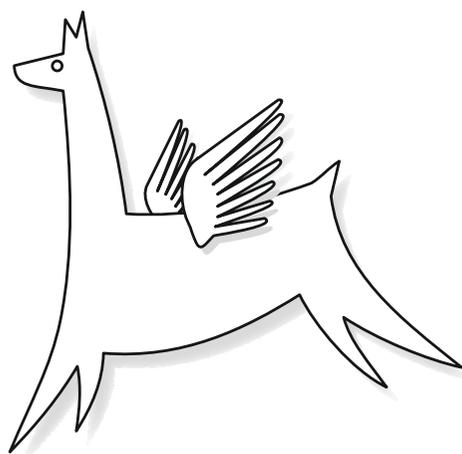




Edgardo Civallero
Silbatos tradicionales
de los Andes



wayrachaki
editora

Edgardo Civallero

Silbatos tradicionales de los Andes

2° ed. rev.

Wayrachaki editora

Bogotá - 2021

Civallero, Edgardo

Silbatos tradicionales de los Andes / Edgardo Civallero. – 2° ed. rev. –

Bogotá : Wayrachaki editora, 2021, c2016.

33 p. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Flauta vertical. 4. Pifilca. 5. Jantarke. 6. Uxusiri. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2016

© 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: *Baile chino* de Chile. Fotografía: El Sol de México / El Occidental.

Introducción

Los silbatos andinos (421.111.21 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) son flautas longitudinales sin canal de insuflación: instrumentos de soplo en los cuales una corriente de aire con forma de cinta, producida por el ejecutante, choca contra el filo de la abertura superior de un tubo y pone en movimiento el aire contenido por el propio instrumento. Son, además, flautas aisladas (es decir, simples, no múltiples), cerradas (el extremo inferior o distal de la flauta está tapado) y desprovistas de orificios de digitación.

En la cordillera andina, la existencia de este tipo de silbatos (flautas longitudinales simples) está asociada a la de las flautas de Pan (flautas longitudinales múltiples). Ambos tipos de instrumentos comparten principios

estructurales e interpretativos, además de rasgos culturales e históricos. En los Andes meridionales, en concreto, los silbatos estuvieron directamente vinculados con las célebres *antaras*.

Parte 1. Los precursores

La *antara* surandina

La *antara* (vocablo quechua) es una flauta de Pan andina de hilera simple. En su versión prehispánica, ampliamente documentada a través de artefactos arqueológicos hallados en buena parte de la cordillera, se la elaboraba a partir de un bloque de piedra, cerámica o madera en el cual se abrían un número variable de conductos de distintas longitudes, generalmente dispuestos en orden decreciente (*vid.* Pérez de Arce, 2000). Los conductos pertenecían a la categoría denominada "tubos complejos" (Haeberli, 1979): una combinación de dos cilindros de distintos diámetros que producía un sonido denso, muy inestable y rico en armónicos ("sonido rajado"; *vid.* Pérez de Arce, 2002; Gérard, 2013). Existieron asimismo *antaras* de caña, con tubos simples de diferentes diámetros y longitudes agrupados en orden decreciente: esta

variedad es la única que ha sobrevivido hasta nuestros días y sigue siendo utilizada sobre todo en la Sierra central peruana.

Según Pérez de Arce (1993), la *antara* fue uno de los instrumentos más significativos de la tradición musical de los Andes centrales, con ejemplos magníficos como los hallados entre las culturas Paracas (siglos VI a.C.-II d.C.), Nasca y Moche (siglos I-VII). También era empleada en la cuenca del lago Titicaca por la cultura Tiwanaku (siglos I-XII d.C.). Durante la expansión de esta última hacia los Andes meridionales (siglos VII-XII), el uso del instrumento se habría extendido al resto del actual territorio boliviano. Cavour (1994) señala la existencia de restos arqueológicos de *antaras* líticas y cerámicas entre las culturas Wijsisa, Calamuchita, Mojo Kollas y Chicha, a las que Pérez de Arce (1995) y Gérard (2013) añaden las culturas Cochabamba, Yura y Oruro.

Desde Bolivia, el instrumento pasó al noroeste argentino (culturas La Paya y Santa María, entre otras) y al norte del actual Chile, en donde fue adoptado por la cultura San

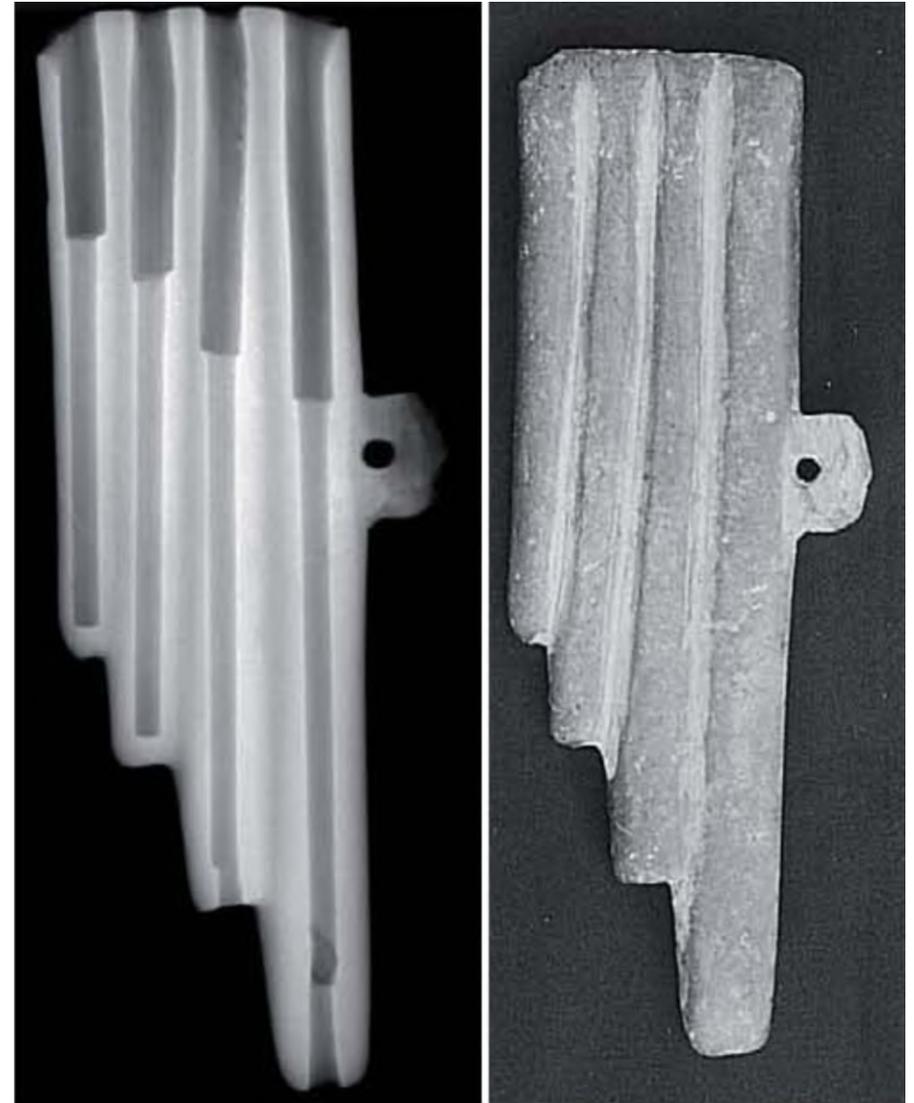


Imagen 1.
Antara Yura.
[Foto: Gérard, 2013].

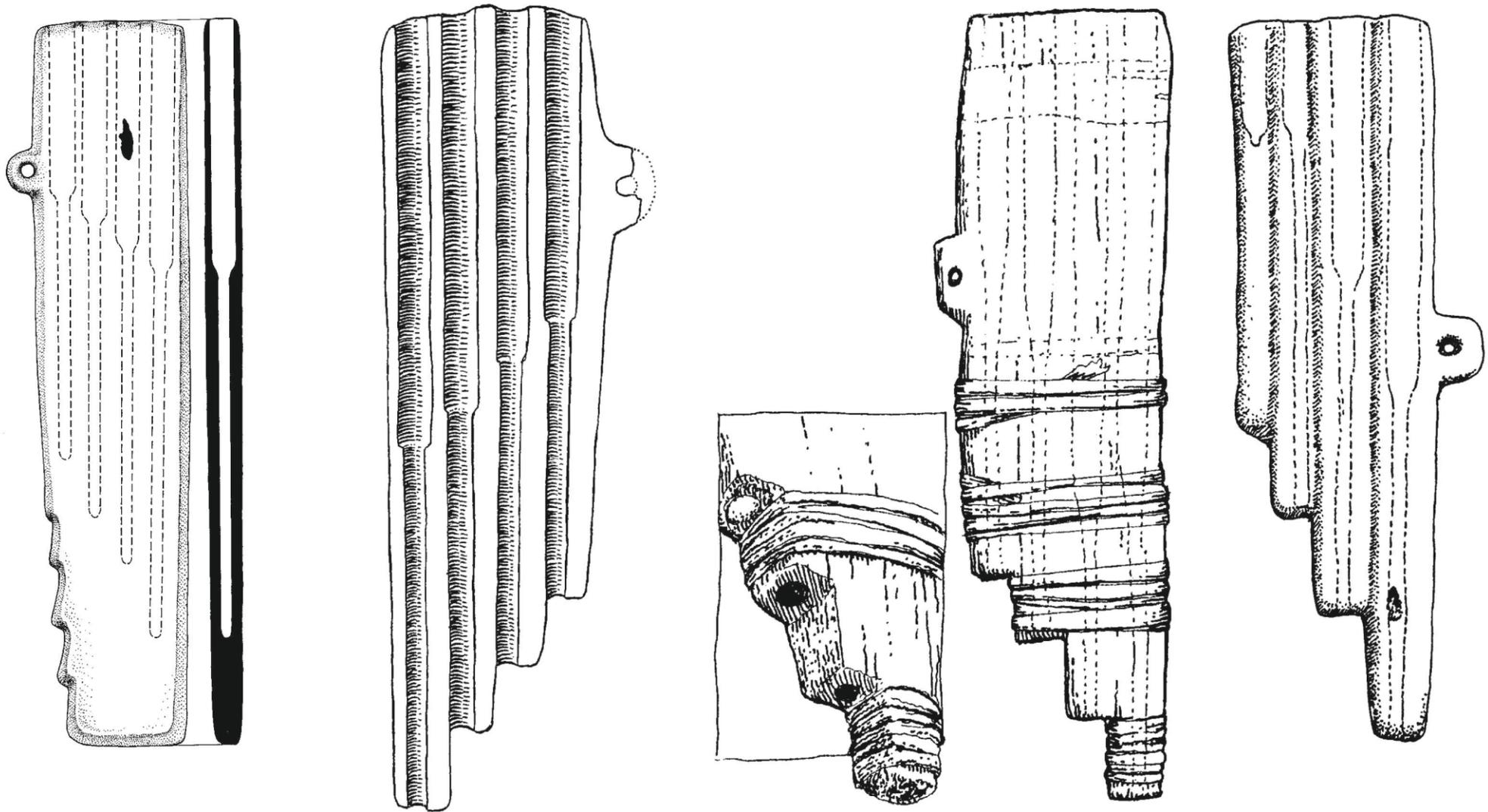


Imagen 2.
Antaras Aconcagua, Diaguita, San Pedro y Yura.
[Ilustración: Pérez de Arce, 2002].

Pedro de Atacama (región de Antofagasta, fase Coyo, siglos VII-IX). Desde allí continuó su camino hacia el sur, integrándose en las culturas Las Ánimas y Copiapó (valles de Copiapó y Huasco, región de Atacama, siglos X-XIV), Diaguita (valles de Elqui, Limarí, Choapa e Illapel, región de Coquimbo, siglos VI-XIV) y Aconcagua (valles de Aconcagua, Mapocho y Maipo, región de Valparaíso, siglos IX-XVI).

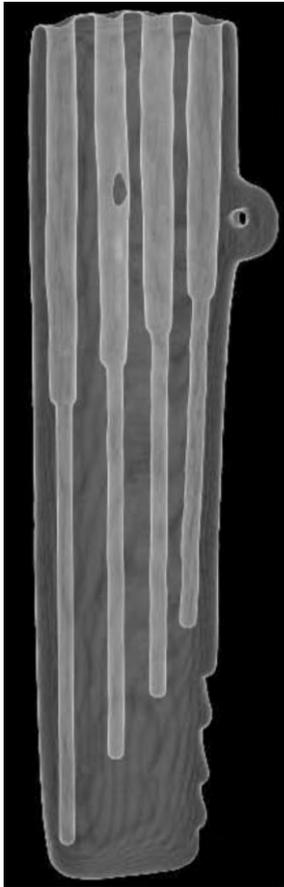
La *antara* elaborada en el territorio de la cultura San Pedro (desde los oasis del río Loa hasta el límite sur del desierto de Atacama, en el Norte Grande chileno) fue una adaptación del clásico instrumento de cerámica Nasca de tubos complejos. El material empleado en Chile septentrional fue la piedra (con colores que variaban del negro al blanco verdoso) o la madera. Los constructores redujeron a 4 el número de tubos/conductos de las flautas y además de darles una silueta bastante redondeada, eliminando antiguos escalonamientos (probable imitación de los tubos de caña), las dotaron de un asa lateral, un rasgo inexistente en instrumentos peruanos y bolivianos (Fernández, 1993). En los yacimientos



Imagen 3.

Antara Aconcagua.

[Foto: Fabre, De la Cuadra y Pérez de Arce, 2012].



Imágenes 4 y 5.
Antaras Aconcagua.
[Fotos: Pérez de Arce, 2014b].

arqueológicos de la zona no solo se han hallado los instrumentos sino que también han aparecido representa-

ciones de sus intérpretes, tanto en vasijas como en las tabletas de madera usadas para la inhalación ritual de narcóticos (de hecho, se cree que en el norte chileno las *antaras* estuvieron relacionadas con el consumo de *cebil*).

Al otro lado de la frontera, en la actual Argentina, una muestra de este tipo de flautas es el ejemplar de madera encontrado en el yacimiento Río Doncellas (Cochinoca, provincia de Jujuy).

Más al sur, en Chile, tanto los constructores Diaguita como los de la cultura Aconcagua alcanzaron un notable grado de perfección en la fabricación de *antaras* de piedra (Pérez de Arce, 2012; Fabre y De la Cuadra, 2012). La estructura de esos aerófonos es la misma que mantienen hoy ciertas flautas longitudinales de madera, como las de los "bailes chinos".

Las *antaras* Diaguita, en el Norte Chico chileno, muestran varios tamaños y distintas apariencias, incluyendo una decoración muy diversa. Si bien la técnica de cons-

trucción de estos aerófonos no es tan depurada como la lograda por los artesanos de la vecina cultura Aconcagua, los resultados sonoros alcanzados fueron excelentes. Los conductos tenían el extremo distal abierto; se tapaban con pequeñas piezas de madera que permitían ajustar la longitud de la columna de aire hasta obtener el sonido deseado. Estas características pueden observarse en los ejemplares hallados en las localidades de Ovalle y La Serena, o en el instrumento encontrado en manos de un niño en un enterramiento en Carrascal (Mercado, 2005).

Las flautas Aconcagua, por su parte, se dividen en dos grupos. Por un lado, hay una *antara* "clásica" fina y delicada, hecha de combarbalita (una piedra roja jaspeada descubierta en Illapel; *vid.* Fabre, De la Cuadra y Pérez de Arce, 2012), con 4 tubos complejos cerrados en su extre-

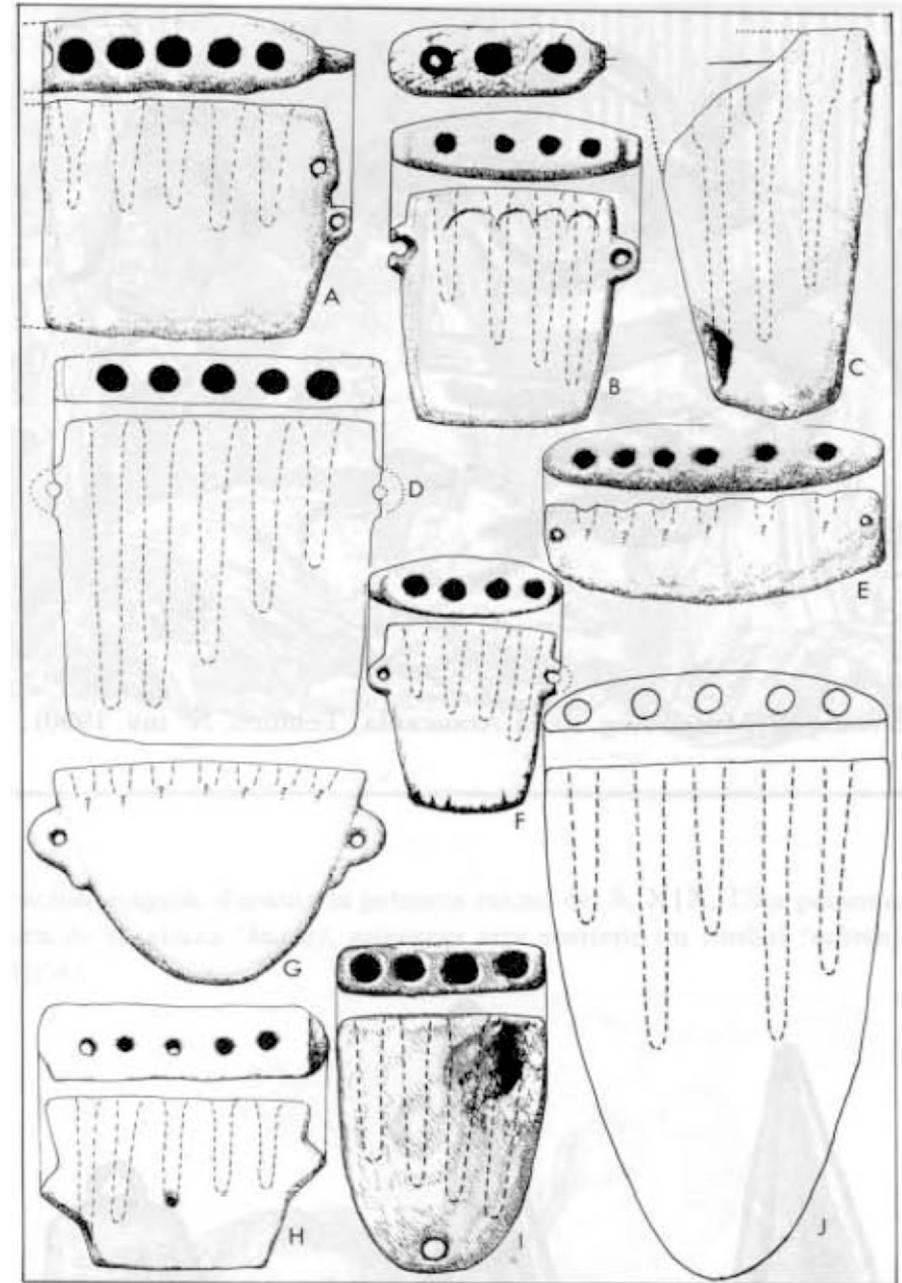


Imagen 6.
Antaras arqueológicas chilenas de piedra.
[Ilustración: Pérez de Arce, 1986].

mo distal y ordenados de mayor a menor. Tienen siluetas esbeltas y totalmente redondeadas, un pequeño escalonado estriado en el borde inferior, paredes finas (0,7 mm de espesor), doble asa y escalas más agudas que las del Norte Grande. A este grupo pertenecerían los fragmentos de 24 instrumentos hallados en Panquehue, o las 29 *antaras* completas que cita Pérez de Arce (2014a). Por otro lado, hay una *antara* con influencias Mapuche, de estructura más basta y pesada, en cuya elaboración no se observa tanta delicadeza como en los ejemplos anteriores. Ambas versiones carecen de decoración.

En el actual área Mapuche, al sur de Chile, el uso de *antaras* y flautas longitudinales comenzó con la temprana cultura Pitrén (región de Los Lagos, siglo VI, mestizada luego con la cultura El Vergel hacia el siglo XI). Los instrumentos Pitrén, hechos de piedra verde, producían sonidos muy agudos e inestables. Su empleo en la zona se prolongó hasta el siglo XVII entre los Mapuche, quienes, de acuerdo a los cronistas, los llamaban *pivilcahue* y *pitucahue*. Los primeros, más numerosos, contaban con un solo tubo y tenían formas externas más variadas; los

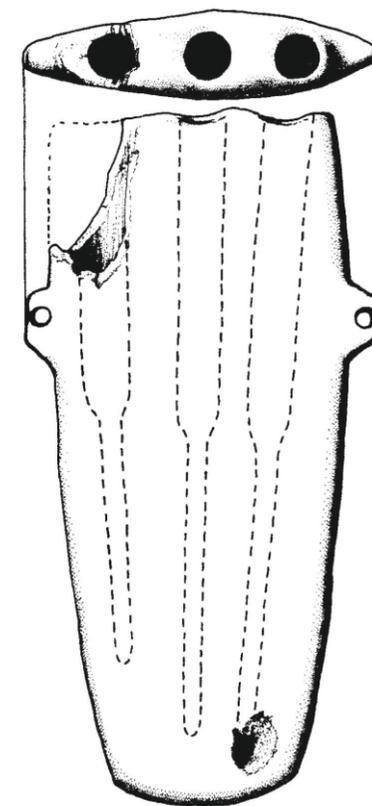


Imagen 7.
Antara pre-Mapuche.
[Ilustración: Pérez de Arce, 2002].

segundos poseían conductos múltiples (entre 2 y 9) perforados en hilera con distintos patrones de ordenamiento/longitud (cada uno de los 144 ejemplares conocidos tiene un patrón diferente).

Pérez de Arce (1986) menciona la existencia de una variante de *pitucahue* arqueológico de silueta rectangu-

lar (baja y ancha), dotado de 2-7 conductos cortos, cónicos y dispuestos sin un orden aparente. El autor apunta que probablemente se trate de una invención local anterior al contacto con la cultura Aconcagua y sus estilizadas *antaras*.

A partir del siglo XVII (y, definitivamente, desde el siglo XIX) se utilizaron solo los ejemplares hechos de madera: la *pifilka* de un solo tubo (*vid. infra*) y el *piloilo* de varios.

El *piloilo* o *pitucahue* es un instrumento hecho a partir de un bloque de madera o de greda que asume distintas formas y tamaños y en el que se abren varios conductos (generalmente entre 5 y 7) cuyas longitudes suelen ordenarse de forma decreciente. Febrés (1765) describe el *pitucahue* como "una tablilla de muchos ahugeros que chiflan en sus bebidas, a modo de silvado de capador". Valdivia (1887), por su parte, lo define como "chifle con que chiflan". Amberga (1921) señala:

Algunos viejos araucanos pudieron explicarme cómo se tocaba esta flauta.

Yo les tomé tono por tono para formar melodía; pero les pareció cosa ridícula, así no se toca, me dijeron.

Comenzaron ellos a mostrarme la manera de tocarla, moviéndola rápidamente de arriba abajo.

Pero ellos mismos confesaron que el artista que solía tocarla en tiempos antiguos debió de disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar.

Su uso en la actualidad, tanto en Chile como entre los Mapuche de la vecina Argentina, es residual. Pérez Bugallo (1996) indica que la presencia del *piloilo* ha sido documentada esporádicamente y que, al menos en Argentina, no existen registros sonoros etnográficos que documenten su sonido o su técnica de interpretación.

Flautas longitudinales arqueológicas

Además de elaborar complejas flautas de Pan en piedra, las culturas precolombinas de los Andes meridionales construyeron flautas longitudinales de uno o dos conductos que seguían prácticamente el mismo patrón estructural y utilizaban el mismo material que las *antaras*. Gérard (2013) documenta la presencia de aerófonos semejantes, hechos de cerámica, en la cultura Yura (departamento de Potosí, Bolivia), mientras que Pérez de Arce (1986), por su parte, menciona la existencia de aerófonos de piedra con dos asas laterales y "tubo complejo" entre las culturas Diaguita y Aconcagua.

Las flautas Diaguita son morfológicamente más variadas que las Aconcagua, habiéndose hallado ejemplares de tamaños muy diversos, con longitudes que oscilan entre



Imagen 8.
Antara Yura.
[Foto: Gérard, 2013].

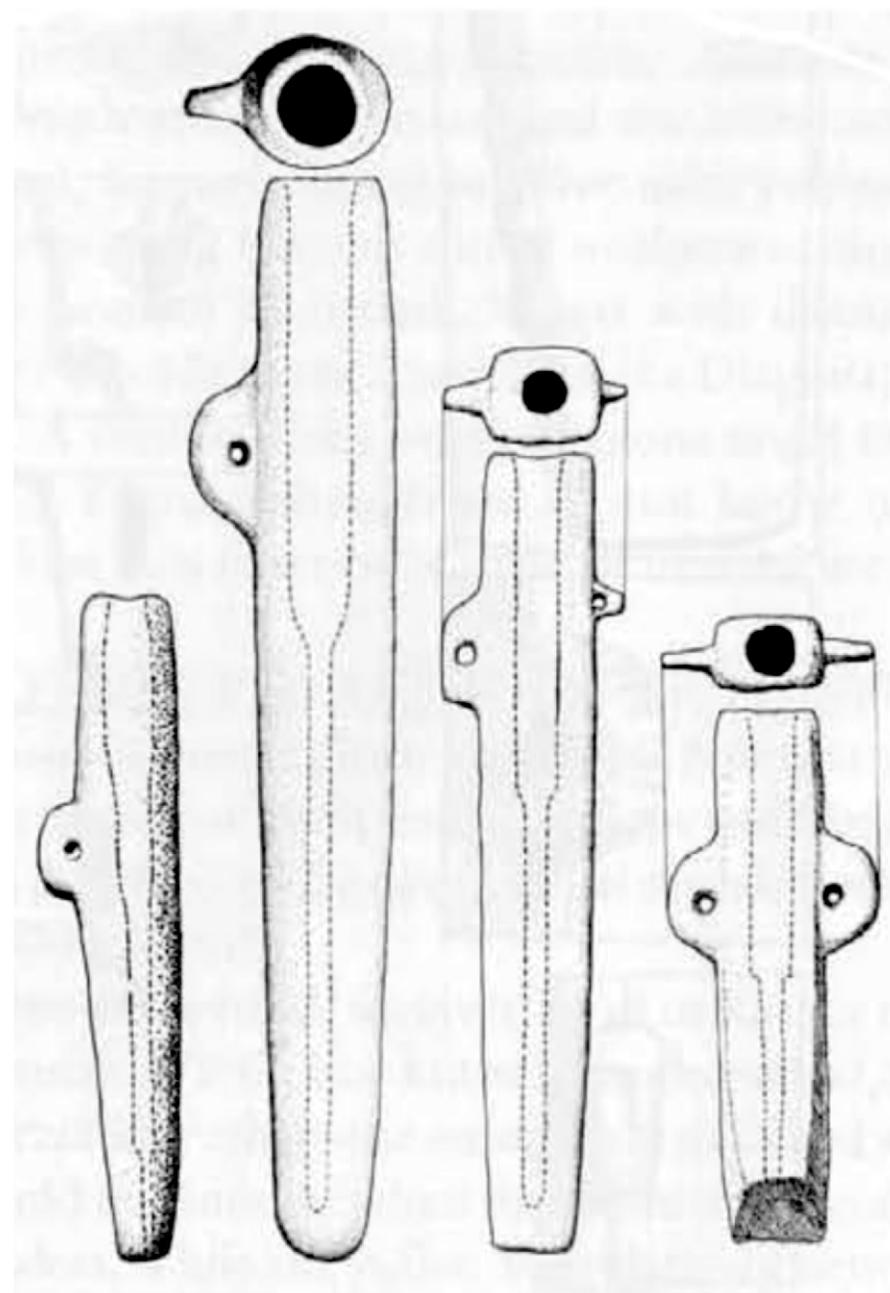


Imagen 9.
Flautas de piedra Diaguita, Aconcagua y Mapuches.
[Ilustración: Gérard, 2013].

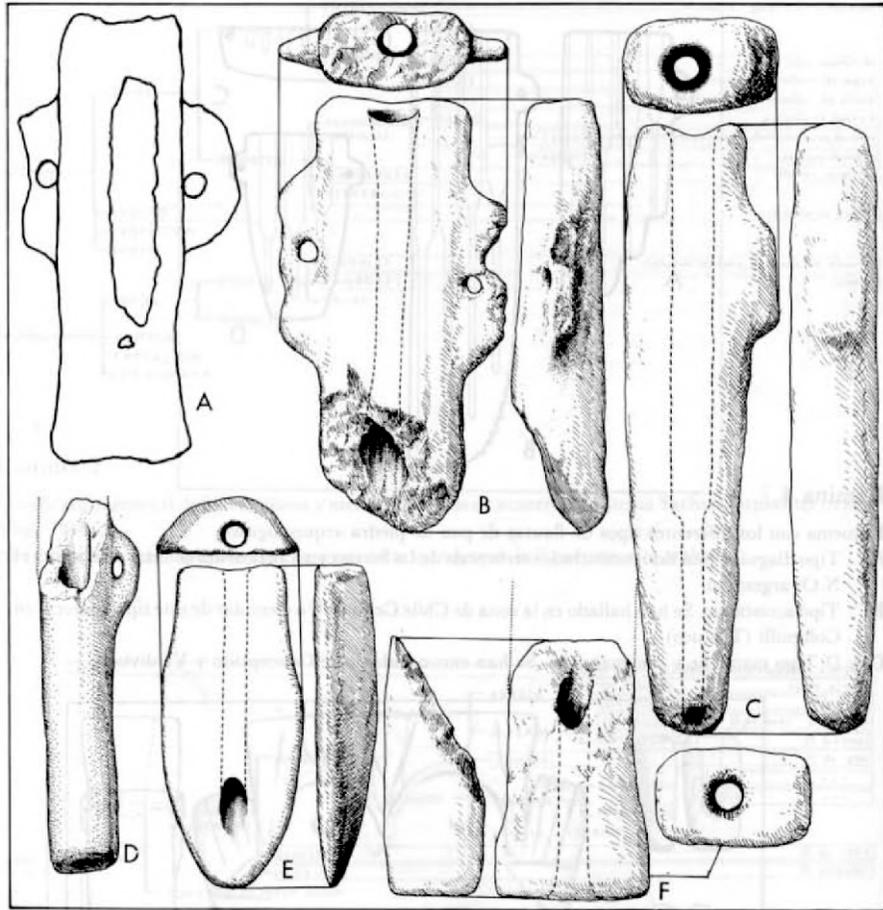


Lámina 6.

Flautas de piedra con extremo inferior abierto:

- A. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago 5012 (1586); actualmente se halla en el Museum of American Indian, New York. Basado en Philippi 1903: 15, lám. VI.
- B. Museo Nac. de Hist. Natural, Stgo. 5013 (1587); Philippi 1903:15 lám. VI.
- C. Encontrado en el río Perquilauquén, Concepción. Col. particular.
- D. Museo Nac. de Hist. Natural, Stgo. 11.537.
- E. Col. Universidad de Concepción G II 4 (41) CAP P 4.
- F. Museo Regional de la Araucanía, Temuco 350.

Todos los ejemplares basados en fotos del autor excepto A. Para un mayor detalle de estos objetos ver "Flautas arqueológicas del área extremo sur andino", en Boletín N° 2 del Museo Chileno de Arte Precolombino (en prensa).

los 40 y los 200 mm. El tubo podía estar abierto o cerrado en su extremo distal; en el XVI dejó de tenerse noticia del primer modelo, mientras que el segundo habría perdurado hasta el siglo XIX, momento a partir del cual las flautas de piedra habrían sido remplazadas por instrumentos de madera.

También se ha señalado la existencia, aunque hasta el momento han sido muy poco estudiadas, de flautas de piedra acodadas: un tipo de aerófono arqueológico con una estructura similar a las pipas prehispánicas. Por último, en la región que hoy ocupa el centro de Chile los tempranos cronistas europeos citan el uso de *tutucas*, flautas longitudinales fabricadas con una pieza de hueso (en ocasiones humano) de unos 70 mm de longitud, con el extremo distal tapado y el proximal abierto, y carente de orificios de digitación (Pérez de Arce, 1995, 2014b).

Imagen 10.

Flautas arqueológicas chilenas de piedra.
[Ilustración: Pérez de Arce, 1986].

Parte 2. Los silbatos actuales Las flautas de los “bailes chinos”

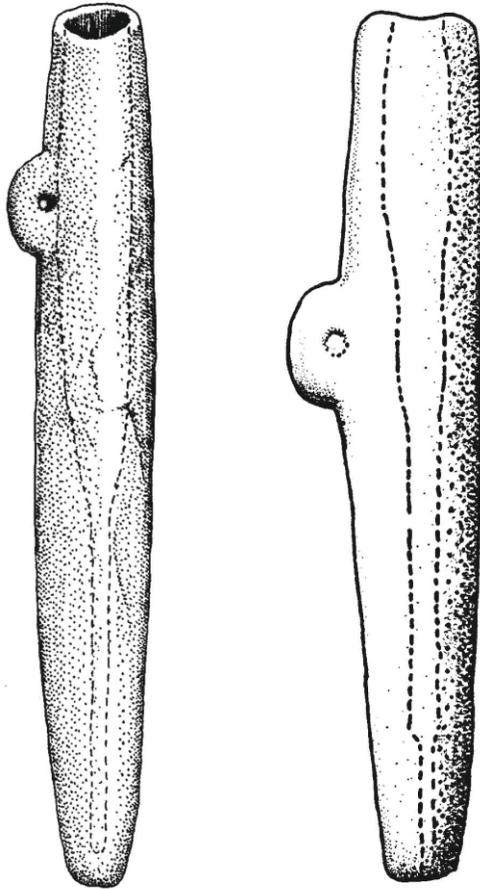


Imagen 11.
Flautas de piedra Aconcagua y Diaguita.
[Ilustración: Pérez de Arce, 2002].

Tanto en el Norte Chico (región de Coquimbo) como en la zona central de Chile (región de Valparaíso) se utilizan en la actualidad una serie de flautas longitudinales que mantienen buena parte de las características sonoras de sus predecesores prehispánicos (en especial los tubos complejos y el "sonido rajado"). Se trata de las flautas de los célebres "bailes chinos" y de formaciones asociadas (Mercado y Rondón, 2003).

Los "bailes chinos", "hermanaciones" o "compañías" son orquestas de músicos/bailarines que tocan en fiestas rituales (Pérez de Arce, 1995). Se trata de grupos tradicionalmente masculinos y comunitarios que interpretan una veintena de flautas de varios tamaños, un par de tambores y un bombo.



En Chile central, las flautas se elaboran con bloques de madera de entre 20 y 50 cm de largo y 6 de diámetro. En ellas, mediante dos brocas de diferentes grosores, se tala un conducto longitudinal que atraviesa la pieza de punta a punta. El resultado es un tubo complejo con dos secciones de igual longitud y distinto diámetro. En la parte exterior del extremo proximal se talla una boquilla con un borde o bisel, y en el extremo distal se coloca un tapón de madera que ayuda a ajustar el sonido, algo que también puede hacerse variando los diámetros internos o profundizando la boquilla. El exterior del instrumento se talla con una forma característica, que suele incluir un par de asas trapezoidales. En el Norte Chico, por su parte, las flautas se construyen con dos piezas de caña o cicuta de distintos diámetros, unidas entre sí para formar un tubo complejo que produzca el sonido apropiado, y envueltas luego en un "forro" hecho con dos piezas de

Imagen 12 (pág. ant.).

Baile chino de Lourdes de Cay Cay, Valparaíso.

[Foto: SIGPA].

madera blanda talladas. Tanto en uno como en otro caso, los instrumentos que componen una orquesta tienen la misma forma pero distintos tamaños y afinaciones.

Estas flautas producen un sonido muy distorsionado, denso, impreciso, vibrante y lleno de armónicos que se conoce como "sonido rajado". Para extraer todos los armónicos superiores y, al mismo tiempo, mantener las notas graves, es preciso soplar en golpes cortos (de un segundo o menos) y con mucha fuerza. Debido a su particular configuración interna y a que no hay dos flautas iguales, el timbre de cada instrumento es distinto, dependiendo además del instrumentista que lo ejecute.

Casi todas las flautas producen un poco de *ganseo* o *gorgoreo* (vibrato veloz que provoca el cambio de timbre e intensidad), una cualidad que es muy valorada entre los intérpretes. En el caso de las flautas llamadas *lloronas* o *catarras* lo que se busca es el *catarreo*, un sonido con una enorme cantidad de vibrato que es el preferido por los "chinos". Cuando se sopla sin la fuerza necesaria se



obtiene lo que llaman *sonido de botella* (armónicos agudos), considerado un sonido falso excepto cuando se emplea como ornamento, en cuyo caso se denomina *bombeo*. La acción de soplar mal se llama *pitear*, y el sonido producido no se usa musicalmente.

La calidad sonora de las flautas varía con el menor rasguño o suciedad interna, de modo que los instrumentos son tratados con mucho cuidado. Generalmente antes de soplarlos se les echa un poco de agua en el interior para suavizar el conducto y obtener un mejor sonido. Los buenos instrumentos (en especial las *catarras*) son raros y muy apreciados.

En un "baile chino" las flautas se disponen en un par de hileras paralelas, ordenadas por tamaño. Las más grandes, delante, son ejecutadas por los músicos más experimentados (*punteros*), mientras que las pequeñas son

ejecutadas por niños y principiantes (*coleros*). Cada fila toca al unísono, produciendo un densísimo acorde disonante que es respondido por la otra, estableciéndose un diálogo que puede durar horas. No existe una melodía: solo dos descomunales masas tímbricas que se van alternando.

Los percusionistas se colocan en el centro, entre las dos hileras de flautistas, marcando el compás. Delante de todo se sitúa el *tamborero* principal, que dirige la danza y marca el ritmo; a continuación va el *tamborero* aprendiz y, detrás de este, el *bombero*.

Los tambores son membranófonos pequeños que están hechos con una lata o una pieza de madera curvada. Los parches, de piel de foca en la costa y de burro o vaca en el interior del país, se sujetan con agarraderas de cuero y se golpean con baquetas. El bombo es un barril de petróleo con parches de cuero de burro (considerado el mejor por ser el más resistente) que, a veces, lleva alambres cruzados en su interior para dar al sonido una cierta vibración adicional.

Imagen 13 (pág. ant.).

Baile chino de Chile.

[Foto: t13.cl].



BAILE CHINO
"PUCHUNCAVI"
FUNDADO
7-OCTUBRE-1944

Tanto las flautas como los trajes de los bailarines son muy coloridos y permiten distinguir un "baile" de otro. No obstante, cada agrupación suele llevar su nombre escrito en el bombo junto a un dibujo representativo.

La danza de los "bailes chinos" consiste en una serie de *mudanzas*: saltos acrobáticos y giros violentos realizados por todos los músicos al mismo tiempo. Además de marcar el ritmo, el primer *tamborero* es quien dirige el baile y muestra a los "chinos" la *mudanza* que deben realizar. Estos ejercicios, sumados al esfuerzo físico que conlleva soplar las flautas durante mucho tiempo, genera una terrible fatiga y, a decir de algunos, transportarían a los músicos-bailarines a otros estados de conciencia (*vid.* Mercado, 1995-6; 2005).

Imagen 14 (pág. ant.).
Baile chino de Puchuncaví, Valparaíso.
[Fotos: cultura.gob.cl].

Imagen 15.
Flautas de baile chino.
[Fotos: Pérez de Arce, 2002].

Las *mudanzas* del baile tienen su correspondencia en los *tañíos* de las flautas, de los cuales pueden identificarse al menos cuatro (que no tienen nombres vernáculos):

- Rajado "corto": el *tañío* más común, una sucesión rápida de "sonidos rajados" breves.
- Rajado "largo": los "sonidos rajados" se hacen más largos y ligados, y la sucesión es más lenta. El *tamborero* baja su tambor y hace un movimiento pendular con él para indicarles a sus músicos que deben aminorar el tempo.
- Rajado "largo botella": es similar al *tañío* anterior, pero incluye un poco de sonido botella al final de cada soplo.





- Bombeo: un *tañío* de uso esporádico, generalmente cuando se entra a la iglesia. Se trata de melodías de volumen bajo, muy suaves, tocadas enteramente con sonido botella.

De acuerdo a Pérez de Arce (1998), la tradición de los "bailes chinos" se extiende entre los valles del Limarí y el Aconcagua y es bastante homogénea, aunque existen dos estilos principales. Entre Illapel y La Serena (Norte Chico) el número de flautas es menor, los movimientos de los bailarines son más pausados, la estructura coreográfica está menos definida y aparecen bailarines adicionales, conocidos como *turbantes* y *danzantes*. Por su parte, entre los valles de Petorca y Aconcagua (Chile central) las agrupaciones cuentan con muchos más instrumentos, los movimientos de baile son muy vivos, las estructuras coreográficas están muy definidas y son más com-

Imagen 16 (pág. ant.).

Baile chino de Las Palmas, Maitencillo, Valparaíso.

[Foto: YouTube.com].

plejas, y se preserva el ritual "chino" puro (aunque en los años 60 se introdujeron los *danzantes*).

Los "chinos" tocan únicamente en las "fiestas de chinos", las principales celebraciones comunales de Chile central, que solo duran un día y tienen lugar ante la imagen sagrada de cada localidad. En esta región del país es donde la tradición está más arraigada y tiene mayor fuerza. Sus protagonistas viven en comunidades rurales de los valles del interior (p.ej. Olmué, Granizo, Pachacamita, El Tebal o Palmas de Alvarado) o de la costa (p.ej. Maitencillo, Horcón o Zapallar). En el primer caso se trata de agricultores que celebran fiestas en honor a la Virgen para que garantice lluvias y cosechas, mientras que los segundos festejan a San Pedro, para que los proteja en el mar.

Participan en la celebración un "baile" local y "bailes" invitados. Cada uno asiste al encuentro acompañado por un *alférez* que no pertenece al "baile" ni toca un instrumento, y cuyo rol es improvisar versos a la virgen o al santo. En la "fiesta de chinos" se distinguen tres partes:





Imagen 18.
Flauta de baile chino.
[Foto: museohistoriconacional.cl].

los saludos cantados por la mañana (a cargo del *alférez*), una procesión instrumental a mediodía (en la cual se lucen las flautas), y las despedidas cantadas a la tarde (nuevamente por parte del *alférez*).

Aunque debilitado, todavía es posible apreciar el aspecto competitivo que tuvieron estas fiestas: cada "baile" representa a su comunidad y durante la procesión intenta hacer perder el pulso a los demás acelerando y desa-

Imagen 17 (pág. ant.).
Baile chino de Caleu, Chacabuco.
[Foto: YouTube.com].

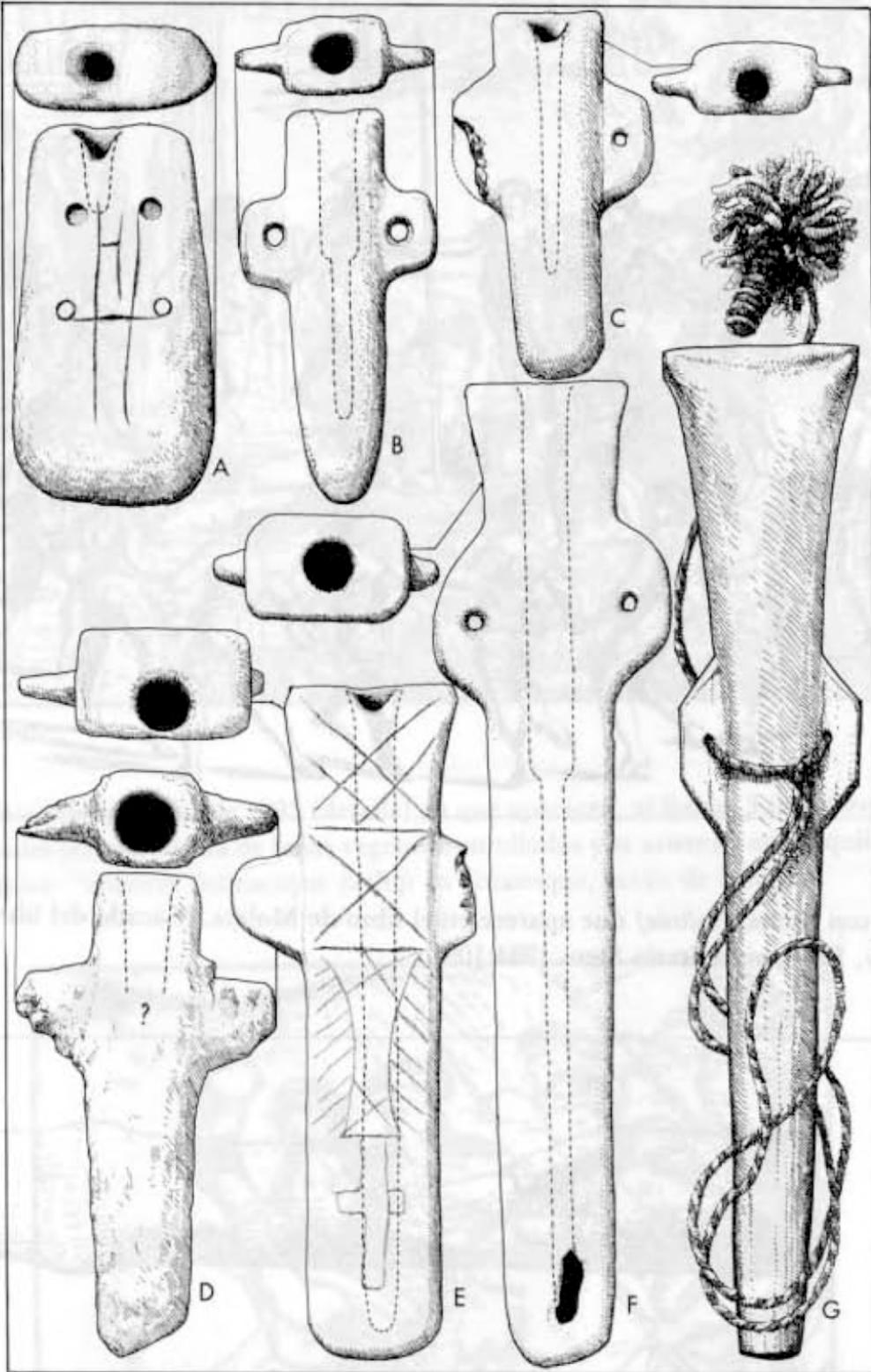
celerando su propio tempo. Un "baile" experimentado es capaz de mantener su propio ritmo independiente del que marquen los demás, aminorarlo para que sus flautistas descansen y volverlo a acelerar rápidamente, provocando con ello la descoordinación del resto y, en ocasiones, obligando a alguno a parar de tocar, una experiencia absolutamente humillante. Esta faceta competitiva también se observa en otras flautas andinas, como por ejemplo los *alma pinkillos* o *muqunis* bolivianos.

Expresiones similares a los "bailes chinos" se encuentran también en zonas periféricas: en Lora (en donde se mezclan elementos del norte y de la cultura Mapuche), en Isla de Maipo (una tradición muy diluida), en Copiapó (sin "sonido rajado", vestidos o elementos coreográficos), e incluso en Iquique (a donde llegó de la mano de la migración).

La *pifilka* de los Mapuche

Las flautas arqueológicas chilenas de piedra con uno o dos conductos (y probablemente las tutuca de hueso) tienen su continuación en la *pifilka* (*pivillca*, *pivilca*, *pifülka*, *pifilca*) de los actuales Mapuche. Este aerófono lo recoge Valdivia (1887) con el nombre de *pivillcahue*, mientras que Febrés y Havestadt lo presentan como *pivillca*. Las otras denominaciones que recibe este instrumento son *picullhue* en Chile, y *pitacahue* y *huihueñ-hue* en Argentina.

Se trata de una flauta longitudinal de la cual existen dos variedades (Pérez Bugallo, 1996): en la zona cordillerana argentina y en Chile se la construye tallando un trozo de madera (lenga, ciprés, maitén, roble pellín, rauli, alerce, lingue, pino) hasta lograr un tubo de entre 20 y 40 cm de



longitud, algo aplanado en su extremo proximal y provisto de dos lóbulos laterales perforados para pasar por ellos una cuerda de lana que permita colgarlo. El tubo está atravesado por un conducto interno (o, más raramente, dos) abierto a fuego, generalmente cónico y que no suele tener orificio de salida. El instrumento se adorna con pompones, y en algunos casos llevan un tapón de lana que permite obturar el orificio de soplo cuando no se usa. Aunque en la actualidad cada vez resultan más raras, la piedra y la cerámica también han sido utilizadas para elaborar este modelo de *pifilka*.

En la meseta patagónica argentina, por su parte, las *pifilkas* se fabrican con un segmento de cicuta, hinojo, cardo o cortadera con el extremo distal tapado por uno de los nudos naturales de esas plantas y el proximal cortado en forma de V invertida.

Imagen 19.

Pifilkas arqueológicas y etnográficas.

[Ilustración: Pérez de Arce, 1986].

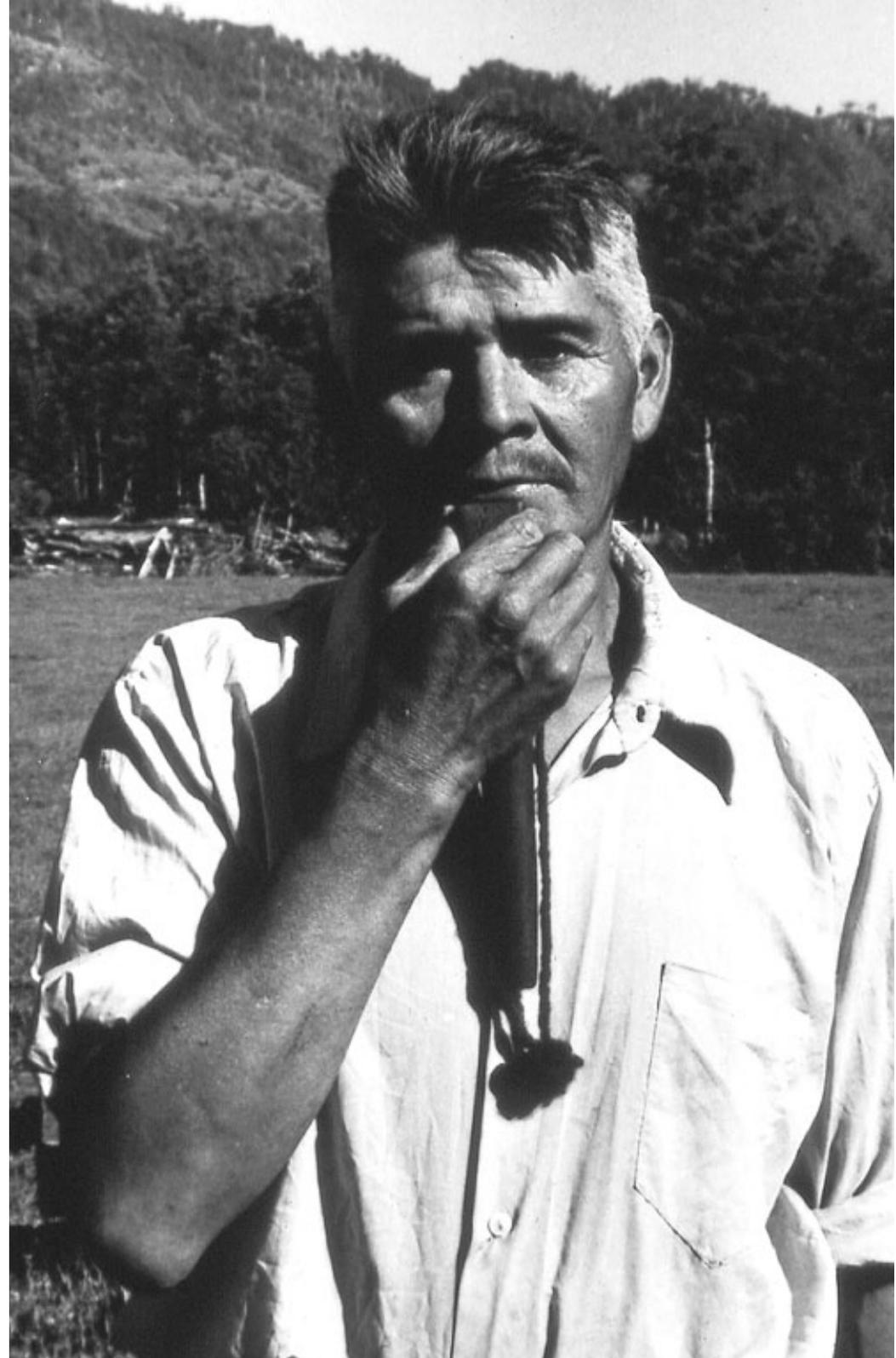


Ambas versiones del instrumento producen un único sonido, el cual, dependiendo de la forma del conducto interno, puede ser más o menos denso y rico en armónicos. Generalmente se interpretan de a pares, alternando sus sonidos en una secuencia que sigue el ritmo que marcan membranófonos tradicionales Mapuche, como el *kultrún* o el *kakekultrún*.

Antaño se utilizaba este aerófono en todo tipo de ceremonias chamánicas, propiciatorias, bélicas y funerarias. Hoy se lo interpreta exclusivamente durante el *ngillatún*, ceremonia religiosa tradicional que funciona como rogativa y agradecimiento a *Ngenechén*, la entidad espiritual más poderosa del universo Mapuche.

Imágenes 20 a 23 (pág. ant.).
Pifilkas de madera y de cicuta.
[Fotos: conar.senip.gob.ar].

Imagen 24.
Intérprete de *pifilka*.
[Foto: chileprecolombino.cl].





Las flautas *tuquru* de los *uxusiri* del Titicaca



Imagen 27.

Pifilkas: orificios de soplo.

[Foto: Ernesto González, 1980].

Imágenes 25 y 26 (pág. ant.).

Pifilkas de madera.

[Fotos: Ernesto González, 1980].

La danza de los *uxusiri* (*uqusiri*, *ujusiri*, *oxosiri*; en aymara, "el que arma barullo o griterío") es originaria del área circum-Titicaca, en la meseta del Collao (sur de Perú y noroeste de Bolivia). En la actualidad se conserva únicamente en el ayllu Wakullani (sección municipal Tiwanaku, provincia de Ingavi, departamento de La Paz, Bolivia).

Los bailarines, todos hombres, representan a los antiguos guardianes nocturnos de las chacras (campos de cultivo) de papas; estos hacían ruido para espantar alimañas, ladrones y granizos, y se encargaban de cubrir las plantas con paja *ichu* para protegerlas de las heladas. Tradicionalmente, la danza tenía lugar durante la cosecha de la papa (entre marzo y abril), periodo correspondiente al *q'asiwi* o *t'arwa yawi*, el primer tercio de lo que



en el calendario tradicional aymara se conoce como *juyp-hi pacha*, "tiempo frío": época de heladas y granizadas que también lo es de cosechas y esquilas (Pueblos originarios, s.f.). La danza sigue celebrándose en el mismo periodo, hoy correspondiente a la Semana Santa y la Pascua (Sigl, 2009)

Los danzantes visten una suerte de poncho o de *unku* de color negro sujeto a la cintura, adornado con estrellas de papel blanco o con bordados claros, y una característica falda de paja *ch'illiwa* (paja que madura en la misma época de cosechas) con forma de *phina* (silo de almacenamientos de papas). Llevan la cabeza envuelta en una *parwa* (turbante) y sobre ella una pequeña corona de junco *tatora* (que representa otro tipo de silo, el *sixi*). Al bailar realizan una violenta inclinación hacia delante que se convierte en un balanceo rítmico y continuo, y

Imagen 28.

Uxusiris.

[Foto: Fuente no registrada].





Imagen 30.

Uxusiris.

[Foto: panoramio.com].

que hace mover la falda de paja como si se tratara de una escoba.

Imagen 29 (pág. ant.).

Uxusiris.

[Foto: Fuente no registrada].

Al mismo tiempo que bailan, los hombres (entre 15 y 30) soplan unas enormes flautas longitudinales de caña *tuquru* con embocaduras similares a las de las queñas (Baumann, 1982) o sin embocadura alguna (Sigl, 2009; CRESPIAL, 2012), y desprovistas de orificios de digitación. Estos aerófonos –que reciben el mismo nombre que el material del cual están contruidos– tienen más de medio metro de largo y generan un único sonido, pero que contiene una gran cantidad armónicos debido a la potencia con la que se los sopla (justo en el momento en el que el bailarín se inclina bruscamente hacia delante).

Dado que las dimensiones de los tubos de estos aerófonos no están fijadas y, por ende, suelen ser bastante desiguales, el sonido que emite cada una tampoco es el mismo. En líneas generales, y al igual que sucede en los "bailes chinos", se intenta producir dos grupos de "notas" más o menos cercanas entre sí, grupos que van alternándose: ahora suena el más grave, a continuación el más agudo. Si a estos conglomerados sonoros absolutamente plagados de batimientos se suman los armónicos, el

resultado son dos "acordes" vibrantes y densos con un sonido muy del gusto de las sociedades indígenas andinas.

El *jant'arki* de las tierras altas bolivianas y sus vecinos orientales

El *jant'arki* (*jantarque*, *jantarka*, *antarka*) es una flauta longitudinal que actualmente se ejecuta en la localidad de Calcha y zonas aledañas (Ara, Llavica, Ayuma, Wallparancho, Chinchula, etc.) de la provincia de Nor Chichas (departamento de Potosí, Bolivia).

Se lo construye con una pieza rectangular de madera de *taqo* o algarrobo (*Prosopis sp.*), *najna* (*Escallonia millegrana*) o *churqui* (*Acacia caven*) de entre 8 y 50 cm de longitud, la cual se perfora de lado a lado con un hierro candente (Cavour, 1994). Se obtiene así un conducto interno ligeramente ovoidal y con perfil cónico: el orificio proximal es más ancho que el distal.

El instrumento, que no dispone de orificios de digita-



Imagen 31.
Jant'arki.
[Foto: Gérard, 2013].

ción, lleva un par de perforaciones en uno de sus laterales por las que se pasa una cuerda para poder colgarlo. Algunos instrumentos tienen una de sus caras (la que se considera como "frontal") tallada con motivos romboidales y cruces escalonadas.

Al ser soplado, el *jant'arki* produce una nota básica y una variación de la misma, que se logra tapando y destapan-



Imagen 32.
Intérprete de *jant'arki*.
[Foto: Martínez, 2000].

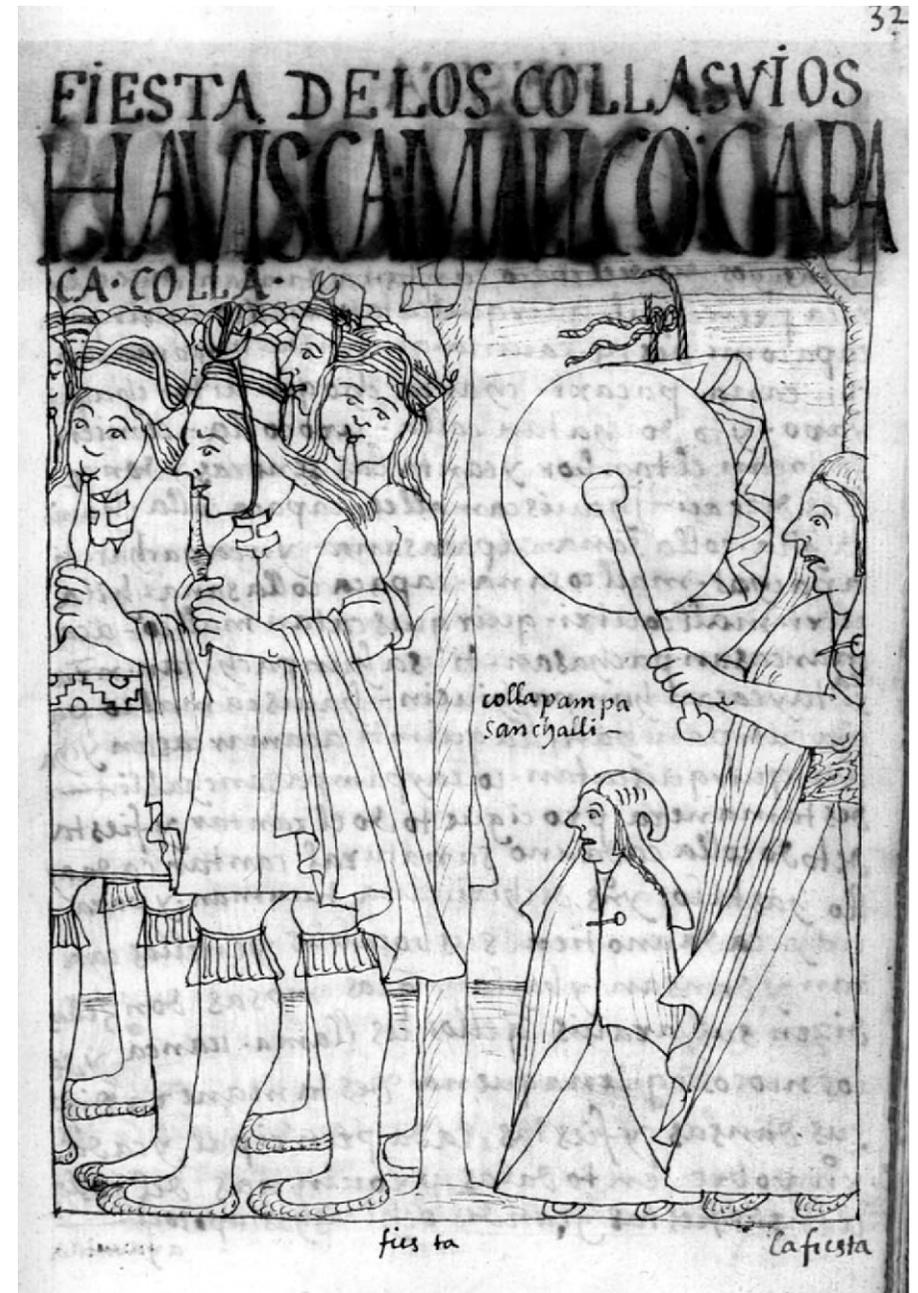
do el extremo distal con un dedo. Los músicos suelen ser personas mayores, tanto hombres como mujeres. No obstante, esta flauta aparece más a menudo en manos

femeninas, y lo hace durante los Carnavales, interpretando géneros como *taquipayanacus* o "contrapuntos" (Martínez, 2000).

El aerófono es considerado "muy antiguo" por sus propios ejecutantes, una opinión respaldada por Stobart (1992). Este autor indica que los silbatos que aparecen representados en *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Felipe Guamán Poma de Ayala, ca. 1615, lámina "Fiesta de los Collasuyos") serían *jant'arki*, lo cual confirmaría su uso por los pueblos del Qullasuyu o Collasuyo (división meridional del *Tawantinsuyu* o Imperio Inca, que incluía la actual Bolivia) entre finales del siglo XV y principios del XVI.

Apoyando esta idea, Cavour (1994) explica que en el Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia (La Paz) se expone una flauta longitudinal similar a un *jantark'i*,

Imagen 33.
"Fiesta de los Collasuyos".
[Ilustración: Guaman Poma de Ayala, 1615].



hecha de piedra negra y desenterrada en la provincia de Nor Chichas (departamento de Potosí). Silbatos líticos arqueológicos similares han sido hallados en diversos puntos de ese departamento, así como instrumentos fabricados a partir de huesos de *pariwana* y de *ñandú* (estos últimos, en la provincia de Sud Lípez).

Algunas fuentes señalan que el *jant'arki* sería originario de los señoríos Qara Qara y Chicha, "reinos" Aymara que habitaron en el actual departamento de Potosí y que fueron asimilados dentro del *Qullasuyu*; de ahí las referencias en el libro de Guaman Poma y la actual supervivencia del aerófono entre las comunidades originarias de esa región. Desde allí, su uso se habría extendido hacia el este, hacia las actuales tierras bajas bolivianas, donde habría sido adoptado por los pueblos que las ocupaban entonces.

Uno de esos pueblos fueron los Ava o "chiriguanos". Fierros combatientes de estirpe guaraní, sus continuos ataques motivaron la construcción de una línea de fortalezas incaicas jalonando la frontera oriental de los señoríos

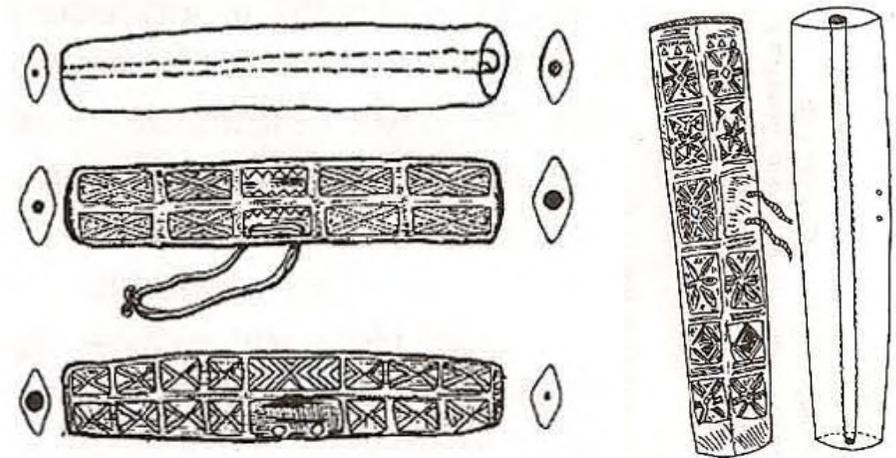


Imagen 34.
Sereres de los Ava o "chiriguanos".
[Ilustración: Sánchez, 1999].

Qara Qara y Chicha. Los súbditos de esos señoríos sirvieron al *Inqa* del Cusco como defensores en esos baluartes y es probable que fuera a través de ellos como los Ava conocieron el *jant'arki*, al que llamaron *serere*, *senene* o *jocüro* (vid. Vega, 1946).

Sobre este instrumento, Díaz Gainza (1977) señala:

...de la familia de las flautas longitudinales es el serére chiriguano, que lo fabrican perforando la madera para obtener el tubo. Sus dos únicos sonidos fijos nos hablan de una escala bifónica o mínima, pero parece ser también influencias de los silbatos andinos.

Sánchez (1999) recoge referencias de numerosos autores que describen el aerófono como un silbato largo y esquinado, hecho de madera dura del árbol *igüirayepiro* y adornado con figuras y signos tallados, que los hombres tocarían tanto en fiestas como en batallas. Y también está documentada su forma de interpretación, tapando y destapando el orificio distal mientras se sopla en el proximal. Las técnicas de construcción, el tipo de madera utilizada, la ornamentación y la técnica de producción sonora del instrumento Ava son similares a las de su par andino.

Fuera del territorio Ava, Métraux menciona el empleo del aerófono ("pieza rectangular de madera que tiene sección romboidal y una perforación longitudinal – no

era solo un instrumento, sino también un preciado adorno que los hombres colgaban alrededor de sus cuellos") entre los Yuracare de las tierras bajas bolivianas (departamentos de Beni y Cochabamba), vecinos de los Ava. Nordenskiöld (1929), por su parte, cita su uso entre los cercanos Nivaklé, Chané y Churapa.

Curiosamente, tras largos años de trabajo junto a los Ava, Pérez Bugallo (1988-89) afirma no haberles visto tocar jamás el instrumento en cuestión (para el debate suscitado por esta postura, *vid.* Velo, 1995).

Bibliografía citada

Amberga, Jerónimo de (1921). Una flauta de Pan araucana. *Revista chilena de historia y geografía*, 11 (37). Santiago.

Baumann, Max Peter (1982). Music of the indios in Bolivia's Andean Highlands (Survey). *The World of Music*, 25 (2), pp. 80-98.

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

CRESPIAL [Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina] (2012). *Música aymara: Bolivia, Chile y Perú*. [CD]. Cusco: CRESPIAL.

Díaz Gainza, José (1977). *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Puerta del Sol.

Fabre, Benoit; De la Cuadra, Patricio; Pérez de Arce, José (2012). Antaras Aconcagua: un estudio antropológico y acústico. *Aisthesis*, 52, pp. 325-342.

Febrés, Andrés (1765). *Arte de la lengua general del Reyno de Chile*. Lima.

Gérard, Arnaud (2013). Sonido tara en pifilcas arqueológicas provenientes de Potosí. *Arqueoantropológicas*, 3 (3), pp. 27-58.

Haeberli, Joerg (1979). Twelve Nazca panpipes: a study. *Ethnomusicology*, 23 (1).

Martínez, Rosalía (2000). *Bolivia: Musique des Calcha*. [CD]. París: CNRS / Musée de l'Homme.

Mercado, Claudio (1995-6). Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puen-

te al universo. *Revista Chilena de Antropología*, 13, pp. 163-196.

Mercado, Claudio (2005). Con mi flauta hasta la tumba. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 10 (2), pp. 29-49.

Mercado, Claudio; Rondón, Víctor (2003). *Con mi humilde devoción: Bailes chinos en Chile central*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Nordenskiöld, Erland (1929). *Analyse ethnogéographique de la culture matérielle de deux tribus indiennes du Gran Chaco*. Paris: Editions Genet.

Pérez Bugallo, Rubén (1988-89). Los silbatos chaquenses. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 17 (2), pp. 87-97.

Pérez Bugallo, Rubén (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Pérez de Arce, José (1986). Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina. *Revista Musical Chilena*, 50 (166), julio-diciembre, pp. 68-124.

Pérez de Arce, José (1995). *Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. [En línea]. <http://www.precolombino.cl/biblioteca/musica-en-la-piedra/>

Pérez de Arce, José (1998). Sonido Rajado: the Sacred Sound of Chilean Pifilca Flutes. *The Galpin Society Journal*, 51, pp. 17-50.

Pérez de Arce, José (2000). Sonido Rajado II. *The Galpin Society Journal*, 53, pp. 233-253.

Pérez de Arce (2002). Pre-Columbian Flute Tuning in the Southern Andes. En E. Hickmann, A. D. Kilmer, R. Eichmann (eds.). *The Archaeology of Sound: Origin and Organisation. Studien zur Musikarchäologie III, Orient-Archäologie* 10, pp. 281-309.

Pérez de Arce, José (2014a). Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 19 (2), pp. 29-54.

Pérez de Arce, José (2014b). Diaguita and Aconcagua Music. En Eichmann, R.; Fang, J.; Koch, L-Ch. (eds.). *Studien zur Musikarchäologie IX, Vorträge des 8. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Suzhou und Beijing, China, 20-25 Oktober 2012*. Rahden/Westf.: Leidorf.

Pueblos originarios (s.f.). Calendario agrícola. *Cultura Aymara*. [En línea]. <http://pueblosoriginarios.com/>

Sánchez C., Wálter (1999). Organología guarani-chiriguano. *Boletín del INIAN-Museo*, 7, nov.-dic., pp. 3-12.

Sigl, Eveline (2009). Donde papas y diablos bailan. Danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano. *Maguaré*, 23, pp. 303-341.

Imágenes

Stobart, Henry (1992). The Sirens of the Andes. *The Musical Times*, 133 (1788), p. 73.

Valdivia, Luis de (1887). *Arte, vocabulario y confesionario de la lengua de Chile (1606)*. Ed. facsimilar. Leipzig: Julio Platzmann / B. G. Teubner. [En línea]. <https://ia902606.us.archive.org/20/items/artevocabulario00valdgoog/artevocabulario00valdgoog.pdf>

Vega, Carlos (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Velo, Yolanda (1995). Sobre silbatos, balanzas y ornamentos. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 20, pp. 257-264.

Imagen 12.

http://www.sigpa.cl/media/upload/sigpa_cultores/cay_cay.jpg

Imagen 13.

http://static.t13.cl/images/sizes/1200x675/1417026040_152557770745f7b82975ah.jpg

Imagen 14.

http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2015/09/Registro-Baile-Chino-de-Puchuncavi.-Credito-CNCA_Luis-Pi%C3%B1ango.jpg

Imagen 16.

<https://i.ytimg.com/vi/QjabWuLY1zA/maxresdefault.jpg>

Imagen 17.

<https://i.ytimg.com/vi/cBLxRHCX9fw/maxresdefault.jpg>

Imagen 18.

http://www.museohistoriconacional.cl/618/articles-9527_imagen_08.jpg

Imágenes 20 a 23.

<http://conar.senip.gob.ar>

Imagen 24.

<http://chileprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2011/02/mapuche3.jpg>



<https://www.edgardocivallero.com/>