1-10).
- HACHMAYER, S. 2018 Los bambúes musicales en estado de emergencia. En: Contrapuntos. Revista de Musicología, 1/ 1, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Cochabamba, Bolivia (38-55).
- HALE, CH. 1991 Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930. En: Historia de América Latina, V. 8: Cultura y sociedad, 1830-1930. Ed. Crítica, Barcelona. (1-64).
- HANKINSON, M. 2015; The Orchestra as a Metaphor for Business (online) <https://www.linkedin.com/pulse/orchestra-metaphor-business-michael-hankinson/> (5/22/2019)
- HARARI, Y. N. [2013] 2018 De animales a dioses, breve historia de la humanidad. Debate, Santiago.
- HARNISH, D. 2004 “No, Not ‘Bali Hai!’”: Challenges of Adaptation and Orientalism in Performing and Teaching Balinese Gamelan. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London (126-137).
- HERNÁNDEZ MONTERO, M. 2018 Los medios digitales moldean la escucha. En: coloquio modos de escucha: abordajes transdisciplinarios sobre el estudio del sonido 10, 11 y 12 de octubre de 2018 La Red de estudios sobre el sonido y la escucha Ciudad de México Facultad de Música / UNAM, Ciudad de México
- HIJAR HIDALGO, A. 2012 El presente del pasado sonoro del sikuri. En: Haylli 19. Centro de Folklore UNMSM, Lima
- HILL, J. y CASTRILLON, J. 2017 Narrativity in Sound: A Sound-Centered Approach to Indigenous Amazonian Ways of Managing Relations of Alterity. El oído pensante, Vol. 5 N° 2.
- HOBSBAWM, E. [1983] 2002 La invención de la tradición. Ed Crítica, Barcelona.
- HOOD, M. 1960 The Challenge of Bi-musicality. En: Ethnomusicology, Vol. 4, N° 2. University of Illinois Press (55-59)
- HORNBOSTEL, E. V. y SACHS, C. 1914 Systematik der Musikinstrumente, ein versuch. En: Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin (553-590)
- HOWARD, R. 2002 Yachay, the tragedia del fin de Atahualpa as evidence of the colonization of knowledge in the Andes. En: Knowledge and learning in the Andes. Henry Storbart, Rosaleen Howard ed. Liverpool University Press (17- 39).
- HOWARD, R., BABBIRA-FREEDMAN F. y STOBART, H. 2002 Introduction. En: Knowledge and learning in the Andes. Henry Storbart, Rosaleen Howard ed. Liverpool University Press (1-15).

HUENCHUMILLA, F. 2015 Propuesta al gobierno respecto de la situación de la región de la araucanía (online) https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sxsrf=ACYBGNQ2tOlgpp-LVU1B_LyVB4hGAyCg%3A1581700217684&ei=edRGXre3KbKe5OUPx5mNoAM&q=+PROPUESTA+AL+GOBIERNO+RESPECTO+DE+LA+SITUACIÓN+DE+LA+REGIÓN+DE+LA+ARAUCANÍA+&oq=+PROPUESTA+AL+GOBIERNO+RESPECTO+DE+LA+SITUACIÓN+DE+LA+REGIÓN+DE+LA+ARAUCANÍA+&gs_l=psy-ab.3...101939.101939..103471...3.0..0.104.233.2j1.....0....2j1..gws-wiz.....35i39..23%3A12-83j24%3A12-3.Lf8W6v2ZNNU&ved=0ahUKEwj31_a8xNHnAhUyD7kGHcdMAzQQ4dUDCAs&uact=5 (14/2/2016)

HUJMAYA 2009 Notas sobre el sikuri (online)
<http://hujmaya.blogspot.es/1234963440/notas-sobre-el-sikuri/> Organizacion Cultural Armonia de Vientos Sicuris HujMaya / PUNO-PERU / hujmaya@gmail.com / www.hujmaya.wordpress.com

IANNI, O. 2004 Raças e classes sociais no Brasil. Ed. Brasiliense, Sao Paulo.

IBARRA, M.A. 2009 Música y danza andina: un acercamiento al contexto escolar, Material de apoyo de las culturas andinas para las escuelas chilenas. Departamento de Cultura y Comunicaciones, Ilustre Municipalidad de Quilpue.

--- 2011 Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno. En: Actas del I Congreso Nacional – Internacional del Siku. CONAINS, Lima (1-18).

--- 2012 El siku en Santiago de Chile. Haylli 19. Centro de Folklore UNMSM, Lima.

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

--- 2014 Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno. En: actas del XI Encuentro de Confraternidad de Sikuris y Sikumoreños “Inkari 2014”, Lima – Perú

--- 2016 Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano-metropolitano. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología Universidad De Chile Facultad de Artes Escuela de Postgrado, Santiago.

ICHUTA ICHUTA, G. 2003 De la ciudad al campo. Sikuri, sikuriada. En: Textos Antropológicos, Vol. 14, N° 1 Universidad Mayor de San Andrés, La Paz (87-93).

IIRLRAE (Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española) 2013 Mapa de diccionarios (online) <http://web.frl.es/ntllet> (21/11/2016).

INGOLD, T. [2015] 2018 La vida de las líneas. Ediciones U. A. Hurtado, Santiago.

INM (Instituto Nacional de Musicología) 1980 Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires.

--- 1979 Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Instituto Nacional de Musicología, Casa de Santiago del Estero, Florida. Buenos Aires.

INSTRUMUNDO 2017 flauta de pan (online)

<http://instrumundo.blogspot.cl/search/label/Flauta%20De%20pan> (14/9/2017).

IÑIGUEZ VACA, G. 2008 La chola paceña, un aspecto de la dinámica del mestizaje urbano. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (563-571)

IRWIN, G. 2018 Victims of Globalization? Reactions to Learning the Recorder in Indonesian Music Classes. En: Ethnomusicology review Vol 21. UCLA, Los Angeles.

ISAMITT, C. 1937 Cuatro instrumentos musicales araucanos. En: Boletín Latino Americano de Música TIII año II, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo. (55-65).

IUNTI, S. 2019 Reseña del proyecto Vientos Compartidos, grupo Esencia de sikus de José C Paz. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.

IZIKOVITZ, K.G. 1935. Musical and other sound instruments of the american indians - a comparative ethnography study. Elanders Bocktryckeri Akttiebolag, Göteborg.

JACKSON A. y MAZZEI, L. 2008 Experience and "I" in Autoethnography; A Deconstruction. En: International Review of Qualitative Research, Vol. 1, N° 3 University of California Press (299-318).

JARA, F. 2019 La historia de Micaela Chauque, la primera mujer indígena autorizada para hacer algo que sólo se le permitía a los hombres. (online)
https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/06/la-historia-de-micaela-chauque-la-primera-mujer-indigena-autorizada-para-hacer-algo-que-solo-se-le-permitia-a-los-hombres/?fbclid=IwAR3s9RQis6A2g_FxPiRfM4ua8elcBAZRMiNiDoE7zK2Ur85n2SPiKt5rvQw (20/7/2019)

JARDOW-PEDERSEN, M. 2003 Manual de etnomusicología historia, recopilacion, instrumentos, transcripcion, significado (online)
www.mayaland.dk/dk/mx/resources/pdf/publikationer/manualEtnomusica.(15/5/2017).

JENSEN, C.B. 2017 New Ontologies?; Reflections on Some Recent 'Turns' in STS, Anthropology and Philosophy. En: Social Anthropology 25 / 4 (525-545).

JIMÉNEZ BORJA, A. 1951 Instrumentos musicales Peruanos. En: Sobretiro de la Revista del Museo Nacional de Lima T XIX-XX, 1950-1951. Museo Nacional de Lima, Lima (37 – 190).

JIMÉNEZ, J.C. 2013 Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo. Tesis doctoral en música, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universidad politécnica de Valencia, Valencia.

JOHNSON, H. 2008 Introduction. En: Composing Asia in New Zealand: Gamelan and creativity. New Zealand Journal of Asian Studies 10, 1 (54-84).

JUDY, P. 1996 Life and work in simphony orchestras; an interview with J. Richard Hackmann. Harmony, N°2. Symphony Orchestra Institute, Evanston, EEUU.

KAKÁ WERÁ JECUPÉ y ASUNÇAO, A. 2002 Words of a Moon – Man. En: Chain 9 – dialogue. Ed. Jena Osman, Juliana Spahr, Cecilia Vicuña, Thalia Field, Honolulu, New York, Philadelphia (36 – 48)

KARTOMI, M. 1990 On Concepts and Classifications on Musical Instruments. The University of Chicago Press, Chicago.

--- [1981] 2001 Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En: Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (357-382).

--- 2007 Introduction / Youth Orchestras in the Global Scene / The Australian Youth Orchestra Inc.: its identity as a National Icon and expansion of its performance and educational Programs. En: Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World. Australasian Music Research 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne (XI-XIV / 1-26 / 27-53)

--- 2016 Extensions / Gamelan / Precursors / The study of classification systems. En: Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016)

--- 2018 Gamelan. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (26/1/18)

KEIL, CH. [1994] 2001 Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En: Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (261-272).

KEILER, B. 1962 Instruments and music of Bolivia. (notas de disco) Folkways Records, album FM 4012. New York.

KISLIUK, M. y GROSS, K. 2004 What's the "It" That We Learn to Perform?: Teaching BaAka Music and Dance. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London (249-260).

- KNIGHT, R. 2015 The Knight-revision of Hornbostel-Sachs: a new look at musical instrument classification. Oberlin College Conservatory of Music.
- KUHN, T. S. 1971 La estructura de las revoluciones científicas, Fondo de Cultura Economica, México.
- KUSCH, R. 1994 Indios, porteños y dioses. Secretaría de Cultura de la Nación, Ed Biblos.
- LAAN, E. 1993 Bailar para sanar: estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religiosos del norte de Chile. Cuadernos de investigación social N°3. Centro de Investigación de la realidad del Norte, Iquique.
- LA CHIOMA, 2013 El Señor de las Antaras: Música y fertilidad en la iconografía nasca. En: Flower World Music Archaeology of the Americas Mundo Florido vol. 2 Berlin / Berlín: Ekho Verlag (51-70)
- 2016 O Músico na Iconografia da Cerâmica Ritual Mochica: Um Estudo da Correlação Entre as Representações de Instrumentos Sonoros e os Atributos das Elites de Poder. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo
- La Chioma, Daniela 2018 La antara en el arte moche: performance y simbolismo. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (137-174).
- LAGOS, A. 2017 Caracterización de afinaciones musicales en aerófonos de la colección arqueológica del sitio AZ-141 del valle de Azapa; Aproximación metodológica para el estudio de comportamientos sonoros prehispánicos. Memoria para optar al Título de Arqueólogo departamento de antropología facultad de ciencias sociales y jurídicas universidad de Tarapacá, Arica.
- LAKITASDETARAPACÁ 2014 (online) <http://www.lakitasdetarapaca.cl/>, Centro de Investigación EDUCATIVA, Valparaíso (13/11/14)
- LAMBERT, V. 2007 Choctaw Tribal Sovereignty at the Turn of the 21st Century. En: Indigenous experience today. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (151-169).
- LANGEVIN, A. 1990 La organización musical y social del conjunto de JKantu en la comunidad de Quiabaya (prov de Bautista Saavedra, Bolivia) En: Revista Andina año 8 N° 1, Ed. Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco (115-138)
- LANIER, A. 1979 Teoría y método del entrenamiento deportivo. Inder, La Habana.
- LARRAÍN, J. 2001 Identidad Chilena. LOM ediciones, Santiago. (274).

LAVE, J. y WENGER, E. 1991 *Situated Learning, Legitimate Peripheral Participation*. En: *Learning in Doing: Social, Cognitive, and Computational Perspectives*. Cambridge University Press. Cambridge and New York.

--- 2018 communities of practice (online) <http://infed.org/mobi/jean-lave-etienne-wenger-and-communities-of-practice/> (6/8/18).

LAWSON, G. 2008 Representatiuon and Reality in the Late Roman World. *Orient-archeologie Band 22, Studien zur Musikarchäologie VI*, Papers from the 5th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 19-23 September 2006. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Wesf. (179-196).

LAWSON, . y D'ERRICO, F. 2002 Microscopic, Experimental and Theoretical Re-Assessment of Upper Palaeolithic Bird-Bone Pipes from Isturitz, France. En: E. Hickmann/A. D. Kilmer/R. Eichmann (Hrsg.), *Studien zur Musikarchäologie III. Orient-Archäologie 10*. Rahden/Westfalen (119–142).

LAYME PAIRUMANI, F. 1996 La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara. En: *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann (ed.) International Institute for Traditional Music Vervuert, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Madrid (107-116)

--- 2012 Inferencias de la lógica andina: La lógica difusa posmoderna y la lógica trivalente andina son, paradójicamente, hermanas gemelas. En: *La Razón* 22 de mayo de 2012.

LEARS, J. 1985 *The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities*. *The American Historical Review*, Vol. 90, N° 3, Oxford University Press on behalf of the American Historical Association (567-593).

LEDEZMA, J.K. y LEDEZMA, M. 2009 El bilingüismo, entre la desestructuración y reestructuración de la lógica de las naciones de habla Jaqe Aru. En: *Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial*. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo I. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz (417-426).

LE MOIGNE, J.L. 1990 *La modélisation des systèmes complexes*. Dunoud, Paris.

LEMAN, M. 2010 *Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning*. En: *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York (126-153).

LEUBNER, D. y HINTERBERGER, T. 2018 Reviewing the Effectiveness of Music Interventions inTreating Depression. En: *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure*. *Frontiers Media*, Lausanne (144-163).

LIBIN , L. y MEYERS, A. 2016 *The earliest collections. Medieval. Renaissance to 1800. Since 1800*. GMO. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).

- LIENHARD, M. 1992 La Voz y su Huella: escritura y conflicto étnico- cultural en América Latina 1492-1988. Ed. Horizonte, Lima (295).
- LIMÓNCHI, J. 2007 Cosmología, morfología y numerología sacra de la flauta de pan kollavina. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (121-156)
- LOAIZA, C. 2013 Yunguyo y su zampoñada: Una experiencia y una reflexión. Revista Cultural Sikuri Año 1 N°1. (32-33).
- LOCKE, D. 2004 The African Ensemble in America: Contradictions and Possibilities. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (168-188).
- LOMAX, A. [1962] 2001 Estructura de la canción y estructura social. En: Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (297-329).
- 1976 Cantometrics, an approach to the antropology of music. Un. of California Extension Media Center, Berkeley. (276 pp, 6 cassettes).
- LONNERT, L. 2015 Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning Lund University. Faculty of Fine and Performing Arts, Malmö Academy of Music, Department of Research in Music Education.
- LOVELOCK, J. [2006] 2007 La venganza de la tierra. La teoría de Gaia y el futuro de la humanidad. Ed Planeta, Chile.
- LSI (Los Sikuris de Italaque) (s.f.) Los Sikuris de Italaque <https://es.scribd.com/doc/193147992/Los-Sikuris-de-Italaque> (26/2/2019).
- LUHMANN, N. y DE GEORGI, R. 1993 Teoría de la sociedad. México: Universidad Iberoamericana.
- LUMANDO, J. 2019 La práctica sikuri en la escuela Municipal de Bellas Artes, Carlos Morel de Quilmes. Presentado en el 3° congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3° congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.
- LUNA, X. 2017 Las categorías sonoras y musicales de los pueblos indígenas. Una forma de vida. En: Transfiguraciones de danzas tradicionales Ensayos y entrevistas, Mijkskuy, Universidad Autónoma de Chiapas (27-57).
- LUQUE ZABALA, H.J. 2002 Los sikuris de Italaque. Universidad Nacional de Ingeniería, La Paz.
- LYSLOFF, R. 1997 Mozart in mirror shades: Ethnomusicology, technology, and the politics of representation. En: Ethnomusicology 41 / 2 (206-219).
- MACNEILL, T. 2014 Environmental Citizenship, Maya Cosmovision, and Cultural Rights in Guatemala. En: The International Journal of Interdisciplinary Environmental Studies Volume 7 (17 – 29).

- MAFFI, L. 2005 Linguistic, Cultural, and Biological Diversity. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 34 (599-617).
- MAI, M. 2015 The Other Orchestras: Ethnic Orchestras (online)
<https://silpayamanant.wordpress.com/2015/03/05/the-other-orchestras-part-1-ethnic-orchestras/> (4/11/17).
- MAMANI ARUQUIPA, E. 2006 Paradigma otro: producción y conocimientos locales de instrumentos musicales aimara en espacios urbanos. Tesis en Estudios Latinoamericanos Mención Políticas Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. El Alto-Bolivia
- MAMANI, M. 2010 Estudio de la toponimia: región de Arica y Parinacota y región de Tarapacá Imp Altamira, Arica.
- MANABE, N. 2013 Music in Japanese Antinuclear Demonstrations: The Evolution of a Contentious Performance Model. *The Asia-Pacific Journal*, Japan Focus Vol 11, Issue 42, N° 3 (1-36)
- MANGA, D. 2013 El Sikuri: Género de Música Tradicional. En: *Revista Cultural Sikuri* Año 1 N°1, Lima (4-7).
- MANGA QESPI, A.E. 1994 Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. En: *Revista Española de Antropología Americana*, 24, 155-189. Edit. Complutense, Madrid.
- MANNHEIM, B. 2016 El quechua, único idioma centrado en el otro. *Revista Matices*, 22 de Diciembre de 2016, La Paz.
- MANSILLA, C. 2003-2016 Estudios y conferencias sobre el mundo sonoro prehispánico y las antaras de la cultura Nasca (PPT).
- 2009 El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico. *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 39, núm. 1, 185-193
- 2018 El sistema diatónico y cromático en las antaras nazca; Las Trancas y Cahuachi. En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (175-210)
- MAPA de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú 1978. Por César Bolaños "et al". Instituto Nacional de Cultura, Of. de Música y Danza, Lima.
- MARCUS, S. 2004 Creating a Community, Negotiating Among Communities: Performing Middle Eastern Music for a Diverse Middle Eastern and American Public. En: *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (202-212).
- MARDONES, P. 2011 Volveré y seré millones: Migración y etnogénesis Aymara en Buenos Aires. Tesis para optar al título de Magíster de la Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología Maestría en Políticas de Migraciones Internacionales. Buenos Aires.

--- 2014 La lakita chilena: un análisis desde la incorporación del género cumbia, Revista SIKURI 6 N°6 Año II (4-8).

MARDONES, P. y FERNÁNDEZ, F. 2017 Cinco siglos resistiendo: la marcha del 12 de octubre en Buenos Aires y Santiago de Chile como memoria colectiva cronotrópica y de reivindicación amerindia en Abya Yala. En: Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos Vol. 17. Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad Arturo Prat, Iquique (143- 171).

MARDONES, P. y IBARRA, M.A. 2018 Lenguaje musical e identidad lakita: Revitalización y continuidad de una práctica ancestral y contemporánea en el norte grande de Chile. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (325-354).

MARDONES, P. y RIFFO, R. 2011 La Meca de los Lakita. La participación de las Comparsas de Lakita en la Pascua de los Negros. Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires, 29 de Noviembre al 02 de Diciembre del 2011 (1-19)

MARTÍ, J. 2000 Más allá del arte; La música como generadora de realidades sociales. Deriva Editorial, Saint Cugat, España.

MARTÍ, S. 1955 Instrumentos Musicales Precortesianos. Instituto Nacional de Antropología, México.

--- 1970 Musik der Indianer in Prakolumbischer Zeit. Musikgeschichte in Bildern: Altamerika. Musik des Altertums, Vol. 2. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

MARTINEZ, R. 1988 Quelques aspects musicaux de la fiesta de La Tirana (Chili). Memoire de maîtrise, Université de Nanterre Paris X, Departement d'ethnologie - ethnomusicologie (Mecanografiado).

--- 1992 Boire pour jouer, jour por boire. Relations entre musique et alcool dans la fiesta Jalqà (Bolivie). Cahiers de sociologie économique et culturelle. N° 18. Le Hovre.

--- 1994 Musique du désordre, Musique de l'ordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie). Tesis de Doctorado de la Université Paris X-Nanterre.

--- 1996 Flûtes de pan et modenite dans un groupe andin. Cahiers de musique traditionnelle 9, Gèneve (233-250).

--- 2001 Gestuelle musicale dans l'univers andin Cahiers de Musique Traditionnelles 13 (169-182)

--- 2014 Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos. Anthropologica, Año XXXII, N° 33 (87-110)

--- 2018 A propósito de las músicas indígenas andinas: sonidos para animar el mundo. La musica y los pueblos indígenas. CDM, Archivo General de la Nacion, MEC, Montevideo (199-216)

- MARZAL, M. 2000 *Tierra encantada; tratado de antropología religiosa de América Latina*. Pontificia Universidad católica del Perú, ed. Trotta, Madrid.
- MASCAREÑO, A. 2008 *Sociología del método: la forma de la investigación sistémica*. En: *La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista*. Universidad Autónoma, México (181-230).
- MAT (Mathapi-Apthapi-Tinku) 2011 *Agrupaciones de siku en Buenos Aires nucleadas en el Mathapi-Apthapi-Tinku, Listado bandas de Sikuri (por orden alfabético)*. Buenos Aires
- MATHERS, A. 2007 *The Impact of Visiting Conductors on the Development of Melbourne Youth Music's Annual Music Camp and the Building of a Symphonic Band Program within a Youth Orchestra Association*. En: *Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World*. Australasian Music Research 9. Edited by Margaret Kartomi and Kay Dreyfus with David Pear. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne (145-166).
- MATSUNOBU, K. 2011 *Spirituality as a Universal Experience of Music: A Case Study of North Americans' Approaches to Japanese Music*. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 59, No. 3 Sage Publications, Inc. (273-289).
- MATTE, D. 2019 *Orquesta Sinfónica nacional de Chile, Patrimonio de todos*. Conferencia Club de la Unión, Santiago (4/7/2019)
- MAYER BROWN, H. 2016 *Instrument*. GMO, Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com>. (20/4/2016).
- MAYTA, E. y GÉRARD, A. 2010 *Membrillos para espantar al K'ita Carnaval – pandillas de carnaval en Samasa Alta*. En *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*. *Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia*. Editor, compilador Arnaud Gérard A. Universidad autónoma Tomas Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 2 (179-251).
- MCKINNON, J. y ANDERSON, R. 2016 *Early panpipes and distribution*. GMO Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).
- MCLEAN, M. 2016 *Panpipes: Oceania*. GMO. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).
- MCP (Ministerio de Cultura del Perú) 2006 *Al encuentro del Chincaysuyu; danzas y tradiciones ancestrales*. Ministerio de Cultura, Lima.
- MEC (Ministerio de Educación y Culturas) 2006 *Nueva ley de la educación boliviana “Avelino Sinaí y Elizardo Pérez”*. Anteproyecto de ley. Documento concensuado y aprobado por el Congreso Nacional de Educación. Sucre, 10 al 15 de julio 2006. La Paz.

MEME, C. 2006 Declaracion de vinculo, principios y rol de la banda de sikuris, en IMPA (online)

<https://ar.groups.yahoo.com/neo/groups/bandadeimpa/conversations/messages/675> (20/4/17).

MENARES, C., MORA, G. y STÜDEMANN, N. 2007 Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía Museo Mapuche de Cañete. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Subdirección Nacional de Museos. Trashumante, Estudios Culturales, Santiago-Cañete.

MENDÍVIL, J. 2004 Flutes and Food for the Ancestors: from the Tradition of Discoveries to the Discovery of Traditions in Archaeomusicology Cologne. (manuscrito)

--- 2012 Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias* 31 (61-77).

--- 2018 Prólogo. En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (9-12).

MENDONÇA, M. 2018 Gamelan Outside South-east Asia. GMO. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (26/1/18).

MENDOZA, J. 2015 El Espejo Aymara; ilusiones ideológicas en Bolivia. Plural, La Paz.

MENDOZA, Z. 2001 Al son de la danza. Identidad y comparsas en el Cuzco. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial (381)

--- 2010 La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. XXVIII N° 28, Pontificia Universidad Católica del Perú, San Miguel, Perú (15- 38)

MENGUET, P. 1981 Bresil, Musique du Haut Xingu. Disco Radio France MU/218/y

MERCADO, C. 1993 Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central: Inmenso puente al Universo. Presentado a VII Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires.

--- 1994 Música para el nacimiento del Agua. En: *Ceremonias de tierra y agua: Ritos Milenarios Andinos*. Kupaenhein, Santiago (72-90).

--- 1995- 1996 Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. En: *Revista Chilena de Antropología* N° 13 (163- 196)

--- 1996 Detrás del sonido, el mundo. En revista *Takiwasi*, N°4, Perú.

--- 2003 Con mi humilde devoción. Banco Santander Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago(104 pp

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

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

MERLEAU-PONTY, M. 1945] 1997 *Kroppens fenomenologi, Phenomology of the body*. Bokförlaget Daidalos AB., Göteborg.

MERRIAM, A. 1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern Univ. Press.

--- [1964] 2001 Usos y funciones. En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (275-296).

MÉTRAUX, A. 1970 *Les Incas* Éditions Du Seuil, Paris.

MIDDLETON, R. 2003 Introduction; Music Studies and the Idea of Culture. *Cultural Study of Music: a critical introduction*. Routledge, New York (1-18).

MIGNOLO, W. [2005] 2007 *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Ed. Gedisa, Barcelona

MILLWARD, J. 2012 Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: A Pipa-Vihuela Duet. *Journal of World History*, Volume 23, Number 2, University of Hawai'i Press (237-278).

MITHEN, S. 2006 *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

MIYARA, F. 2010 *Acústica y sistemas de sonidos*. Colección académica. U. Nacional de Rosario.

MOLINA, R. y RANZ, D. 2000 *La idea del cosmos. Cosmos y musica en la antigüedad*. Ed Paidós, Barcelona.

MOLINIÉ, A. 1997 Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En: *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes: Homenaje a Maria Rostworowski*. instituto de Estudios Peruanos, Lima (691-708).

MONINO, I. 2019 Estado-nacion, colonialidad y cosmovision andina, las marcas de la argentina en las bandas de sikuris del NOA. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.

MONTERO-DÍAZ, F. 2018 La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. *Anthropologica*, Año XXXVI, N.º 40 (97-119).

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

MORFORD, J. 2007 *A Study of the Pedagogy of Selected Non-Western Musical Traditions in Collegiate World Music Ensembles*. Thesis submitted to the College of

Creative Arts at West Virginia University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in Music Education. Morgantown, West Virginia

MORÍN, E, 1999 Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París.

--- 2004 La epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología* 20

--- 2006 El Método III. El Conocimiento del Conocimiento. Cátedra, Madrid.

--- 2011 Introducción al pensamiento complejo. Gedisa, España.

MOSCOVICH, V. 2008 Del numero al calculo en el imperio Inca: el lenguaje y sus representaciones. En *Lenguajes visuales de los Incas*. Bar International series 1848 (91 – 102).

MÚJICA, R. 2014 Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX.

Arqueoantropológicas Año 4 N° 4 (161-193).

--- 2016 Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano. CLACSO, Buenos Aires

MURRA, J. 1975. El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. En *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino* IEP, Lima (59-115).

MÚSICA AYMARA 2012 Música aymara, Bolivia. En: *Música aymara: Bolivia, Chile y Perú* (CD). Espinoza, D. “et al” (Investigación y textos) Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina. Núcleo Focal del CRESPIAL en Bolivia. Unidad de Patrimonio Inmaterial, Ministerio de Culturas, La Paz. (s.n.p.).

MYERS, H. 2001 Etnomusicología. En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (19-39).

NAHUELPAÑ, H. 2013 El lugar del ‘indio’ en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente. En: *Revista Austral de Ciencias Sociales* 24 (71-91).

NETTL, B. [1992] 2001 Últimas tendencias en etnomusicología. En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (115-154).

--- 2005 *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

NICOLESCU, B. 1996 *la transdisciplinariedad, Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., México.

- NIELSEN, A., ANGIORAMA, C. y ÁVILA, F. 2017 Rituals of the Past: Prehispanic and Colonial Case Studies in Andean Archaeology. En: *Ritual as Interaction with Non-Humans: Prehispanic Mountain Pass Shrines in the Southern Andes*. University Press of Colorado (241-266)
- NYMAN, SH. 2012 Indigenous Ceremony and Traditional Knowledge: Exploring their use as models for healing the impacts of traumatic experiences. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of social work in the School of Social Work, University of Victoria.
- ÑANCULEF HUAQUINAO, J. 2016 Tayiñ Mapuche Kimün Epistemología mapuche. Sabiduría y conocimientos. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- OLSEN, D. 2004 Aerophones of traditional use in South America, with references to Central America and Mexico. En: *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History: Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. University of Texas Press, Texas (261-326)
- OSORIO GARCÍA, S.N. 2012 Ciencias de la complejidad, pensamiento complejo y conocimiento transdisciplinar. Re-pensando la Humana Conditio en un mundo tecnocientífico. Encontré 2.
- OSSANDÓN, C. y SANTA CRUZ, E. 2005 El estallido de las formas: Chile en los albores de la “cultura de masas”. LOM, Santiago.
- OXFORDDICTIONARIES 2018 Use. (online)
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/use> (4/2/2018)
- PADEM (Plan Anual de Desarrollo de la Educación Municipal. Iquique) 2014 Plan Anual de Desarrollo de la Educación Municipal. Municipalidad de Iquique.
- PADIN, E. 2013 Bandas de Sikuris: formas cotidianas de politización. En: VII Jornadas de Investigación en Antropología Social, Buenos Aires, 27 - 29 de noviembre de 2013. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- 2014 Emoción y comunidad entre sikuris. En: *Revista Sikuri* 6 N°6 Año II (20-24).
- 2018 La comunidad como forma de integración y organización de los sikuris en Buenos Aires. *Anthropologica*. Año XXXVI, N.º 40 (121-141).
- PAERREGAARD, K. 2010 The Show Must Go On: The Role of Fiestas in Andean Transnational Migration. En: *Latin American Perspectives*, Vol. 37, No. 5, peruvian migration in a globalcontext. Sage Publications, Inc. (50-66).
- PÁGINASIETE 2019 El ritual del jula jula fue declarado patrimonio. *Diario Página Siete*, jueves, 22 de marzo de 2018, La Paz.
- PALMIERO, T. 2014 Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85; Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis. Tesis para optar al grado

de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, Santiago.

PALOMINOS, S., FARÍAS, E. y UTRERAS, G. 2009 Música en tensión; producción simbólica en tiempos de globalización. Lom, Santiago.

PAREDES, R. 1913 El Arte en el altiplano (folklore). En: Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz 11, 40: (151-220)

PARK, J. 2007 Discursos y poética mapuche-huilliche actual: cambio generacional y diferencia territorial. Alpha n° 24 (139-162)

PAUCAR, C. 2013 El siku y la mujer. Revista Cultural Kikuri año 1 N°1. (13-16).

PAUTA, D. 2007 Expresión cultural a través de la música andina en la sierra ecuatoriana. Tesis licenciatura en ciencias de la educación, mención musicología, U. Del Azuay, Cuenca Ecuador.

PCI aymaras Bolivia 2012 Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las Comunidades *Aymara* de *Bolivia*, Chile y Perú. (CD y texto explicativo) CRESPIAL (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina).

PEAR, D. 2007 Youth Orchestras and Repertoire: Towards an Australian Case Study. En: Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World. Australasian Music Research 9. Lyrebird Press, Faculty of Music, The University of Melbourne (79-93).

PELÁEZ, P. 2001 El Poblamiento de América. Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

PELINSKI, R. 2000 Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Ediciones Akal, Madrid.

PERANI, D., TERVANIEMI, M. y TOIVIAINEN, P. 2011 Tuning the brain for music. ScienceDirect (1023-1025).

PÉREZ BUGALLO, R. 2010 De la discriminación a la moda y la protesta, Anatas en la Argentina. En Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Editor, compilador Arnaud Gérard A. Universidad autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 1 (265-300).

PÉREZ DE ARCE, J. 1992 Armonía Andina. En: Actas Colombinas, 2, 6. (31 -54)

--- 1995 Música en la Piedra; Música Prehispánica y sus ecos en Chile Actual. Santiago. Museo Chileno de Arte Precolombino; Santiago, Chile. (72).

--- 1996 Polifonía en Fiestas Rituales de Chile Central. Revista musical chilena, año L N° 185, Ed. Universidad de Chile, Facultad de Arte, Santiago (38-59).

- 1997 El Sonido Rajado, una Historia Milenaria. Valles Año 3, N° 3, Museo de la Ligua (141 – 150).
- 1998 Sonido Rajado, the Sacred Sound of Pifilcas. En: Galpin Society Journal, July T. LI, (17 – 50).
- 2000 Sonido Rajado, Historical Approach. The Galpin Society Journal T. LIII, The Galpin Society, London (233 - 251).
- 2001 Pre-Columbian Flute Tuning in Southern Andes. En: Actas del 10th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology, Michaelstein, Alemania, Sept. 1999. Orient-Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts, Rahden/Westfalen (291 – 309).
- 2007 Música Mapuche. Ed. Revista Musical Chilena.
- 2015 Flautas arqueológicas de Ecuador. En: Revista Resonancias vol. 19, n°37, julio-noviembre (47-88).
- 2017 Orquestas, Tropas y Perros; un análisis de tres tipos de comunicación grupal sonora en Latinoamérica. Aural 3, Antropologías de la escucha. Tsonami, Valparaíso.
- 2018 La Flauta Colectiva: El uso social de flautas de tubo cerrado en los Andes sur. En: Musica y sonidos de américa latina: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (151-206).
- 2019 Una Breve Historia del Siku. Presentado en el 3° Congreso Internacional de Sikuris en Buenos Aires, Agosto 2019 – Academia.edu
- PÉREZ DE ARCE, J. y GILI, F. 2013 Clasificación Sachs-Hornsbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. En: Revista Musical Chilena LXVII, 219. (42-80, [1-21])
- PÉREZ MIRANDA, L. 2016 Tensiones entre concepciones musicales en la práctica del Siku en Buenos Aires: El caso de la Banda de Sikuris de IMPA. (Manuscrito).
- PÉREZ, S. 2014 Aires jóvenes de vientos antiguos, Un proyecto educativo para acercar el siku a los adolescentes (manuscrito).
- PICCONI, M. L. 2012 Domingo de ramos tilcareño. La importancia de la música de los sikus. En: actas del XXXIV Convegno Internazionale di Americanistica, Perugia (467-472).
- PINEAU, P. 2001 ¿por que triunfó la escuela? o la modernidad dijo: "Esto es educación", y la escuela respondió: "Yo me ocupo". En: La escuela como máquina de educar Ed. Paidós, Buenos Aires.
- PINTO, A. 2017 La audición y la imitación en el aprendizaje y la práctica de un lenguaje. El caso de la música andina. (online) [Etno/arqueo musicología]
<https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/16055fa27d3b9117>, subido 14 diciembre 2017 (14/12/2017)

- PINTO, J. 2002 De proyectos y desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914). En: Contribuciones Científicas y Tecnológicas. Área Ciencias Sociales 130 (95-113).
- PIZARRO, M. 2017 Lakitas Sinchi Warmis: inserción y reinterpretación de una práctica musical andina en la ciudad de Sao Paulo como herramienta de resistencia. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (79-82).
- PLATT, T. 1976 Espejos y maíz; temas de estructura simbólica andina. CIPCA (mecanografiado).
- 1988 Pensamiento político aymara. En: Albó, Xavier (Compilador). Raíces de América: El mundo Aymara. UNESCO/Alianza Editorial S.A, Madrid, España (365-443).
- PO-CHIA HSIA, R. 2003 Translating Christianity: Counter-Reformation Europe and the Catholic Mission in China, 1580-1780. En: Conversion: Old Worlds and New. Mills, Kenneth y Anthony Grafton (Eds.). University of Rochester Press, New York (87-108).
- PODHAJECER, A. 2008a Jjaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires y Puno (Perú). En: IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- 2008b Identidades en pugna en la música andina, un contrapunto entre Puno, Perú y Buenos Aires, Argentina. En V Jornadas en Antropología Social del 19 al 21 de noviembre. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. Buenos Aires, Argentina.
- 2011 El dialogo musical andino. Emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de música de Buenos Aires y Puno. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 32, No. 2. University of Texas Press (269-293).
- 2015 Sembrando un nuevo cuerpo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires. Revista Musical Chilena, Año LXIX, N° 223 (47-65).
- POLLARD, A. 1979 Textile evidence for huari music. Textile museum journal vol 18. Washington.
- POMA DE AYALA, F.G. [1613] 2006 Nueva Corónica y Buen Gobierno. (Facsímil en versión online: Permalink El sitio de Guamán Poma)
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm> (consulta: 11/11/2016)
- PONCE, Y.M. 2007 Sikus masculinos de tiempo seco. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (157-176).
- 2011 Tócame un sikuri (online) <http://imillatikita.blogspot.cl/2011/12/tocame-un-sikuri.html> (20/4/17).

- PRATT, M.L. 2007 Afterword: Indigeneity Today. En: Indigenous experience today. Marisol de la Cadena y Orin Starn, ed. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (397-403).
- PRIETO, C. 2010 La cerámica viluco en el norte y centro de mendoza: producción e interacciones XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilen, Valdivia 2006. Sociedad Chilena de arqueología. Ed Kultrun (403-410).
- PRUDENCIO, C. 2014 Desafíos actuales frente al colonialismo. En: Música/musicología y colonialismo. Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (17-23).
- 2015 Desde dos entrañas. Ponencia presentada en el Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América realizado en Montevideo, Uruguay del 25 al 28 de septiembre de 2015, organizado por el Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán”. Manuscrito.
- PSU (Portland State Univrsity) 2017 Non-Western Ensembles <https://www.pdx.edu/music/non-western-ensembles> (4/11/17).
- QUIJANO, A. 2000a Colonialidad del Poder y Clasificación Social. En: Journal of world-systems research, vi, 2, (342-386).
- 2000b Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires, Clacso/Unesco (201-246).
- QUILAQUEO, D., MERINO, M.E. y SAIZ, J.L. 2007 Representación social mapuche e imaginario social no mapuche de la discriminación percibida Atenea 496 II Sem. (81-103)
- QUISPE, F. 2008 Akhullt’ asipxañani: mito y cosmovisión indígena de la coca. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (71-83).
- RABINOW, P. 1986 Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. En: Writing culture: The poetics and politics of ethnography. University of California Press, Los Angeles (234-261).
- RACY, A.J. 2004 “Can’t Help but Speak, Can’t Help but Play”: Dual Discourse in Arab Music Pedagogy, Interview with Ali Jihad Racy by Scott Marcus and Ted Solís. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (155-167).
- RAE (Real Academia Española) 2016-2020 <http://dle.rae.es> (25/04/16 – 10/10/2020)
- RAMA, A. 2004 La ciudad letrada. Tajarar Editores, Santiago de Chile.

- RAMÍREZ, A. 2014 Lakitas Matriasaya: Retorno hacia la mujer percusionista (online) <http://entremusicas.com/investigacion/lakitas-matriasaya-retorno-hacia-la-mujer-percusionista/> [22/04/2016].
- RAMNARINE, T. 2009 Musical performance. En: *An Introduction to Music Studies*. Cambridge University Press, New York (221- 235).
- RAMOS RODILLO, I. 2019 La renovación folclórica latinoamericana y la nueva canción peruana. Folclor, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980. Tesis para optar al grado de doctor en Estudios Latinoamericanos, Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile
- RAMOS, R. 2008 Un paréntesis en la vida cotidiana, vida social – flores – y trasgresión autorizada, el carnaval paceño en el período liberal. En: *Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial*. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (479-490).
- RAMOS, V.H. 2012 La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción- deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales. *Universitas Humanística* N° 73, Bogotá (15-58).
- RAPPAPORT, J y CUMMINS, T. 2012 *Beyond the Lettered city; Indigenous Literacies in the Andes*. Duke University Press.
- RAVINES, R. 1980 *Chan Chan, Metrópolis Chimú*. Instituto de estudios Peruanos, Instituto de Investigación tecnológica, Lima.
- REA, C.R. 2008 Las categorías del racismo y su pertinencia analítica para su estudio en contextos contemporáneos. En: *Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial*. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (807-825).
- REIJONEN, O. 2017 *Lost Batucada: The Art of Deixa Falar*, Portela and Mestre Oscar Bigode. Ph.D. thesis Ethnomusicology, University of Helsinki, Helsinki.
- RESTREPO, L.F. 2014 De la etnoficción y la literatura indígena. Los Cuentos de la Conquista (1937) de Gregorio Hernández deAlba. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39, 1 (14-27)
- REYBROUCK, M. y EEROLA, T. 2018 Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions. En: *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure*. Frontiers Media, Lausanne (07-20).
- REYBROUCK, M, EEROLA T. y PODLIPNIAK, P. 2018 Editorial. En: *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure*. Frontiers Media, Lausanne (05-6).
- RIOS, F. 2005 *Music in urban La Paz, bolivian nationalism, and the early history of cosmopolitan andean music: 1936-1970*. Dissertation Submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign.

--- 2010 Bolero Trios, Mestizo Panpipe Ensembles, and Bolivia's 1952 Revolution: Urban La Paz Musicians and the Nationalist Revolutionary Movement. *Ethnomusicology*, Vol. 54, No. 2 University of Illinois Press Society for Ethnomusicology (281-317).

--- 2012 The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum. *Ethnomusicology Forum* Vol. 21, No. 1 (5-29).

RIVERA CUSICANQUI, S. 2010a Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Ed. Tinta Limón, Buenos Aires.

--- 2010b Violencias (re)encubiertas en Bolivia. La Mirada Salvaje, Editorial Piedra Rota, La Paz.

RIVERA, J. 2015 El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales. En: Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin (255-272).

RIVERO SIERRA, F. 2018 Fútbol y cultura entre bolivianos migrantes en Argentina. *Pukara* Año 12 N° 144 La Paz, Qollasuyu, Bolivia (9-10).

ROBLES, R. 2007 Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales* Año XI N° 18. UNMSM / IIHS, Lima (67-107).

RODRIGUEZ, J. 2008 Espejismos danzantes. *Fondart*, Santiago (255)

RODRÍGUEZ, M.F: y RÚGOLO DE AGRASAR, Z. 2015 La confección de sikus en el noroeste argentino, área centro-sur andina: análisis de la materia Prima utilizada. *Etnobiología* 13 (3), Asociación Etnobiológica Mexicana A.C. (AEM) y la Sociedad Latinoamericana de Etnobiología (SOLAE). (54-67)

ROL, M 2009 Kuna yala- instrumento musical kammu purwi (video publicado el 22 dic. 2009) <https://www.youtube.com/watch?v=1s4cDv-tQn8> (14/9/17).

ROMERO, H. 2003 Llamas, mito y ciencia en el mundo andino *Revista de Ciencias Sociales* Universidad Arturo Prat, Iquique N° 13 (74-98)

ROMERO, J. 2008 Antropología y modernidad; hacia una comprensión crítica. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (1-11).

--- 2018 Julajulas y descolonización: Posibilidades de re-existencia desde la lógica contenida en los sikus. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (423-446).

- ROMERO, J.L. 2011 *Latinoamérica Las ciudades y las ideas*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires (416 pp)
- ROMERO, R. (editor) 1993 *Música, danzas y máscaras en los Andes*. PUC Perú. Instituto riva Agüero.
- 2012 *Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú*. En: *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana, Volumen 1*, Lima. (289- 329)
- RONDÓN, V. y VERA, A. 2008 A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área surandina colonial. *Latin American Music Review*, Volume 29, Number 2. University of Texas Press, Austin.
- ROSSEL CASTRO, A. 1977 *Arqueología del Sur del Perú*. Ed Universo, Lima.
- ROSTOROWSKI, M. 1988 *La mujer en la época prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ROZO, B. 2006 ¿Es la música un lenguaje universal? Reflexiones etnomusicológicas sobre una experiencia entre los chiquitano y sus paradojas con la globalización. *Tink'azos Virtual: Revista Boliviana de Ciencias Sociales* (1-14)
- RUIZ, F.A. 2016 *Observaciones Sobre el Heavy Metal: Aplicando la Teoría de Sistemas Luhmanniana del Arte al Estudio del Heavy Metal*. Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología y Antropología, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- RUÍZ QUISPE, V.H. 2007 El siku y sus perspectivas de utilización en la educación peruana. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (177- 196).
- RYCROFT, D. 1992 'Musical instruments', or 'sound-producing instruments'? *The Galpin Society Journal*, 45 (202).
- RYLE, G. [1949] 2002 *The concept of mind*. The University of Chicago Press, Chicago.
- S27JNE (Sikuris 27 de Junio Nueva Era) 2012 *La concepción del espacio en los sikuris*. Haylli 19. Centro de Folklore UNMSM, Lima.
- SAAVEDRA, J.L. 2008 La contra-revolucion democrático cultural; entre la modernidad post-colonial y la insurgencia aymara. En: *Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial*. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (783-800).
- SACHS, C y HORNBOSTEL, E.V. 1914 *Systematik der musikinstrumente*. En: *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, XLVI/4-5, (553- 590).
- SAFFORD, F. 2000 *Política, ideología y sociedad*. En: *Historia de América Latina*. 6. América latina independiente 1820-1870. Ed Critica, Barcelona. (42-104).
- SAID, E. 1996 *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

--- 2005 Reflexiones sobre el exilio, ensayos literarios y culturales Debate, Barcelona España.

SAIGNES, T. 2000 Las zonas conflictivas: fronteras iniciales de guerra. En: Historia General de América Latina Vol. II, Ed. UNESCO (269-299).

SALOMON, TH. 1993 Creando etnicidad por medio de la Música en el Norte de Potosí. Ponencia para la reunión Anual de Etnología 1993. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. (mecanografiado).

SÁNCHEZ HUARINGA, C. 2007 Formación y desarrollo de los sikuris de Lima: de la ideología y el esencialismo a la hibridación. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (197-246).

--- 2013 La flauta de pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

--- 2014 Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000). Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad De Ciencias Sociales Lima, Perú.

--- 2016a Instrumentos musicales precolombinos: la “antara” o la flauta de pan andina en el formativo final (300 a.c.) e intermedio temprano (100.c.). En: Arqueología y Sociedad N° 31 MAAUNMSM, Lima (65-92)

--- 2016b El PCP-sendero luminoso en las universidades, concepto y práctica del folklore: El “Arte de nuevo tipo” en los sikuris. Centro Cultural de San Marcos, Lima.

--- 2017 Las “antaras” arqueológicas y etnográficas de modelo “W” en “escalera convergente” o de “doble escalera”; orígenes y continuidad. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (39-46).

--- 2018 Introduccion; las flautas de pan arqueológicas y etnográficas de Latinoamérica del Sur. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (13-50)

--- 2019 Comentarios (online) Grupo ento/arqueo etnomusicología, Facebook (24/8/2019).

SANCHEZ HUARINGA, C. y HUARANCCA, P. 2018 Los ayarichis de Chumbivilcas, sobrevivencias prehispánicas. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (355-422).

SANCHEZ PATZY, M. 2017 La Ópera Chola: música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima. Plural, La Paz.

- SÁNCHEZ, W. 1996 Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistemas de pensamiento. La flauta de pan en los Andes Bolivianos. En: *Cosmología y música en los Andes*, ed. Max Peter Baumann. Veuvert Iberoamericana, Berlín. (83-103)
- SAN MARTIN, K.A. 2009 Presencia de Tropas de Lakitas en Santiago: una Identidad Trastocada. Tesis Presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de licenciado en Música con mención en Musicología
- SANTA CRUZ, E. 2005 Las escuelas de la identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. LOM/Arcis, Santiago:
- SANTIBÁÑEZ, N. 2020 Apuntes en torno a la música en Latinoamérica a partir del pensamiento de Rodolfo Kusch. En: *Palabra Florida, Aproximación a la filosofía y los conocimientos desde los pueblos originarios*. CRESUR, Universidad de La Serena (111-130)
- SAS, A. 1938 Ensayo sobre la música nazca. En: *Boletín latinoamericano de música Año IV T IV*. Instituto de estudios superiores, Montevideo. (221-223).
- SATO, SH. 1982 Transcripción y análisis etnomusicológicos de Qantus de la Provincia Bautista Saavedra del Depto. La Paz. Instituto Nacional de Antropología, depto. de etnomusicología y Folklore, La Paz.
- SCHAFER, M. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- SCHECHNER, R. 2000 *Performance*. Libro del Rojas, Buenos Aires .
- SCHECHTER, J. 2016 Panpipes: South American, non-Andean. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016)
- SCHIPPERS, H. y GRANT, C. 2016 Approaching music cultures as ecosystems: A dynamic model for understanding and supporting sustainability. En: *Sustainable Future for Music Cultures: An Ecological Perspective*. New York: Oxford University Press (451-463).
- SCHMIDT, M. 1929 *Kunst und Kultur von Peru*. Propyläen- Verlag GBMH Berlin.
- SCHUPPLI, C. y VAN SCHAIK, C. 2019 Animal cultures: how we've only seen the tip of the iceberg. *Evolutionary Human Sciences* 1, e2, (1-13)
- SCHWERTER, L. 2013 Interculturalidad en la danza educativa. Reflexiones y proposiciones para una pedagogía en danza con pertinencia cultural. Memoria para optar al Título de Profesor Especializado en Danza Universidad de Chile, Facultad de Artes Departamento de Danza, Santiago.
- SCRIBD 2018 uso y función (online) <https://es.scribd.com/doc/96301113/Definicion-de-Uso-y-Funcion> (4/2/2018)

SHEPHERD, J. 2003 Music and Social Categories. Cultural Study of Music: a critical introduction. Routledge, New York. (69-80).

SIGL ROCHA, E. 2008 La danza boliviana: Nacionalismos, regionalismos e imaginaciones hacia el otro, un estudio ciber-antropológico y transnacional. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (335-356).

--- 2010 De la calle a la Web 2.0: La danza del altiplano boliviano como generadora de identidad y etnicidad, Un estudio ciberantropológico. Anthropos, Bd. 105, H. 1. Anthropos Institut (73-91).

SIGL, e. y MENDOZA, D. 2012 No se baila así no más... Tomo I género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia. La Paz - Bolivia

SIMPSON, L. 2001 Aboriginal Peoples and Knowledge: Decolonizing our Processes. The Canadian Journal of Native Studies 21 (1) (137-48).

SINTI, N. 2017 Llegó a Bogota sin migrantes: génesis de la practica musical sikuri en la capital colombiana. En: Revista Mundo Sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (83-87).

SLOBIN, M. 1992 Micromusics of the West: A Comparative Approach. En: Ethnomusicology, Vol3. 6, No. 1

SMALL, CH. 1998. Musicking: The meanings of performance and listening. Wesleyan University Press, Middletown.

SMITH, L.T. 2007 The Native and the Neoliberal Down Under Neoliberalism and "Endangered Authenticities". En: Indigenous experience today. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (333-352).

SMITH, P.CH. 2007 The Terrible Nearness of Distant Places: Making History at the National Museum of the American Indian. En: Indigenous experience today. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (379-396).

SOLÍS, T. 2004 Teaching What Cannot Be Taught: An Optimistic Overview / Community of Comfort: Negotiating a World of "Latin Marimba". En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (1-19 / 229-248)

SOLOMON, TH. 1993 Creando etnicidad por medio de la música en el norte de Potosí. Ponencia para la reunión anual de etnología 1993, Museo Nacional de Etnografía y folklore, La Paz.

SPALDING, K. 1974 De indio a campesino, cambios en la estructura social del Perú colonial. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

- SPITZER, J. y ZASLAW, N. 2016 Orchestra. New grove dictionary online.
- STAHL, P. 2014 Perspectival Ontology and Animal Non-Domestication in the Amazon Basin. En: Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica. Instituto Francés de Estudios Andinos, Quito (221-231).
- STANFORD, TH. 2017 El trabajo de campo. Un ensayo metodológico. Rutas de campo, Segunda época, Año 1, N° 1 INAH Instituto Nacional De Antropología E Historia Secretaria de Cultura, México.
- STARN, O. 1991 Missing the revolution: Anthropologists and the war in Peru. Cultural anthropology 1 (63-91).
- STOBART, H. Stobart, Henry 1993 The straight and the Twiated: Musica and the spiral of Descent (manuscrito).
- 1994 Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatoes in Highland Bolivia. British Journal of Ethnomusicology, Vol. 3 British Forum for Ethnomusicology (35-48).
- 1996 The llama's flute: Musical misunderstandings in the andes. En: Early Music, 24 (470-482).
- 2002 Interlocking realms: knowing music and musical knowing in the bolivian andes. En: knowing and learning in the Andes. H Stobrt, R. Howard, editorres. Liverpool University Press (79-106)
- 2008. In touch with the earth? musical instruments, gender and fertility in the bolivian Andes. En: Ethnomusicology Forum, 17, 1, Sounds of Power: Musical Instruments and Gender. (67-94).
- 2013 Staging Sound Acoustic Reflections on Inca Music, Architecture and Performance Spaces. Flower World, Music Archaeology of the Americas, Vol. 2. Ekho VERLAG, Berlin (11-35).
- [2002] 2018 Sacrificios sensacionales. Deleitando los sentidos en los Andes bolivianos. Marino Martínez (trad.) Anthropologica Año XXXVI, N.º 40 (197-223).
- SUAÑA, C. 2016 La eclosión de los sikuris de la universidad nacional del altiplano.
- 2017 Breves apuntes sobre sikuris 27 de junio de la AJP durante los 70 ´s y algunas propuestas. Actas del XVI Encuentro Asociación de Sikuris y Sikumorenos Inkari 2017
- SUÁREZ, H. 2007 Hacia los sikuris metropolitanos En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (247-260).
- 2017 Fabulaciones: sobre los sikuris metropolitanos. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (14-18).
- SUMARSAM 2004 "Where's 'One'?: Musical Encounters of the Ensemble Kind. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London (69-92).

- SUSILO, H. 2004 "A Bridge to Java": Four Decades Teaching Gamelan in America Opportunity and Interaction: The Gamelan from Java to Wesleyan. Interview with Hardja Susilo by David Harnish, Ted Solís, and J. Lawrence Witzleben. *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (53-68).
- SUSZ, P. 2005 La diversidad asediada; escritos sobre culturas y mundialización. Plural, La Paz.
- SWINEHART, K. y BROWNE, A. 2019 When Time Matters. *Signs and Society*, vol. 7, no. 1. Semiosis Research Center at Hankuk University of Foreign Studies. University of Louisville.
- SZURMUK, M. y IRWIN, R. (COORDINADORES) 2009 Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. Instituto Mora, Siglo Veintiuno, editores, México.
- TARAZONA, D. 2014 Psicología de las fiestas populares, Revista SIKURI 6 Tarazona 2014
- TARINGA 2012 http://www.taringa.net/posts/info/1168500/Los-Diaguitas_Historia.html (12/9/2012)
- TARRILLO, D. 2007 Efecto de la ejecución del siku en la socialización. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (261-275).
- 2014 Uso de la historieta en la difusión del Siku y los sikuris. *Revista Construyendo nuestra Interculturalidad* Revista electrónica Año10. No 8/9. Lima-Perú.
- TEKINER, R. 1977 The evidence of the panpipe for prehistoric trans-pacific contact. *Archiv für Völkerkunde* 31. *Freunde der Völkerkunde* 1014 Wien, Museum für Völkerkunde im Selbstverlag. (7-133)
- TEMPLE, D. 2003 Teoría de la reciprocidad. Padep-gtz,. La Paz.
- TEOMAN 2017 definición de batucada (online) <http://definicionde.org/batucada/> por Teoman, 1 feb 2017 (3/11/17).
- TGSE (The Great Soviet Encyclopedia) 2010 Skuduciai. The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition. The Gale Group, Inc.
- THRASHER, A. 2016 Panpipes: China. GMO. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).
- THUMALA, D. y SALINAS, F. 2008 Sentido de vida, juventud y modernidad: estudio exploratorio sobre la noción de sentido de vida de jóvenes urbanos desde una perspectiva psicológica y cultural. En: *La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista*. Universidad Autónoma, México (311-342).

TIMANÁ LA ROSA, R. 2009 El sikuri, cultura Aymara, en un mundo globalizado, ¡CH'AMAMPI!. Vientos del Altiplano por el CEMDUC. Construyendo Nuestra Interculturalidad. N°5. Año 5. Vol. 4 Lima-Perú (1-4).

TITON, J.T. 2016 Exhibiting Music in a sound community. CSTM Conference, Sydney, N.S., Canada, June 17, 2015.

TORRICO, W. 2013 Pensar la educación, más allá de las pedagogías cognitivas; reflexiones pedagógicas, en torno a la tradición oral presente en el mundo andino. En: Religiosidad: XXVI Reunión Anual de Etnología Tomo I. Museo nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. (551-562).

TRIMILLOS, R. 2004 Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble: The Ethnomusicological “We” and “Them”. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (23-52).

TSCHOPIK, H. Tschopik, Harry 1946 The aymara. Handbook of south American indians V2. Smithsonian Institute, Bureau of American Ethnology Bull. 193, Washington.

--- 1961 Music of Peru. Disco Folkways Records, New York FE 4415

TSING, A. 2007 Indigenous Voice. En: Indigenous experience today. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York (33-67).

TURINO, TH. 1988 La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. En: Musica, danzas y máscaras en los Andes. Romero Raúl Editor. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero. (61-96).

--- 1989 The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru. Ethnomusicology, Vol. 33, No. 1 (1-30).

--- 1992 Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima. Revista Andina, Año 10 N° 2, (441-456).

--- 1993 Moving away from silence; music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration. The University of Chicago Press, Chicago and London.

--- 2003 Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. Latin American Music Review, Vol. 24, N° 2, University of Texas Press, Austin (169-209).

--- 2004 Local practices among the aymara and kechua in Conima and Canas, southern Perú. En: Music in Latin America and the Caribbean. Austin Texas, University of Texas Press (123-144).

--- 2008. Music as social life: The politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press.

- TURNER, A. 2002 Gates, Patterns, and Peripheries. The Field of Frontier Latin America. En: Negotiated Empires. Centers and peripheries in the Americas, 1500-1820. Routledge, London (15-28).
- TYLER, S. 1986 Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document. En: Writing culture: The poetics and politics of ethnography. University of California Press, Los Angeles (122-140).
- UBBELOHDE-DOERING, H. 1952 El arte en el imperio de los Incas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- URIBE, E. 2007 Precisiones en torno al siku. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (277-300).
- 2011 Apuntes para la historia del sikuri peruano. Presentado en el 1er Congreso Nacional e Internacional del Siku, 12/11/2011 Lima. Version online
https://www.academia.edu/4801931/APUNTES_PARA_LA_HISTORIA_DEL_SIKURI_PERUANO (12/7/2016)
- 2015 Apuntes para la historia del sikuri peruano.
https://www.academia.edu/4801931/APUNTES_PARA_LA_HISTORIA_DEL_SIKURI_PERUANO (20/11/2018).
- URIBE, J. 1963 La Tirana de Tarapacá Rev. Mapocho vol 2.
- URTEAGA, E.
- 2010 La teoría de sistemas de Niklas Luhmann. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, Vol. XV, Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras Málaga (301-317).
- URTON, G. 2003 La vida social de los números, una ontología de los números y la filosofía de la aritmética quechua. Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de Las Casas, Cuzco.
- UTURUNCO, I. 2008 El principio del ayni en las fraternidades de morenadas que participan de la fiesta Jesús del Gran Poder: la práctica de la sart'a entre los fraternos de los fanáticos del folklore en Gran Poder. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (409-418).
- VALENCIA, A. 1982 Jjaktasiña Irampi Arcampi. El diálogo musical: técnica del siku bipolar. Separata del Boletín de Lima N° 22 y 23. Septiembre. Lima. (32).
- 1989 El Siku o Zampoña. Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana, Lima.
- 1994-2002 Antara y Anteq (antecc). En: Diccionario de la música española e hispanoamericana, Volumen I, Caracas-Madrid. (481-486).

- 2007 La antara. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (301-314)
- VALVERDE, L. 2007 La danza de los sikuris: creación y recreación de una danza ancestral andina. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (315-351)
- 2014 Misti Sikuri: sikuriada paceña, sikumoreno puneño. En: Revista Cultural Sikuri N°6 Año II (16-19) (solo referencia biblio)
- VAN DALEN, P. 2018 El hallazgo de antaras arqueológicas chancay. Complejo arqueológico de Lumbra, Huaral. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (249-280).
- VAN DEN BERG, H. 1990 La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos. Hisbol, La Paz.
- VAN DER SCHYFF, D. y SCHIAVIO A. 2017 Evolutionary Musicology Meets Embodied Cognition: Biocultural Coevolution and the Enactive Origins of Human Musicality. *Frontiers in Neuroscience* Vol. 11, Article 519 (s.n.p.).
- VAN DIJK, T. 1994 Discurso, Poder y Cognición Social. Conferencias de Teun A. van Dijk. Cuadernos. N° 2, Año 2. Octubre de 1994. Maestría en Lingüística. Escuela de Ciencia del Lenguaje y Literaturas. (s.n.p.).
- 2015 Context. The International Encyclopedia of Language and Social Interaction, First Edition. JohnWiley & Sons, Inc.
- VAN KESSEL, J. 1981 Danzas y estructuras sociales en los Andes. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.
- 1992 Holocausto al progreso: los aymarás de Tarapacá. Hisbol, La Paz, Bolivia.
- VARAS, V. 1947 Huiñaipacha (aspectos folklóricos de Bolivia) Editorial Varas 1947:
- VARELA DE VEGA, J.B. 2017 Anotaciones históricas sobre la flauta de pan. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/annotaciones-historicas-sobre-la-flauta-de-pan/html/> (14/9/17).
- VÁSQUEZ, CH. 2014 Entrevista por Rodríguez Ana Ramos y Jeinson Rodríguez. Revista SIKURI 6 N°6 Año II (32-36).
- VEGA, C. 1932 Flauta andina I La flauta de pan andina. XXV Congreso Int. de Americanistas.
- 1946 Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Ed. Centurión, Buenos Aires.
- VEGA GUTIERREZ, A. 2002 Tropas urbanas En: (sin datos) (319-330)

- VEGA, M.A. 2012 Una aproximación a la música de las bandas de sikus en Tilcara y Buenos Aires. Novena Jornada de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA.
- 2014 De la agrupación al ayllu; La reetnización como discurso y como acción en las bandas de sikuris de la Ciudad de Buenos Aires. Actas XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario.
- VELASCO, E.E. 2012 Rituales que suenan; Un estudio antropológico sobre el pentecostalismo y su música. Trabajo terminal para obtener el título de Licenciado en antropología social. Division de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, Universidad Autonoma Metropolitana Iztapalapa, México.
- VENEGAS, A. 2013 Le dieu de la flute. Spiritualité, spectacularité et états de conscience particuliers liés à la pratique des bailes chinos. Mémoire de Master 2 en Arts du Spectacle, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis
- VEROLI, C. 1978 Inequal temperaments. Artes gráficas Farró, Argentina.
- VETTER, R. 2004 A Square Peg in a Round Hole: Teaching Javanese Gamelan in the Ensemble Paradigm of the Academy. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (115-125).
- VIDAL, C. 2014 El Yunguyo que conocí, Revista SIKURI 6 N°6 Año II (37-42).
- 2017 Jallalla sikuris mallkus 12 de Mayo / Los sikuri de Tapi Ayca. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (5-6 / 23-33).
- VILCA MAYDANA, D. 2013 El Siku en la visión Aymara; mitos y verdades del sikuri. Revista Jak'e Aru (12-14).
- VILLANUEVA D.A. 2009 El renacer del qollasuyu en la cuenca de Santiago. Tesis para optar al título Profesional de Licenciatura en Historia y Ciencias sociales Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Arcis Escuela de Historia y Ciencias sociales, Santiago, Chile
- VILLASANTE, R. 2013 Entrevista. Revista Cultural Sikuri año 1 N°1. Saúl Acevedo, director. (26-28).
- VILLAZÓN, C.M. 2015 Propuesta para la puesta en valor y conservación de las danzas folklóricas como atractivo turístico cultural mediante un centro de interpretación. Proyecto de Grado para la obtención del Grado Académico de Licenciatura en Turismo. Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educacion, Carrera de Turismo. La Paz.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Viveiros de Castro, Eduardo 1996 Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Mana, Estudos de Antropologia Social, 2(2), (115-144).

- [2008] 2013 La mirada del jaguar, introducción al perspectivismo amerindio. Tinta Limón, Buenos Aires.
- 2014 Who is afraid of the ontological wolf? some comments on an ongoing anthropological debate. CUSAS Anual Marilyn Strathern Lecture, 30 May.
- WACHSMANN, K. y KARTOMI, M. 2016 Introduction: the classification system of Hornbostel and Sachs / Other 20th-century approaches. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).
- WALLERSTEIN, I. 1979 El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI. Siglo XXI Editores, Madrid.
- 1984 El moderno sistema mundial II. El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea, 1600-1750. Siglo XXI Editores, México.
- 1998 El moderno sistema mundial III. La segunda era de gran expansión de la economía-mundo capitalista, 1730-1850. Siglo XXI Editores, México.
- 2011 The Modern World-System IV: Centrist Liberalism Triumphant, 1789-1914. University of California Press, California
- WAYRA MARKA 2017 Asociación Juvenil Wayra Marka, AJP, Juliaca <http://www.puntosdecultura.pe/puntoscultura/asociaci%C3%B3n-juvenil-wayra-marka-%C2%96-ajp-%C2%96-juliaca> (20/4/17).
- WAYRA Q'HANTATI 2019 el camino del promesante, devosion, tradicion y sikus. Presentado en el 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires 3º congreso internacional de sikuris en Buenos Aires, 14-16 agosto.
- WEGMAN, R. 2003 Historical Musicology: Is It Still Possible? Cultural Study of Music: a critical introduction. Routledge, New York. (136-145).
- WHYTE, K.P. 2015 What do Indigenous Knowledges do for Indigenous Peoples?. Keepers of the Green World: Traditional Ecological Knowledge and Sustainability.
- WILLIAMS, R. 2012 Cultura y Materialismo. La Marca Editora, Buenos Aires.
- WINICK, S. 2001 Bretaña. En: Música celta, Backbeat Book (110-139).
- WINKELMAN, M. 2013 Shamanism in Cross-Cultural Perspective International Journal of transpersonal studies, 31 /2, (47-62).
- WITNEY TEMPLEMAN, R. 1985 We Answer Each Other. Musical Practice and Competition Among Kantus Panpipe Ensembles in the Bolivia's Charazani Valley. Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994. B.S., Northwestern University, 1985, Urbana, Illinois
- WITZLEBEN, L. 2004 Cultural Interactions in an Asian Context: Chinese and Javanese Ensembles in Hong Kong. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and

- Representation in World Music Ensembles. Ed. Ted Solís. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (138-151).
- WJO (Wol.jw.org) 2017 Las asombrosas bandas de cañas de las islas Salomón <https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/102002010> (14-09-17).
- WONG, D. 2008 Moving: from performance to performative ethnography and back again. En: *Shadows in the field*. Gregory Barz y Timothy Cooley, eds. Oxford University Press, New York (76-89).
- XTIAN X. 2018 Challhuahuacho, Perú: Carnavales 2018 en la linda tierra de Tambulla Apurimac. (online) <https://web.facebook.com/xtian.paniuralejo/videos/1664795710225665/>
- YAMPARA, S. 2011 Cosmovivencia Andina. Vivir y convivir en armonía integral – Suma Qamaña. *Bolivian Studies Journal /Revista de Estudios Bolivianos* Vol. 18. Pittsburg. <http://bsj.pitt.edu> 16/10/2019
- 2016 Reemergencia del suqqa: paradigma, filosofía de vida, alternativa al simeka, cuajadera del cambio climático. *Revista Intersticios de la política y la cultura* Vol. 5 Núm. 10 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (109-139).
- YAMPARA, S., MAMANI, S., CALANCHA N. 2007 La cosmovisión y lógica en la dinámica socioeconómica del Qhatu/feria 16 de julio. *Investigaciones regionales* 2, Fundación PIEB; UPA,CEBIAE, CPMGA; HABITAT, Waija tambo, CISTEME Alto.
- YAMPARA, S. y ARKONADA, K. 2019 Entrevista con Simón Yampara, dirigente aymara, Debate del Buen Vivir, una solución a la crisis de civilización moderna. *Reblión*. (<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=103616>) (16/10/2019).
- YEPEZ, B. 1984 La música de los guahibo-sikuani-cuiba. Fundación de Investigaciones Arqueológicas nacionales Banco de la República, Bogotá.
- ZAPATA, C. 2003 Discursos indianistas en México. Hacia una nueva representación del Estado Nación, 1974-2000. En: *Estado, nación y cultura en América Latina*. Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago. (297-327).
- 2008 Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista *Discursos/prácticas* N° 2. Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje UCV, Valparaíso (113 – 140)
- ZELADA BILBAO, F. 2009 El poder del siku llama al juyphi (helada). *Revista cultural* XIII 57 Fundacion cultural Banco Central de Bolivia, La Paz (10-20).
- ZEMP, H. 1981 Melanesian Solo Polyphonic Panpipe Music. *Ethnomusicology*, Vol. 25, N° 3, Pacific Issue, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology (383-418).
- [1993] 2013 Study Guide ‘are’are Music and shaping Bamboo. Society for Ethnomusicology Audiovisual Series N°1. CNRS

--- 2016 Polinesia: Solomon island, Malatia. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016).

ZUIDEMA, T. 2008 El sistema de ceques como computadora. En *Lenguajes visuales de los Incas*. Bar International series 1848 (103 – 110).

ENTREVISTAS CITADAS

Alejandra Vega, doctora en Historia, especialista en historia colonial temprana de la América hispana, coordinadora del Doctorado en Estudios Latinoamericanos.

Comentario en Academia.edu 9/9/2019

Anna Graff, especialista en lenguaje y biología, Universidad de Zurich. Zurich (7/10/2019)

Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, arqueomusicóloga especialista en antaras y música de la cultura Nazca, Universidad de Varsovia. Zurich (10-16/10/2019)

Arnaud Gérard, mmúsico, físico acústico, especialista en la acústica de aerófonos andinos de Bolivia. Potosí (10/7-26/8/2018)

Augusto Condori, músico, maestro y director de la Comunidad Muyuj Waira de Potosí. Potosí (8/7/2018)

Braulio Ávila, profesor, músico y lakita. Santiago (20/11/2012).

Carlos Arguedas, músico, promotor de actividades culturales Boliviamanta. La Paz (3/7/2018)

Carlos Sánchez músico, director del Centro Universitario de Folklore UNMSM (3-30/11/2018).

Cergio Prudencio, músico, fundador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. La Paz (18/7/2018)

César, guía turístico. Cayara (28/7/2018)

Claudio Bertín, músico, lakita, ingeniero industrial y de sistemas. Santiago (6/2018)

Colegio 1ro. de mayo, zona San Ildefonso. Potosí (2/8/2018)

Comunidad de Comunidades, reúne las Comunidades (sikuriadas) de la región de Potosí. Potosí (1-15/8/2018)

Dimitri Manga, músico, estudioso de las músicas etnográficas y arqueológicas del Perú. Lima (25/11/2018).

Directora de la Escuela San Ildefonso, Potosí (2/8/2018)

Enrique Pinto, músico, investigador de las músicas andinas de Perú. Lima. (23/11/2018)

Esteban Mayol Conde Claro, músico, director de la OEIN. La Paz (20/7/2018)

Gonzalo Negrón, músico, director de la Comunidad Nayjama, Sucre. Sucre (31/7/2018)

Jaime Guzmán, músico en varios grupos. La Paz (18/7/2018)

Javier Mendoza, investigador de psicolingüística del pueblo aymara. La Paz (28/8/2018)

Junior Elguera Solar, profesor de sikuris en colegios de Lima. Lima (30/11/2018)

Luis Copa, músico, fundador de Comunidad de Comunidades y profesor. Potosí (7/7-22/8/2018).

Mamainti, Comunidad de sikuris de Potosí. Potosí (14/8/2018)

Marcos Clemente, músico, decano de la Facultad de Artes de la Universidad Autonoma Tomas Frias. Potosí (20/8/2018)

Mario Vilca, psicólogo, experto en poblaciones indígenas, psicolingüística, interculturalidad. La Serena (1-4/8/2017)

Miguel Angel Ibarra, músico y profesor. Santiago (9/5/2017)

Muyuj Wayra, Comunidad de sikus. Potosí (15/7-20/8/2018)

Persona no identificada, taller de sikus realizada con internos en la Cárcel de Colina. Colina (27/7/2019).

Paul Huaranca, músico en grupos de sikuri. Lima (5/11/2018)

Paul Puga, músico, sikuri, profesor. Lima (9/12/2018)

Pedro Greene, músico, percusionista. Santiago (26/7/2017)

Rafel Mitjanns, investigador instrumentos antiguos de España. Porto (25/8/2017)

Renzo Alejandro Borja Casani, profesor y formador de Tropas de sikuris. Lima (22/11/201)

Rick Wilson, investigador en flautas europeas. Porto (26/8/2017)

Tupak Katari, Conjunto de varios instrumentos. Santiago (26/4/2019).

Víctor Colodro, Grupo Wilkamayu. La Paz (17/7/2018)

Victor Hugo Gironda, músico, participa en varios grupos. La Paz, (18/7/2018)

MUSEOS Y COLECCIONES CITADAS

CAC Colección Carlos Alberto Cruz, Santiago.
CCC Colección Carlos Cardoen,
CCS Colección Carlos Sanchez, Lima.
CEI Colección Eduardo Iensen, Santiago.
HPL Huaca Pucllana, Lima.
MA Museo Antonini, Nazca.
MAL Museo Amano, Lima.
MASMA Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica.
MAUNSA Museo Arqueológico de la Universidad Nacional San Agustín, Arequipa.
MBCR Museo del Banco Central de la Reserva, Lima
MCA Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca, Ecuador.
MCHAP Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
ME Museum Ebnöther, Schaffhausen, Suiza.
ML Museo Larco, Lima.
MNAAHP Museo Nacional de Antropología, Arqueología y Historia del Perú, Lima.
MUSEF Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz
MUNMSM Museo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
MVB Museum für Volkerkunde, Berlin