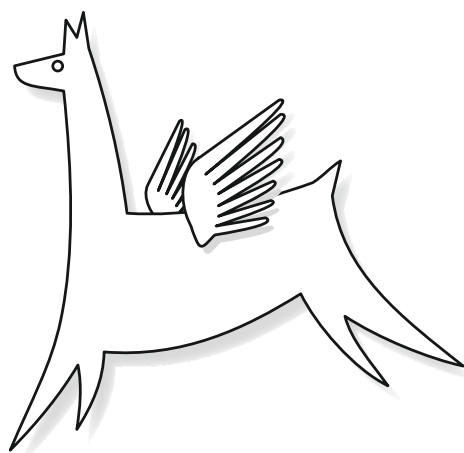




Edgardo Civallero

Una aproximación a
las bandas de sikuris



wayrachaki
editora

Edgardo Civalero

Una aproximación a las bandas de sikuris

2° ed. rev.

Wayrachaki editora

Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo

Una aproximación a las bandas de sikuris / Edgardo Civallero. – 1.ed. –

Madrid : Edgardo Civallero, 2014.

35 p. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Flautas de Pan. 4. Siku. 5. Zampoña. 6. Sikuri. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2014

© de la presente edición, Edgardo Civallero, Bogotá, 2021

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Imagen de portada: *Sikus*. Fotografía: E. Civallero.



El presente texto está basado en los artículos "Una aproximación a las bandas de sikuris (partes 1 a 3)" de E. Civalero, incluidos en los números 10, 11 y 13 (julio, agosto y octubre de 2014) de la revista digital *Latinoamericano*.

<http://latinoamericanorevista.org/>

1. Introducción

Las bandas de sikuris, los ya famosos intérpretes de flautas de Pan de los Andes, se han convertido, especialmente a lo largo de la última década, en un verdadero fenómeno socio-cultural en América Latina, en donde nuevos colectivos de jóvenes y no tan jóvenes, con o sin formación musical previa, se juntan para hacer sonar bombos y cañas. En muchos casos se trata de conjuntos urbanos alejados, en todos los sentidos, del contexto geográfico y humano original de esta expresión; asociados a veces a movimientos ciudadanos, a reclamos sociales y a búsquedas identitarias particulares; y, a menudo, provistos de escasa o incorrecta información sobre el instrumento y el repertorio que están ejecutando. Sea como sea, todos comparten el gusto y el interés por una mani-



festación artística comunitaria repleta de significados y connotaciones, y con unas raíces que se hunden muy profundamente en la historia de las Américas en general y de los Andes en particular.

2. El siku: forma y estructura

Los sikuris tocan sikus, uno de los tantos tipos de flautas de Pan contruidos e interpretados en América del Sur. El término musicológico "flauta de Pan" —de evidente origen europeo, como la práctica totalidad del vocabulario de esa y otras disciplinas académicas— designa a cualquier conjunto de flautas longitudinales sin canal de insuflación, con distintas afinaciones, reunidas para formar un único instrumento compuesto. Se trata de una categoría de aerófonos que abarca una enorme diversidad organológica y que cuenta con una larga historia, documentada desde el Paleolítico, entre pueblos y culturas de los cinco continentes. Los capadores, rondadores, antaras y sikus de las tierras altas, los piloilos patagónicos y los carrizos, gammu burruí y mimbyretá de las tie-

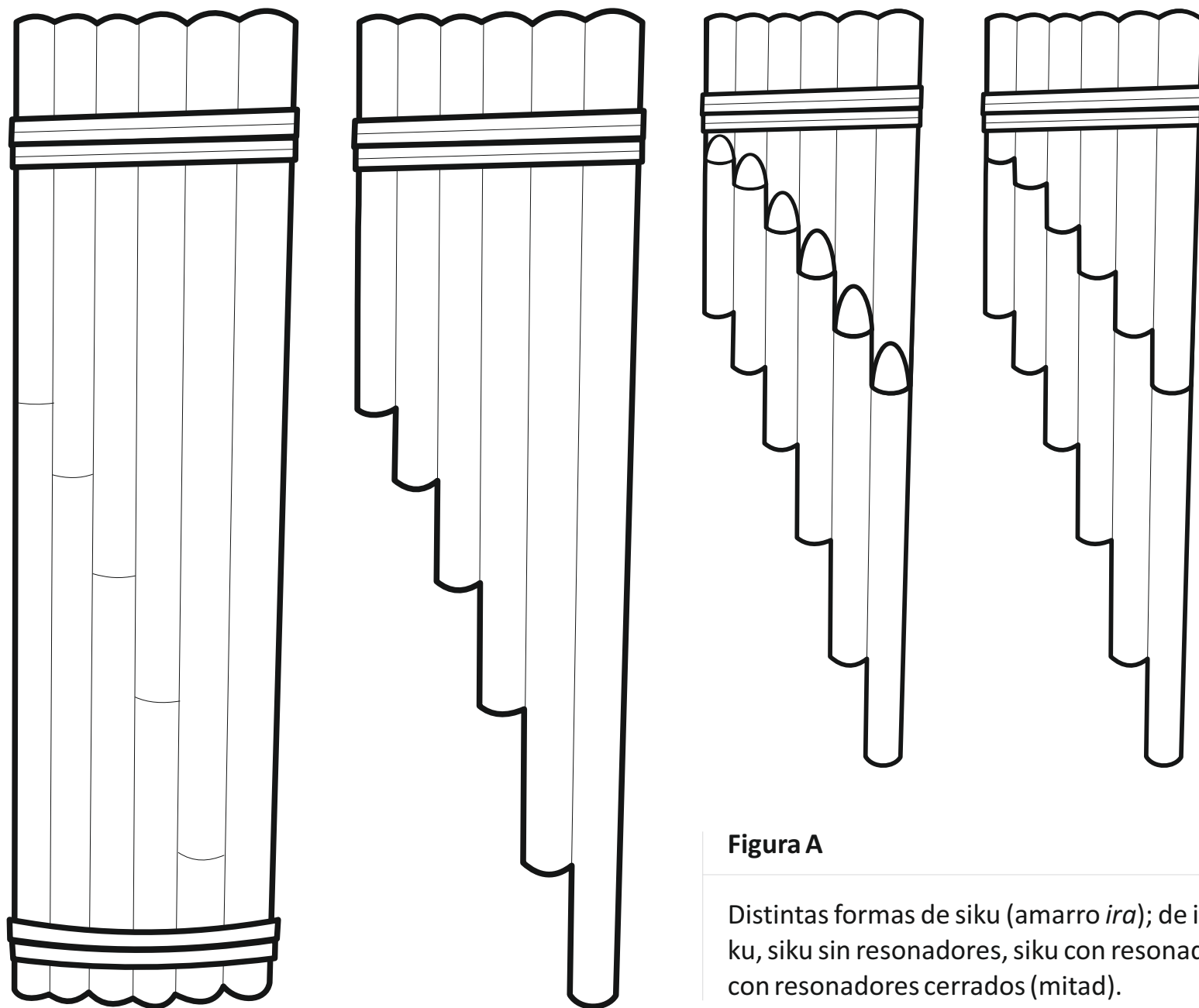


Figura A

Distintas formas de siku (amarro *ira*); de izquierda a derecha, tablasi-ku, siku sin resonadores, siku con resonadores abiertos (mitad), sikus con resonadores cerrados (mitad).

rras bajas componen, todos ellos, un pequeño muestrario de flautas de Pan sudamericanas.

El siku, en concreto, es nativo de la meseta del Collao, el altiplano andino meridional que rodea la cuenca del lago Titicaca (sur del Perú, oeste de Bolivia) y se extiende hasta el norte de Chile y el noroeste de Argentina. Las evidencias arqueológicas sitúan su aparición en el área circum-Titicaca, entre sociedades que, con el paso de los siglos, tendrían entre sus herederos a los actuales Aymara. De hecho, el término "siku" (cuya etimología sigue siendo discutida) proviene de la lengua aymara, aunque para denominar a las flautas de Pan andinas se emplee asimismo el vocablo "zampoña", de origen ibérico. Si bien el siku no es patrimonio cultural o histórico exclusivo de los Aymara, es entre sus comunidades en donde se encuentran actualmente la mayor variedad y las más ricas expresiones de este instrumento.

Morfológicamente, el siku está compuesto por dos filas, hileras o amarros de "flautas longitudinales sin canal de insuflación": tubos que consisten en uno o varios seg-

mentos unidos de distintas variedades de caña, o bien, desde tiempos relativamente recientes, de metal o de plástico. Cada uno de ellos está abierto por el extremo superior, proximal o de soplo —en donde, en ciertos casos puntuales, puede haber un bisel simple o doble o una boquilla de anillos concéntricos— y cerrado por el extremo inferior o distal mediante un nudo natural (en el caso de la caña), o bien con un tapón fijo o móvil u otro recurso semejante. Estas flautas simples, más o menos cilíndricas, se soplan transversalmente y, en principio, cada una emite una única nota.

En cada amarro, los tubos se ordenan de mayor a menor de acuerdo a su longitud (y, en ocasiones, de forma complementaria, también según su diámetro), razón por la cual el instrumento tiene, con contadas excepciones, una característica silueta triangular. Cada hilera puede ir acompañada de una fila complementaria de tubos —abiertos, semi-cerrados o cerrados en el extremo distal, y con distintas longitudes posibles— que no son soplados directamente sino que juegan el rol de "resonadores": al estar colocados detrás del tubo que recibe



el soplo directo del músico, no emiten una nota clara sino un puñado de armónicos cuyas características dependen de las del propio resonador, y que se suman y dan un color propio al sonido de las hileras "principales".

Como queda dicho, cada tubo produce una única nota, y entre todos los que componen el siku generan una escala determinada, la cual, por cierto, no tiene porqué ser la escala temperada occidental ni ceñirse a sus afinaciones estándar. Lo más habitual es que las notas que forman la escala de un siku se repartan alternadamente entre sus dos hileras principales, un rasgo que convierte a los amarros en "mitades complementarias": es imposible interpretar una melodía cualquiera sin la presencia de ambas. De hecho, esa suele ser la cualidad más característica del siku altiplánico (aunque no es única de esta flauta, ni en América del Sur ni en el resto del mundo). No obstante, existen algunos sikus en los cuales las dos hileras tienen exactamente las mismas notas, e incluso en ese caso se sigue hablando del siku como de "una flauta de Pan altiplánica de doble hilera", para cuya ejecución son necesarios, obligatoriamente, ambos amarros.

Tradicionalmente, la interpretación del siku requiere de dos sikuris, cada uno de los cuales sostendrá una hilera o "mitad" de la flauta. En términos generales, la "mitad" conocida normalmente como ira (del aymara irpiri, "la que guía") suele tener un tubo menos y es considerada una flauta masculina y la "líder" en la interpretación. Por su parte, la de mayor cantidad de tubos, habitualmente llamada arka (del aymara arkiri, "la que sigue"), es femenina y "la acompañante". Cabe señalar aquí que este tipo de aerófonos duales —masculinos y femeninos, líderes y seguidores— no son únicos del altiplano o de los Andes, sino que también aparecen en muchas otras culturas indígenas de las Américas. A través de una elaborada técnica de hocket (término musicológico de origen latino que tiene versiones locales como "trenzado" o "diálogo") los dos intérpretes colaboran con sus correspondientes arka e ira para construir una línea melódica básica.

Sin embargo, una canción para sikus pocas veces es interpretada solo por dos sikuris: lo más común es contar con una banda completa dentro de la cual la mitad de

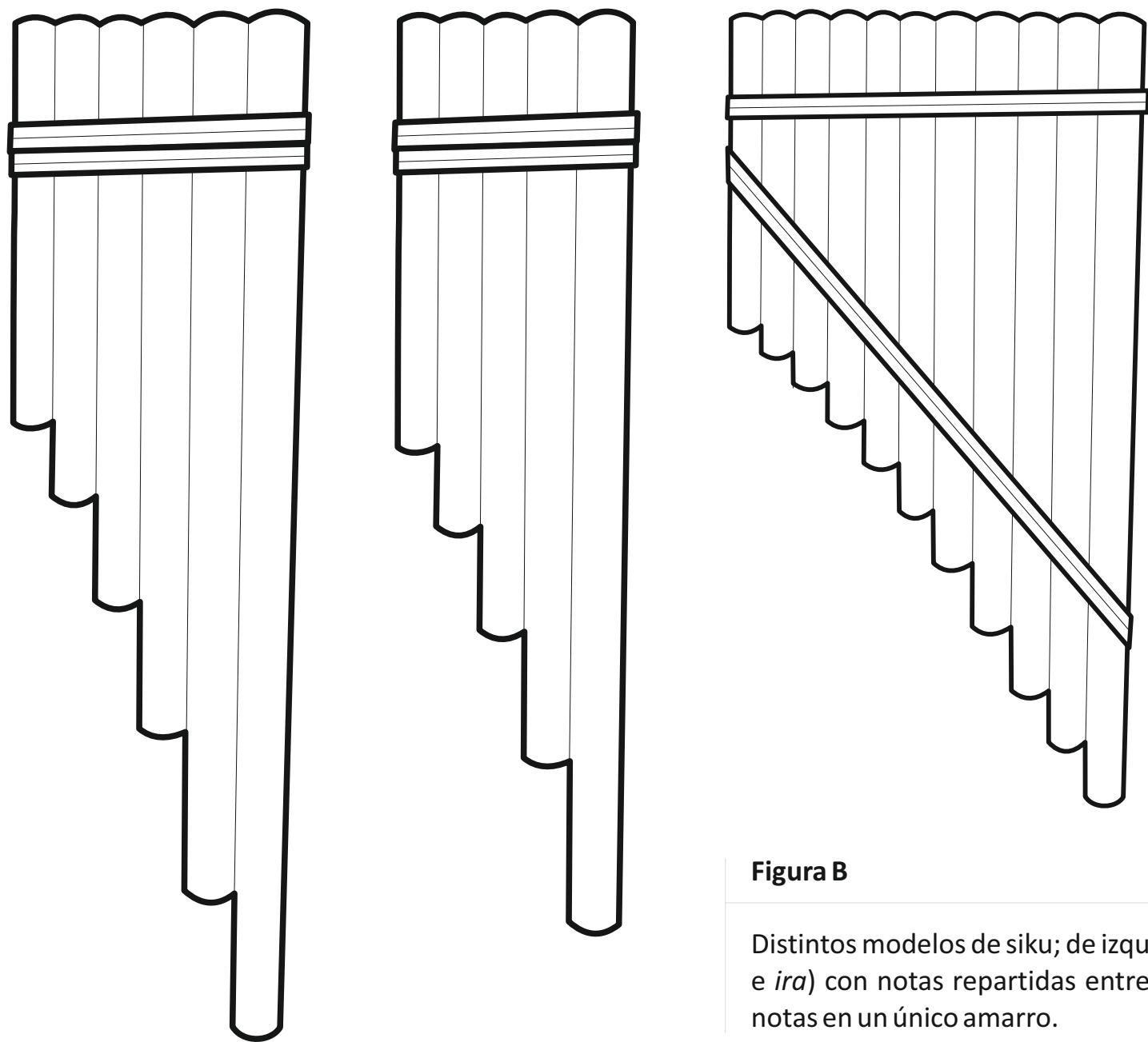


Figura B

Distintos modelos de siku; de izquierda a derecha: siku (amarros *arka* e *ira*) con notas repartidas entre dos amarros, y siku con todas las notas en un único amarro.

sus miembros tocan hileras ira y la otra mitad, hileras arka. Y es a partir del diálogo entre mitades (siempre conducido por las flautas ira) que surge la música.

Si se considera que algunas de estas formaciones llegan a sumar hasta un centenar de músicos entretejiendo las voces de sus flautas con toda la fuerza de sus pulmones, puede imaginarse la potencia y la complejidad del sonido final. A eso debe sumarse que las "tropas" de sikus —el conjunto habitual o normativo de flautas interpretado por una banda— pueden incluir instrumentos del mismo tamaño y afinados relativamente al unísono, o de entre 2 y 7 tamaños distintos y afinados en intervalos cercanos a terceras, quintas y/u octavas. En el último caso, el más habitual, la "tropa" produce armonías características. A ellas hay que añadir el batimiento, vibración provocada por las interferencias entre instrumentos que deberían sonar "en paralelo" pero están ligeramente desafinados entre sí; se trata de un efecto que en ocasiones no es accidental ni visto como un fallo o un problema, sino provocado y buscado como rasgo estilístico.

Si a este puñado de peculiaridades sonoras se agregan las improvisaciones y variaciones melódicas realizadas azarosamente por los ejecutantes, los numerosos errores de ejecución, la presencia de instrumentos dañados o fallidos, y las diversas condiciones (personales y ambientales) en las que suele tocar una banda de sikuris, se obtiene como resultado 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. Las nuevas bandas (sobre todo las urbanas, generalmente desconectadas del sonido sikuri original) prefieren tocar instrumentos perfectamente afinados y ajustados a la escala temperada, y evitar cualquier improvisación, desajuste o error de ejecución; el resultado —que podría equipararse, con las reservas del caso, a la música de órgano— adapta el repertorio sikuri a los gustos de un público habituado a unos estándares de música totalmente occidentales, y lo aleja, al mismo tiempo, de sus formas más auténticas y originarias. Surgen entonces las principales disputas entre "puristas" y "modernistas" (extensivas, por cierto, al resto del folklore) en donde algunos hablan de renovación y evolución y



otros, de olvido y falta de respeto hacia quienes los precedieron y su legado.

3. Construcción y materiales

Los sikuluriris (en Aymara, "constructores de sikus") son el primer eslabón de la mágica cadena de producción del sonido sikuri. En los contextos más tradicionales, estos artesanos —celosos herederos de un conjunto de saberes transmitidos oralmente— emplean distintos tipos de caña para la construcción de sus instrumentos; cada uno posee una sonoridad característica que depende de factores como el origen geográfico, la época del año en la que se recoge o el tratamiento que puede recibir después. En áreas del sur peruano (departamento de Tacna, sobre todo) se utilizan flautas de tubos metálicos (lata-sikus), y las elaboradas a partir de varias clases de plástico (sobre todo PVC) son muy habituales entre bandas urbanas.

Para construir los sikus, los luriris emplean las medidas o takiñas, finas varillas de caña o madera —a veces legadas de padres a hijos a través de varias generaciones— provistas de una serie de muescas o marcas laterales, que se corresponden con las distintas longitudes de los tubos que forman una "tropa" determinada. Con un par de cuchillos caseros adaptados, los constructores cortan las cañas (que no tienen porqué ser ni rectas, ni uniformes, ni selectas, ni estar bien secas o en excelentes condiciones) y pulen los tubos, comprobando la altura de los distintos sonidos a oído o, en muy pocas ocasiones, con la ayuda de un diapasón o empleando alguna referencia a un estándar fijo, generalmente un La a 440 Hz. Sin embargo, los criterios consuetudinarios (el dictado de las medidas) no son los únicos empleados para ajustar las dimensiones y, por ende, la afinación de un siku. Hay luriris que, a base de pura memoria auditiva y mediante el uso de intervalos, construyen un instrumento completo a partir de un tubo y, con ese instrumento, el resto de la "tropa". La longitud del tubo inicial viene dada por una función simbólica o ceremonial, p.e. la altura que alcanza dentro del tubo una cantidad de una arena considera-

da "especial", o la extensión de cierta sombra en un momento determinado del día o del año.

Por otro lado, algunos de los constructores de sikus contemporáneos más afamados han adoptado las técnicas, reglas y estándares de la música y la luthería occidentales para elaborar sus flautas: maquinaria moderna, uso de escala temperada y afinación controlada electrónicamente, número de tubos medianamente fijo (6/7, 7/8, 11/12), y materiales determinados (el más popular y apreciado hoy en día es la caña de los valles y las tierras bajas del noreste de Bolivia), elegidos y procesados según criterios y parámetros concretos (tubos rectos y regulares, perfectamente secos, de coloración uniforme, con texturas y tonos particulares) y provistos de un sonido y un timbre específicos, dictados por la estética de moda en cada momento. Si bien tales estándares permiten producir sikus de características homogéneas, considerados como "de alta gama" y que pueden ser interpretados junto a otros instrumentos (otras flautas de Pan similares, instrumentos de cuerda o de viento, teclados), el proceso va erosionando, en cierta forma, la



riqueza cultural tradicional asociada con la construcción del siku, y hace que se pierdan los patrones antiguos, las medidas propias de cada comunidad, la estética sonora de antaño...

4. La “tropa”

Hemos visto hasta aquí que la afinación de un siku tradicional puede ser distinta tanto de las estandarizadas como de las de otros sikus. Asimismo, el instrumento puede producir una escala diferente no solo de la temperada occidental sino también de la de otras flautas de Pan andinas. Cada hilera posee un número de tubos característico —que puede ir de 3/4 a 22/23 o más—, elaborados de un material en concreto (y no de otro) y siguiendo un proceso de construcción perfectamente definido, del que también forman parte esas "imprecisiones" e "imperfecciones" que a menudo se señalan desde fuera. Todo junto, la elección del material, el diseño y el modo de fabricación, de acuerdo con el saber tradicional, definen tanto la estructura y durabilidad del

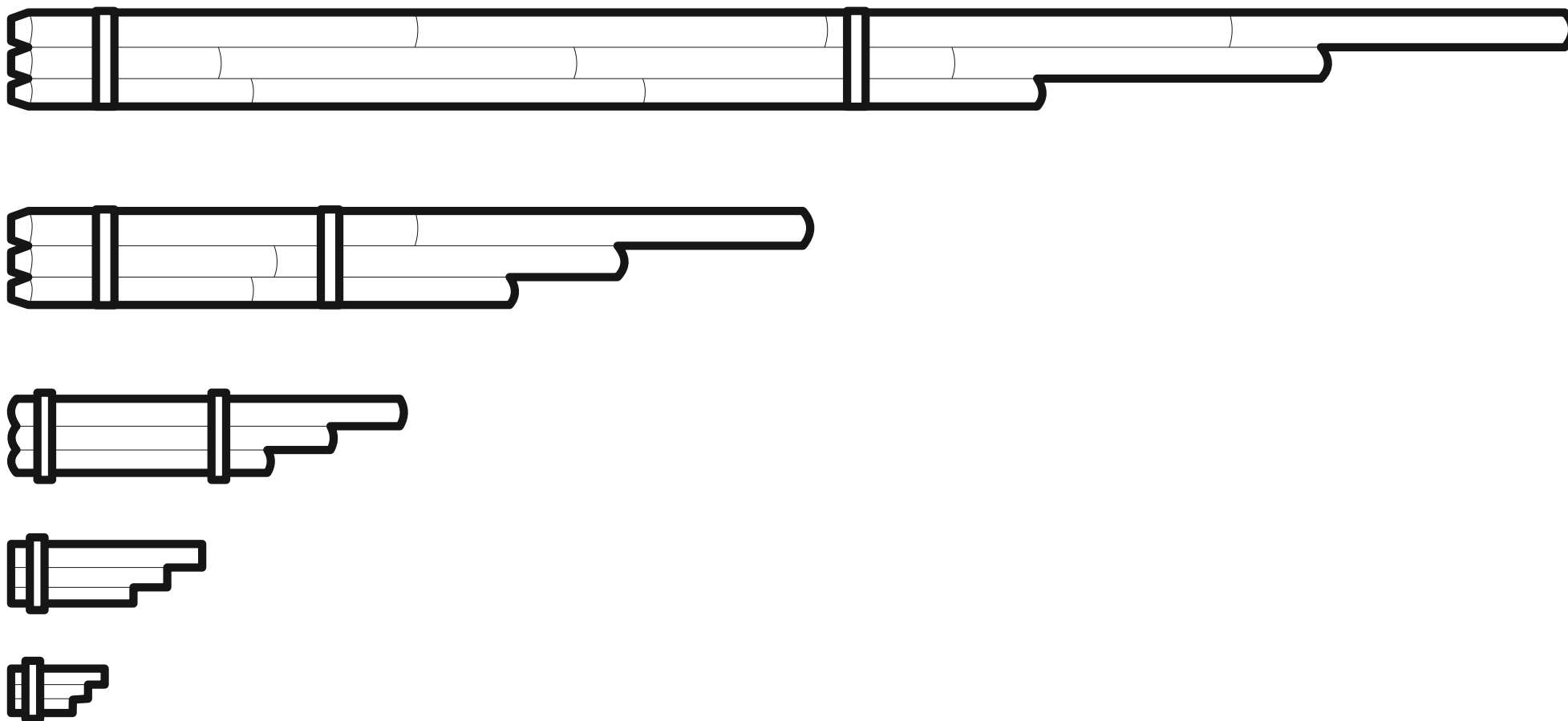


Figura C

Tropas de sikus jula jula, amarro *arka*; de arriba abajo, tamaños *machu*, *mala*, *liku*, *urbanista* y *ch'ilisi*.

instrumento como el timbre de su inconfundible "voz".

Además, un siku puede o no presentar hileras complementarias y, de poseerlas, éstas tendrán unas características específicas que afectarán al sonido final. Así, pueden presentarse filas con tubos de la misma longitud que los de la hilera principal pero abiertos en su extremo inferior (los cuales resuenan una octava más agudos que el sonido principal), filas con tubos abiertos que miden las 2/3 partes de la principal (y que producen una quinta más alta), y filas cerradas que miden la mitad de la principal (y suenan una octava más alta).

Si cada siku es un mundo en sí mismo, lleno de singularidades y rasgos propios, la "tropa" multiplica tales peculiaridades. Cada una suele incluir una determinada serie de tamaños (entre 2 y 9) separados entre sí por intervalos de terceras, quintas y/u octavas. Si bien muchos constructores modernos buscan que tales intervalos sean exactos, tradicionalmente nunca lo fueron, confiriendo a cada "tropa" unos rasgos estilísticos particulares. Una "tropa" puede ir acompañada por ciertos instrumentos

de percusión (bombos, tambores, redoblantes, platillos y/o triángulo) y, a veces, por alguna bocina de cuerno o pututu. El repertorio que interpreta la "tropa" y la danza que acompaña, junto a los trajes que llevan los músicos y bailarines de la banda, el calendario de presentaciones y sus significados ceremoniales, no hacen sino aumentar la diversidad. Tantas notas distintivas permiten que los conocedores de esta expresión cultural puedan identificar el área de origen —e incluso la comunidad exacta— de un conjunto de sikuris tradicionales apenas empiezan a tocar sus flautas.

El vocabulario creado y utilizado para designar a los sikus altiplánicos es tremendamente amplio y variado. Cada "tropa" recibe un nombre, lo mismo que cada tamaño de flauta dentro de esa "tropa", cada flauta en sí y cada fila o "amarro" de ésta. Existen incluso denominaciones que se utilizan únicamente dentro de la comunidad de intérpretes y se mantienen como "secretos" para los extraños. He aquí dos ejemplos: la "tropa" de jula julas del departamento de Oruro (Bolivia) incluye flautas (siku) divididas en dos mitades, una hilera arka de 3 y una



sanja de 4 tubos de gruesa caña soqosa, sin hilera de tubos "resonadores"; tiene cinco tamaños (machu, mala, liku, urbanista y ch'ilisi) afinados en octavas paralelas, y no va acompañada por percusión alguna. Por su parte, la "tropa" de k'antus del departamento de La Paz (Bolivia) está formada por flautas (phukuna) divididas en dos mitades, una hilera arka de 6 y una ira de 7 tubos de fina caña chuqui, cada una provista de una hilera de tubos "resonadores" de la misma longitud que los principales y abiertos en su extremo inferior; reúne seis tamaños (contra zanka, zanka, contra malta, malta, contra chuli y chuli) afinados en quintas y octavas paralelas, y llevan enormes bombos k'antu de doble parche y triángulo ch'iñisku como acompañamiento para la base rítmica.

5. Los sikuris

Tradicionalmente, los sikuris ("intérpretes de siku") que participan en una agrupación suelen seguir unos lineamientos básicos en la ejecución de sus flautas. Es costumbre que sujeten el instrumento de manera que los tubos más largos queden ubicados a su derecha; este hábito, que aparece documentado en flautas de cerámica arqueológicas, se ha convertido en norma en el caso de determinados instrumentos con resonadores. Los músicos soplan con la fuerza necesaria para extraer un sonido lo más completo posible —es decir, con la mayor cantidad de armónicos— pero sin "pronunciarlo" demasiado en el ataque y sin agregar articulaciones, efectos o adornos extra. Cada nota se liga a la siguiente (si se encuentra en el propio "amarro") o se mantiene el tiem-

po suficiente como para que se solape con la que sigue (cuando se encuentra en el "amarro" complementario, en manos de otro intérprete). En ocasiones, dependiendo del estilo, y sobre todo al final de las distintas frases musicales, los sikuris pueden dilatar la última nota en una especie de resonancia más o menos larga, muy característica.

La potencia con la que se soplan las cañas, a veces durante periodos bastante extensos, requiere de un control de la respiración muy preciso para evitar hiperventilaciones, y de una técnica de emboquillado que permita sacar el mayor partido de cada soprido. Los habituales ensayos y toques de las bandas de sikuris buscan, a la vez que aprender y practicar un repertorio concreto, entrenar (generalmente de manera informal, e incluso tácita) a los músicos en esas técnicas interpretativas.

La forma de ejecución tradicional de los sikus es muy diferente de la empleada por los grupos surgidos con el auge de la "música andina" y la Nueva Canción, corrientes que adaptaron algunos instrumentos tradicionales de los

Andes (quena, charango, zampoña) para la interpretación de repertorio latinoamericano. En estos grupos ambas mitades de un siku aparecen normalmente en manos de un único intérprete y son ejecutadas juntas; los músicos no suelen tener en cuenta la orientación del instrumento; y, sobre todo, "pronuncian" o marcan claramente el ataque de cada nota, agregándole además numerosos efectos, articulaciones y adornos desconocidos en el sikuri tradicional y tomados de las técnicas de otras flautas (p.e. la flauta traversa de orquesta o la célebre flauta de Pan rumana).

Es imprescindible entender la ejecución tradicional de un sikuri como una forma de "respirar la música": el intérprete inhala y exhala al ritmo que marca la canción, y entreteje su respiración y el sonido que extrae de su siku con los del resto de sus compañeros de banda. La cautivadora textura resultante es, desde un punto de vista musicológico, una polifonía/heterofonía. De forma esquemática y terriblemente simplificada (y, podría decirse, desde una perspectiva bastante "clasicista"), el sikuri suele equipararse a una estructura polifónica:



varias "voces" o líneas melódicas paralelas (a veces con contrapuntos), cada una de ellas producida por los músicos que tocan un mismo tamaño de flauta. A decir verdad, en las interpretaciones tradicionales no existen tales líneas paralelas: el sikuri es una densa e intrincada malla sonora absolutamente heterofónica, en donde cada participante de la banda aporta algunas notas; a veces a destiempo, a veces improvisando, a veces desafiando, y casi siempre a distintos volúmenes... De ahí que muchos estudiosos del género rechacen las categorías de análisis estrictamente musicológicas y busquen explicar esta expresión cultural desde una perspectiva propia, más "emic", haciendo hincapié en valores presentados como centrales por las propias sociedades indígenas andinas: la dualidad, la colaboración, la participación colectiva/comunitaria o la unión.

6. Estilos de sikuri

Además de soplar su correspondiente "amarro" y, en determinados temas, cantar alguna estrofa o estribillo, el sikuri suele ir marcando el ritmo con sus pies, en ocasiones llevando un cierto "paso" que podría considerarse "de baile" y formando una serie de figuras (sobre todo ruedas y trenzas). Al mismo tiempo, muchos estilos de sikuris requieren que una parte importante de los flautistas golpeen, a la vez que soplan, un bombo, marcando un pulso particular (no todos son iguales ni se tocan de la misma manera). Para ello, el músico lleva la flauta en su mano izquierda, mientras que del hombro o del antebrazo izquierdo cuelga el bombo, el cual es golpeado con una maza (de distintas longitudes posibles) manejada con la mano derecha. Los bombos son de doble parche,

de grandes dimensiones, e incluyen el italaque, wankar o k'antu y el medio italaque o wank'ara. Otros estilos prefieren que cada banda de sikuris tenga una sección dedicada a la percusión de forma exclusiva (incluyendo bombos europeos, tambores, redoblantes y/o platillos), y también los hay que precisan sikuris-percusionistas y algunos músicos dedicados a la percusión (caso del intérprete de triángulo) y a instrumentos accesorios (la bocina pututu).

Cada estilo de música para sikuri tiene una estructura y unas características interpretativas determinadas. En general la sección de percusión es la que marca el comienzo de una canción, ya sea con una serie corta de golpes (ayarachi de Paratia, sicura), con un "llamado" que se acelera progresivamente (sikuri de Italaque, k'antu de Charazani, jach'a sikuri, sikuri de Taquile), o marcando el ritmo directamente (suri sikuri); en ocasiones, sin embargo, son las flautas las que inician el tema (jach'a lakita, sikuri de Camilaca). Ciertos estilos (jula jula, chiriwano de Huancane, chiriguano de Tambocusi) son fácilmente reconocibles por la ausencia de percusión y

por su esquema sonoro, el cual parece asociar cada nota producida a los pasos que dan los músicos. Otros incluyen pausas (k'antu de Charazani), voces y contravoces (sikuri pandillero) y el tradicional salto alternado y repetido entre dos notas (p'usamoreno), llamado "chuta chuta" en el área de Conima (departamento de Puno, Perú).



7. Pasado y presente

Originarias de la meseta del Collao (el área circum-Titicaca y el vecino altiplano meridional andino), a lo largo de los siglos las bandas de sikuris fueron extendiéndose a numerosas áreas aledañas. Su tradición, sustentada por vestigios arqueológicos y documentos históricos, arranca en las comunidades indígenas/campesinas andinas (Aymara, Quechua, Chipaya, Kallawaya...), desde donde partieron hacia las grandes ciudades de los Andes de la mano de la migración. En esas ciudades, que hoy como ayer se muestran poco dispuestas a vincularse con lo indígena, fueron gestándose otros modos de interpretación. La Nueva Canción sudamericana y los movimientos nativistas tomaron esas bandas, sus instrumentos y sus repertorios como caballo de

batalla, como una verdadera seña identitaria, aunque, como queda visto, no siempre supieron recoger correctamente el testigo de la tradición.

En las últimas décadas del siglo pasado alcanzaron una gran difusión, primero en Europa y luego en otras partes del mundo. Con el paso del tiempo fueron muchos los aficionados que desearon rastrear las verdaderas raíces de esa música. De esta forma nacieron bandas y asociaciones culturales, algunas respetando estilos originales concretos, otras explorando nuevas posibilidades, y todas ellas disfrutando del placer de la interpretación colectiva. En tiempos recientes no solo se han ido rompiendo los tabúes de género (limitación de la interpretación a las mujeres) al entrar en escena agrupaciones completamente femeninas, sino que también se han roto los temporales, que indicaban su uso en una determinada época del año (desde Pascua hasta Todos los Santos).

Hoy por hoy, los sikuris han terminado por convertirse en todo un fenómeno socio-cultural, que aglutina colectivos enteros en torno a una música con milenios de histo-

ria a sus espaldas. Una música que en su propia estructura resume la cosmovisión del mundo andino.



8. Referencias

Acevedo, Raúl (comp.) (2007). *Todo siku/ri: estudios en torno al siku y al sikuri*. Lima: Centro Universitario de Folklore, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Baumann, Max Peter (1981). Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia). *Latin American Music Review*, 2 (2), pp. 171-222.

Baumann, Max Peter (1985). The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia). *Yearbook for Traditional Music*, 17, pp. 146-166.

Baumann, Max Peter (2004). Music and worldview of Indian societies in the Bolivian Andes. En Kuss, Malena



(ed.). *Performing beliefs: Indigenous peoples of South America, Central America, and Mexico*. Austin: University of Texas Press, pp. 101-121.

Bueno Ramírez, Oscar (s.f.). *Trascendencia del siku: una interpretación etnomusicológica*. Puno: San Gabán.

Cavour, Ernesto (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: Edición del autor.

Girault, Louis (1968). *La syrinx dans les régions andines de Bolivie*. Paris: Ecole Pratique des Hautes Études.

Langevin, André (1992). Las zampoñas del conjunto de kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos. *Revista Andina*, 10 (2), pp. 405-440.

Martínez, Rosalía (1996). Flûtes de Pan et modernité dans les Andes: L'exemple Jalq'a. *Cahiers d'Etnomusicologie*, 9, pp. 225-239.

Paredes, Rigoberto (1981). *El arte folklórico de Bolivia*.

La Paz. Editorial Popular.

Romero Flores, Javier R. (1997). La julajula en la Fiesta de la Cruz: Una aproximación etnográfica. *Anales de la reunión anual de etnología*. La Paz: MUSEF, pp. 217-221.

Sánchez Huaranga, Carlos (2013). *La flauta de Pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

