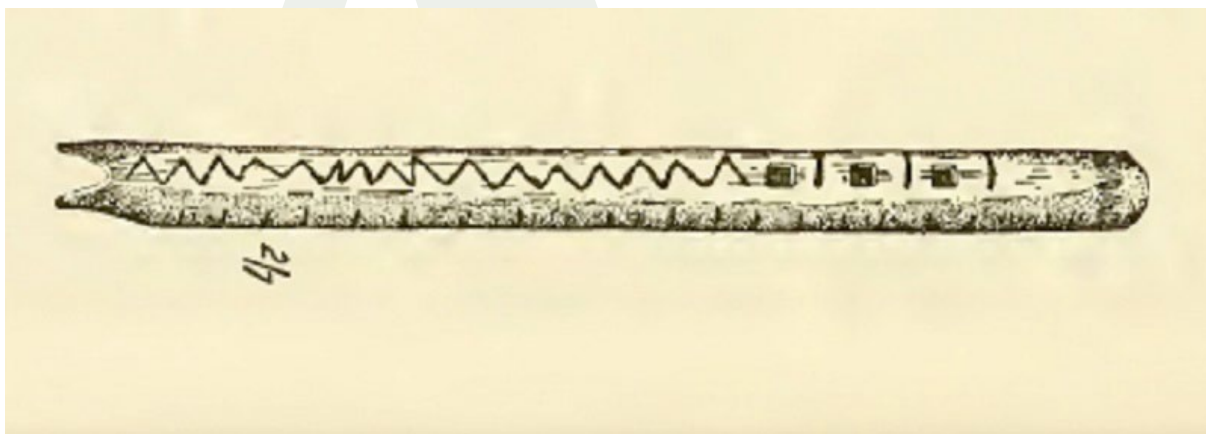


FLAUTILLA, «QUENA», CAMACHEÑA... UNA FLAUTA DE UNA MANO EN EL CORAZÓN DE LOS ANDES MERIDIONALES

Edgardo Civallero



Nashiré koktá de los Pilagá. Métraux (1946)

A principios del siglo xx, el antropólogo suizo-argentino Alfred Métraux comenzó su extensa serie de estudios etnográficos en la región fitogeográfica sudamericana conocida como «Gran Chaco»; concretamente, en el noreste de Argentina, área que forma parte del Chaco austral junto con el sur de Paraguay y el sureste de Bolivia.

Entre 1932 y 1936, y como director del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán (Argentina), realizó dos viajes a los que por entonces aún eran los Territorios Nacionales de Formosa y de Chaco. En esas expediciones¹, Métraux recolectó un conjunto de artefactos pertenecientes al pueblo pilagá, incluyendo algunos instrumentos musicales. Entre ellos se contó una curiosa flauta, en la actualidad conservada en la colección de antropología del

American Museum of Natural History de Nueva York.

La flauta se asemeja a una tradicional *quena* andina. Sin embargo, y más allá de poseer solo tres orificios de digitación frontales y de estar profusamente adornada con motivos típicamente chaqueños, la embocadura del aerófono está provista de un par de extraños salientes que se extienden a cada lado de su bisel.

Métraux incluyó una ilustración del instrumento en *Ethnography of the Chaco* (1946, 340), uno de los muchos capítulos que escribió para el monumental *Handbook of South American Indians*. En ese capítulo apunta que «la mayoría de las flautas chaqueñas tienen embocaduras con muescas y, por lo tanto, pueden llamarse flautas de muesca o, como sus prototipos andinos, *quenas*»² (*ibid*, 344).

1 Esos viajes, durante los cuales trabajó con los pueblos toba (Qom) y pilagá (Pit'laxá), lo llevarían a publicar sus *Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)* (1937).

2 «[m]ost Chaco flutes have notched blowholes and therefore may be called either notched flutes or, like their Andean prototypes, *quenas*» (tr. del autor).

Unos años antes, el etnógrafo argentino Enrique Palavecino había incluido una serie de dibujos de varios instrumentos musicales pilagá en su artículo *Los indios Pilagá del río Pilcomayo*. Entre ellos se encontraban flautas del tipo descrito por Métraux, aunque Palavecino no entró en detalles sobre las mismas; se limitó a señalar, entre otras cosas, que recibían los nombres de *naweka* y *koktá* (1933, 579).

Basándose, al parecer, en una comunicación de Métraux, en 1935 el antropólogo y etnomusicólogo francés André Schaeffner publicó un comentario sobre ese tipo de flautas en su libro *Origin des instruments de musique*, mencionándolas como *naséré*. Para la misma época, el etnógrafo sueco Karl Gustav Izikowitz escribió *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*, en donde apenas si menciona de pasada estas flautas chaquenses entre los pueblos ashlushlay (Nivaklé), choroti (Yofwaja) y chané (1935, 314), en su sección dedicada a las quenás.

Los esposos D'Harcourt (Raoul y Marguerite) ya habían estado estudiando los instrumentos musicales del otro lado de los Andes, y en 1925 publicaron *La musique des Incas et ses survivances*, en donde incluyeron una interesante sección sobre las quenás, especialmente las arqueológicas. Otros autores también recogieron y analizaron los instrumentos de la cordillera y el altiplano.

Sin embargo, ni aquellos que estudiaron las flautas chaquenses ni los que hicieron lo propio con sus pares andinas llegaron a mencionar un instrumento ubicado exactamente en medio, tanto en términos geográficos como culturales y organológicos: la flautilla, «quena» o cama-cheña.

Primeros apuntes

Su ámbito de interpretación geográfico y temporal, bastante reducido en comparación con el de otros aerófonos sudamericanos más populares, y su escaso empleo fuera de los contextos estrictamente tradicionales, unido a las

disímiles versiones sobre su denominación, a un repertorio pobremente difundido y a cierta dificultad en su interpretación, han hecho que la flautilla sea un instrumento algo misterioso o, cuanto menos, poco conocido.



Escotadura de la flautilla jujeña

Flautillas jujeñas. Vega (1946)



Tocador de Flautilla, jujeño

Una de las más tempranas referencias sobre este aerófono incluida en la literatura académica apareció en el trabajo del emblemático musicólogo argentino Carlos Vega *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946). De acuerdo a Vega, el instrumento era construido e interpretado en la provincia de Jujuy, en la esquina noroeste del territorio argentino. El autor lo denomina *flautilla*, aunque en el extremo norte de esa misma provincia, en la localidad de Yavi y sus alrededores, parece haber recibido el nombre de *llama sencka*: en quechua «nariz de llama».

Según Vega, si bien la flautilla podía encontrarse en todo el territorio jujeño, no era usada por las poblaciones que habían ido llegando del norte (migrantes indígenas y mestizos bolivianos), sino por los músicos locales. Indica además la existencia de un instrumento muy similar, interpretado en el Chaco meridional: el citado por Palavecino y Métraux.

El aerófono vuelve a aparecer en el trabajo compilatorio de Pérez Bugallo *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* (1996, 80-82). El autor lo llama «quena», entre comillas, aduciendo (de acuerdo, en cierta forma, a lo expuesto por Vega medio siglo antes) que se trata de la quena local, en contraposición a la andina, introducida desde Bolivia por migrantes. Agrega que el término *flautilla* o *flautilla jujeña* fue empleado por Vega para no utilizar el vocablo *quena*, que podría llevar a confusiones; en su texto, Pérez Bugallo abandona esa designación en favor del nombre utilizado por los constructores e intérpretes originales de la flauta. Por último, amplía el área de interpretación en Argentina, señalando que, más allá de Jujuy, se toca en Iruya, Santa Victoria y el extremo occidental de Orán, en la vecina provincia de Salta.

Del otro lado de la frontera, Cavour incluye el aerófono en su *Instrumentos musicales de Bolivia* (1994, 92-94). En esa obra lo denomina *kamacheña*, *quenilla* o *pinpín*, ubicándolo en el departamento de Tarija, al suroeste del país, y en zonas vecinas de Argentina. Sobre música de Tarija escribe Goyena, que en su artículo incluye a la *camacheña* (1996, 70-71), e ilustra su reseña con una foto tomada a un músico en la provincia Cercado en 1984.

La designación boliviana probablemente deriva del topónimo «Camacho», un cantón de la

provincia Arce (departamento de Tarija), y refleja la costumbre regional de denominar a determinados instrumentos mediante sus adjetivos gentilicios³. Sin embargo, Cavour (*op. cit.*, 92), y otros autores que lo citan, indica que en lengua aymara la palabra significa «cosa con problema». Tal versión, además de resultar extraña (el aymara no es muy empleado en las tierras bajas tarijeñas) e innecesariamente compleja (el gentilicio castellano es una explicación totalmente plausible), no ha podido ser corroborada en ningún diccionario de ese idioma, en donde lo más cercano es la interjección *kamachaña* («¡qué hacer!»).

Rareza organológica

La flautilla, flautilla jujeña, flauta o flautilla de Pascua, «quena», quenilla, camacheña, kamacheña o pinpín (entre otras muchas denominaciones y variantes gráficas) es una flauta sin canal de insuflación, longitudinal y aislada, cerrada y dotada de orificios de digitación, y responde al código 421.111.22 en la clasificación de Hornbostel y Sachs.



Flautilla jujeña. Edgardo Civalero

3 Un ejemplo clásico es el de [pinkillo] mohoceño, una flauta originaria del cantón Mohosa, en la provincia de Inquisivi, departamento de la La Paz (Bolivia).



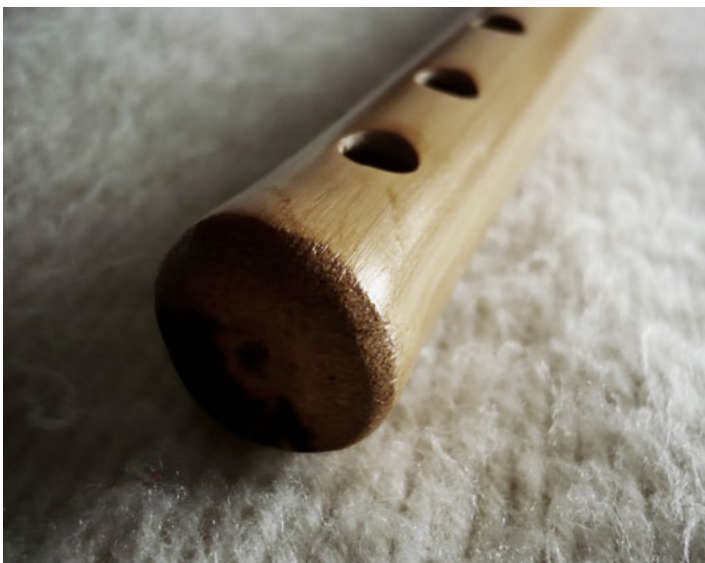
Flautilla jujeña (detalles). Edgardo Civalero

Se la construye a partir de un segmento de «caña de Castilla» (*Arundo donax*) o de alguna bambusácea similar, de unos 25-30 cm de longitud (aunque en Bolivia puede alcanzar los 40 cm) y unos 2-3 cm de diámetro, cortado entre dos nudos. En el extremo distal se deja intacto el tabique natural de la caña, mientras que en el proximal se elimina dicho tabique y se labra la embocadura a cuchillo.

Como queda señalado, la flautilla no cuenta con canal de insuflación. En su lugar hay una escotadura o muesca semicircular (similar al bisel de algunas quenas antiguas) flanqueada por

dos «aletas» cuidadosamente cortadas en la caña. Tales aletas constituyen una característica única de este instrumento: el intérprete debe introducirlas en su boca para cerrar herméticamente la abertura del extremo proximal y así poder soplar. El labio inferior y el mentón del músico funcionan como el bloque de madera de la embocadura de las flautas de pico.

El sonido producido es modulado por los 3 o 4 orificios de digitación de los que está provista la flautilla. Estos se ubican exclusivamente en su cara anterior, perforados sobre una línea marcada al arrancar una fina tira de corteza de



Flautilla jujeña (detalles). Edgardo Civalero

la superficie de la caña. Existen referencias a camacheñas bolivianas con 3 orificios delanteros y uno trasero (Cavour *op. cit.*; Gutiérrez Condori 1995) e incluso con 4 orificios delanteros y uno trasero (Figueroa 2010, 10).

Estas características físicas permitieron a Carlos Vega establecer las diferencias básicas entre la flautilla y sus parientes, las flautas chaquenses. Las de las tierras bajas resultan ser más finas y de aletas más afiladas que la variante andina, además de tener el extremo distal abierto, una longitud de entre 15 y 30 cm y solo 3 orificios de digitación frontales.

Construcción

En *Folklore musical y música folklórica argentina*, Cosentino (1966, 9) comenta el proceso de construcción de la flautilla argentina:

El fabricante parte de un trozo de caña, de 23 a 30 cm de longitud y 24 a 28 mm de diámetro; la sección se efectúa respetando el tabique natural de uno de los nudos, aprovechándolo como cierre del extremo inferior del instrumento. El extremo opuesto, destinado a tallar en él la embocadura, se corta eliminando el nudo adyacente, de modo tal que quede abierto, de sección anular.

Comienza el artesano por rebajar el bisel curvado, mediante un cortaplumas bien afilado, hasta más o menos la mitad del diámetro del tubo. Desde su interior, utilizando la herramienta a modo de punzón y apoyándose en el borde inferior del bisel, ligeramente hacia adentro, marca en la pared opuesta el corte que luego será canal de la flautilla. El ancho de la hendidura es proporcional al grosor de la caña, aunque siempre oscila alrededor de los 2 mm; excava rápidamente e inicia el chanfleado de su pequeño lado interno, o borde de filo contra el cual chocará el soplo, operación que suspende hasta casi el final de la construcción.

A partir de la embocadura y siguiendo la línea trazada por el canal, se corta una delgada tira de corteza que permitirá alinear correctamente los orificios de regulación de altura del sonido; éstos, o bien se tallan con la herramienta, o se perforan mediante un tizón o hierro candente.

En Bolivia, la camacheña se hace de cañahueca, nombre local de la «caña de Castilla» (Arduz 2012), aunque Cavour señala que se elaboran en caña *sokhosa* (*suqusa*), tradicionalmente empleada para determinados tipos de *siku* altiplánico por su grosor y resistencia. El proceso de elaboración se define como sigue (Ministerio de Cultura y Turismo 2018):

Se corta la caña a los tres años, según la fase lunar (menguante o nueva). Se utiliza un solo canuto o nudo largo. Se mide el largo deseado de la quenilla, se corta el nudo superior, se la limpia, se corta la embocadura y se perforan los orificios para los dedos. Para finalizarla se la lija para alisarla, y se le coloca un toque de aceite de oliva para que no se reseque la caña.

Ejecución, localización y calendario

El limitado número de orificios de digitación que posee la flautilla o camacheña permite que sea ejecutada con una sola mano. Tanto en Argentina como en Bolivia se la toca con la izquierda, mientras la derecha sostiene y percute una caja: un membranófono tradicional andino de doble parche, cuerpo estrecho y ancho, y desprovisto de aros.

De esta forma, el aerófono pertenece a una familia más amplia de instrumentos andinos que incluye, pero no se limita a, el *pito* del Norte Grande chileno, el *waka-pinkillo* del altiplano meridional, la *gaíta* y las *roncadoras* del norte de Perú, y los distintos *pingullos* ecuatorianos.

El ámbito geográfico de construcción y uso del instrumento incluye, como queda dicho, la provincia de Jujuy y la sección noreste de la de



Flautilla jujeña (acompañada de caja). Edgardo Civalero

Salta, al noroeste de Argentina, y el oeste del departamento de Tarija, al sur de Bolivia, en particular los valles de la zona «chapaca» (provincia Cercado) y las zonas aledañas, como el cantón Camacho de la provincia Arce. Cavour (*op. cit.*) explica que la flauta puede verse en la ciudad de Tarija, y que su uso se ha extendido hacia el sur, por la ciudad boliviana de Bermejo (donde la llamarían *quenilla*), y, cruzando la frontera, hasta Orán (Argentina), donde la llamarían *pinpín*. Figueroa (2010, 11) apoya con

sus datos el comentario de Cavour, aunque ningún autor argentino parece haber convalidado tal información.

Cosentino (1968) la ubica geográficamente en la Quebrada de Humahuaca, una localización que no suele aparecer reseñada en muchas otras fuentes escritas, pero que fue claramente corroborada por el Museo del Carnaval Noroesteño en un trabajo musical editado en una fecha incierta a inicios de los 70. En el texto que



acompaña al LP se indica «en los alrededores del pueblo [Humahuaca] y campos vecinos, se forman agrupaciones carnavalescas que tocan cajas, erquenchos y flautas, denominándose “cuadrillas o ruedas de caja y coplas”». Años después, Valladares incluiría un toque de flautilla en su disco *Documental folklórico de la Quebrada de Humahuaca* (2001), una compilación

recogida entre las localidades de La Quiaca, Maimará y Purmamarca (Jujuy).

De acuerdo a las pautas estacionales tradicionales de los Andes centrales, que limitan el empleo de los instrumentos musicales a un periodo concreto del año, la flautilla es una flauta de tiempo seco o *awti pacha*, el cual abarca, en su definición más amplia, desde Carnavales al Día de Todos los Santos.



Flautillas jujeñas. Instituto Nacional de Musicología (Argentina)

Aparece, pues, en lo que se consideran «festividades invernales», p.ej. en el Corpus Christi (fecha variable, entre mayo y junio), en la fiesta de San Roque (mediados de agosto) y en la de San Antonio de Padua (junio), además de en la de Todos los Santos (principios de noviembre) y en Carnaval (entre febrero y marzo). Figueroa (*op. cit.*, 11) reduce su tiempo de interpretación para Tarija, indicando que se interpreta desde San Roque hasta San Andrés (noviembre) o la Purísima (noviembre-diciembre).

El sonido de la flautilla es, en palabras de Vega, «agudo y desapacible», siendo sus melodías «breves diseños repetidos y variados, yuxtapuestos sin prevista ordenación» (*op. cit.*, 145). Las pistas recogidas por distintos etnomusicólogos en territorio argentino, y especialmente en la Quebrada de Humahuaca (p.ej. Cosen-

tino 1966, pista 3; Museo del Carnaval Norteño s.f., pista 11; Valladares 2001, pista 7; Vega y Vega 1958, pista 46) demuestran lo contrario: melodías originales, imitaciones muy logradas de las coplas tradicionales del noroeste argentino, e incluso del sonido de las anatas jujeñas. Las grabaciones de camacheña de la provincia argentina de Salta y de Bolivia, sin embargo, sí dan cuenta de melodías que se basan en frases sencillas y esquemáticas, las cuales se repiten una y otra vez.

El intérprete de este aerófono es, tradicionalmente, un varón; en ámbitos tradicionales, y en líneas generales, todos los instrumentos de viento andinos están vedados a las mujeres. En Argentina, el flautista (llamado «quenero»), quien a la vez es percusionista, compone una orquesta unipersonal que pone marco musical



Flautilla jujeña. Instituto Nacional de Musicología (Argentina)

a danzas de ronda o «ruedas». En ellas, una docena de bailarines forman un corro, tomados de la mano y dan vueltas en torno al músico. En algunas ocasiones, al tiempo que se baila, se cantan «coplas», las cuales suelen nacer de las bocas de las mujeres, dueñas de un estilo muy particular.

Con las flautillas también se interpretan «tonadas» o «puntos», toques instrumentales ejecutados fuera del contexto coreográfico, imitando a veces las líneas melódicas de las «coplas» más populares. Pérez Bugallo (*op. cit.*, 82) señala, no sin cierta preocupación, la práctica de incluir la «quena» argentina en grupos nativistas para interpretar melodías ajenas al repertorio tradicional.

En Bolivia, las camacheñas suelen ser empleadas de la misma forma. A ello se suma su uso en procesiones religiosas por parte de los llamados «promesantes camacheños»: decenas de adultos y ancianos, por lo general campesinos, que acompañan al santo de devoción.

Un acompañante esencial

El instrumento que pone ritmo y latido a la melodía de la flautilla recibe el nombre de *caja*.

Se trata de un membranófono muy popular en todos los Andes, que cuenta con una larga

tradición. De hecho, aparece en los tempranos vocabularios y documentos hispanos bajo la denominación quechua de *tinya*, una palabra todavía empleada en la sierra peruana. El propio Guaman Poma de Ayala, en su célebre *El Primer Buena Corónica y Buen Gobierno* (ca. 1615), la dibujó en manos de algunos de los súbditos del Tawantinsuyu.

Tanto en Argentina como en Bolivia, la caja adquiere distintos tamaños y proporciones, dependiendo de la zona. Si bien los materiales empleados para su fabricación varían de lugar en lugar, suele construirse con un marco de madera flexible, de unos 40 cm de diámetro y entre 10 y 20 cm de alto. Se le agregan dos parches de cuero, habitualmente pertenecientes a dos animales distintos, o a dos partes diferentes del mismo animal; tales parches se cosen a una varilla de mimbre o de sauce, o bien a un alambre.

Los parches se unen entre sí y se sujetan al cuerpo de la caja mediante una correhuela de cuerda o de cuero que zigzaguea de uno a otro alrededor del marco, y que está provista de algunas presillas que permiten la tensión de los cueros. Como la mayoría de los bombos y tambores de origen prehispánico, la caja no posee sobre-aros ni orificio de descompresión.

Sobre uno de los parches se tensa, de lado a lado, una *bordona* o *chirlera*: una soguilla tradi-

cionalmente hecha de cerda equina, y hoy más comúnmente de cuerda entorchada, que al vibrar con los golpes agrega un zumbido característico al grave retumbar del instrumento.

Cuando se interpreta junto con la flautilla, la caja cuelga, mediante un lazo o agarradera, de la muñeca derecha del intérprete, quien en la misma mano sostiene la *waqtana* o *guastána* (del quechua «lo que golpea»): la maza o percutor con la que se marca el ritmo.

Orígenes

Pérez Bugallo (*op. cit.*, 81) sugiere que la flautilla podría estar relacionada con algunos aerófonos arqueológicos, como los hallados en el yacimiento de Inca Cueva (provincia de Jujuy), datados hacia el 2130 a.C.

En efecto, las quenás arqueológicas de 3 o 4 orificios, hechas de hueso u otros materiales, son muy abundantes, como señalan los D'Harcourt e Izikowitz (*op. cit.*) entre muchos otros autores. Ejemplos notorios se encuentran en los acervos de culturas como la Nazca o la Paracas, en la costa peruana, o en los de las civilizaciones prehispánicas del norte de Chile. Sin embargo, y al margen de que tales flautas no poseen las típicas «aletas» de la flautilla, resulta imposible saber si esos instrumentos se tocaban con una sola mano.

Una pista al respecto la dan los registros etnográficos de quenás de caña, provistas de dos orificios frontales y uno posterior, tocadas con una sola mano en Cajamarca, Perú. Llamado *flauta*, tal instrumento mide unos 60 cm, tiene el extremo distal semi-cerrado (o abierto, si se construye con un tubo de plástico) y se toca con el acompañamiento de una caja (Instituto Nacional de Cultura 1978, 181).

Considerando que esas flautas cajamarquinas pueden ser herederas de una larga tradición, y que existe asimismo una difundida práctica latinoamericana de interpretar aerófonos y membranófonos (o idiófonos) simultáneamente desde tiempos prehispánicos, puede tomarse

en consideración la posibilidad de que existieran quenás arqueológicas «de una mano», e incluso instrumentos etnográficos similares no registrados.

Protagonista de hipótesis

Debido a su peculiar embocadura, Carlos Vega clasifica esta flauta entre las quenás y los *flageolet* o flautas de pico. Schaeffner, en la obra citada, ya la había considerado un «pre-flageolet» y «una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el flageolet» (1936, 251-252).

A un instrumento reportado por el Sr. Alfred Métraux le debemos el conocimiento de una de las posibles etapas entre la flauta de muesca y la de pico. Allí son los labios del músico los que permiten el cierre perfecto del tubo. Se trata de una flauta llamada naséré y perteneciente a los Toba-Pilagá del Gran Chaco. La muesca rectangular de la quena se prolonga allí de tal forma que la sección del tubo no es recta, sino que ha sido cortada oblicuamente; el labio inferior cubre la práctica totalidad de la embocadura, mientras que el borde biselado del tubo se introduce bajo el labio superior; el soplo se proyecta así muy fácilmente contra el fondo de la muesca. Basta comparar este instrumento de Argentina con una flauta de pico siciliana para comprender qué mejoras aporta el último: la muesca profunda se cerró hacia el lado superior y tomó la forma de un rectángulo; un bloque de madera vino a cerrar la sección que originalmente era bloqueada por el labio inferior. En otras palabras, el pico de la flauta parece haber sido modelado completamente sobre lo que hicieron intuitivamente los dos labios⁴.

4 «Nous devons à un instrument rapporté par M. Alfred Métraux la connaissance d'une des étapes possibles entre la flûte à encoche et le flageolet. Là encore ce sont les lèvres du musicien qui vont parfaire la fermeture du tuyau. Il s'agit d'une flûte, du nom de naséré et appartenant aux Toba-pilaga du Gran Chaco.

Vega, sin embargo, pone en duda que la flautilla sea una etapa anterior a la flauta de pico, y sugiere que falta considerar si podría ser simplemente una variedad desconocida o poco considerada de quena.

No resulta descabellado pensar que el propósito de los creadores de la flautilla al dotarla de las curiosas aletas laterales haya sido facilitar su interpretación con una sola mano. En general, los aerófonos interpretados de esa manera son flautas de pico. La embocadura de esos instrumentos permite que el músico sujete el extremo proximal con los labios (o incluso los dientes) y garantice, hasta cierto punto, su estabilidad y la continuidad del soplo. En el caso de la flautilla, ese tipo de sujeción solo es posi-

L'encoche rectangulaire de la quena y est prolongée du fait que la section du tuyau n'est pas droite mais a été taillée en oblique; la lèvre inférieure couvre encore la presque totalité de l'embouchure, tandis que le bord biseauté du tuyau est introduit sous la lèvre supérieure; le souffle est ainsi très aisément projeté contre le fond de l'encoche. Il suffit de comparer cet instrument de l'Argentine avec tel flageolet sicilien pour saisir quels perfectionnements furent apportés par la suite: la profonde encoche se ferma vers le haut et prit la forme d'un rectangle; un bloc de bois vint clore la section que bouchait primitivement la lèvre inférieure. Autrement dit, le bec du flageolet semble avoir été entièrement calqué sur ce que faisaient d'instinct les deux lèvres» (tr. del autor).

ble con el aditamento de las aletas; sin ellas, la sola presión del aerófono contra los labios no siempre puede evitar que sea desviado de la posición adecuada para su ejecución.

Instrumentos relacionados

Vinculadas con la flautilla andina, de la que quizás deriven, están las ya mencionadas *flautas chaquenses*: aerófonos que fueron construidos y empleados (y, en algunos casos puntuales, aún lo son) por buena parte de los pueblos indígenas del Chaco austral.

En líneas generales, este conjunto de instrumentos presenta una amplia diversidad, tanto en el tipo de caña utilizado para su construcción como en la longitud, el diámetro, la ornamentación (en este caso, muy abundante), la cantidad de orificios de digitación y su disposición en la parte frontal del tubo.

Como queda visto en los textos de Métraux y Palavecino, los ejemplares antiguos solían contar con 3 o 4 orificios, y se interpretaban con una sola mano (aunque no siempre con el acompañamiento de un tambor o caja). Los actuales, sin embargo, tienen 6, y se tocan con ambas manos; probablemente estén influidos por la *temymby puku* o «flauta larga» del pue-



Flautillas *nashiré kaktá* de los Pilagá. Instituto Nacional de Musicología (Argentina).

blo chiriguano (Avá), la cual, a su vez, estaría influenciada por la quena andina.

Las flautas chaquenses son un conjunto de instrumentos de uso masculino, que están desprovistos de cualquier significado ceremonial: su música es meramente recreativa, o bien destinada a atraer a las mujeres o a imitar el canto de las aves. Pérez Bugallo (*op. cit.*, 131-132) señala que los toba (Qom) orientales y los pilagá llaman a esas flautas *nashiré koktá*; los toba occidentales, *nahaidé*; los chorote (Yofwaja), *wosók sisé*; los chulupí (Nivaklé), *vat' anjantché sisé*; y los matabo (Wichi), *kanohí* o, más raramente, *tanowhós*. De acuerdo al autor, esos términos significan «caña de soplar» y «caña hueca», aunque tal información no sea del todo correcta⁵.

Para Bolivia, Cavour (*op. cit.*, 93) indica ciertas similitudes entre la embocadura de la camacheña boliviana y la de la *'nojwoolh* de los matabo (Wichi, grupo weenhayek) de aquel país.

¿Una flauta que se pierde?

La vigencia y supervivencia de la flautilla o camacheña depende de numerosos factores. Si bien no es un instrumento amenazado de desaparición –al menos en Bolivia goza de muy buena salud–, su empleo se ve limitado por una serie de factores.

Por un lado, su uso se circunscribe al territorio y a las fechas descritas. Dado que es un instrumento campesino de los Andes meridio-

nales, pesan sobre él todas las limitaciones y los tabúes tradicionales andinos: en este caso, solo puede ser ejecutado durante un periodo de tiempo concreto, y únicamente por hombres. Y si bien tales tabúes han sido rotos anteriormente (un caso ejemplar son las bandas de sikuris femeninas, que en los últimos años se han vuelto habituales en América Latina), no ha sido el caso de la flautilla.

Por otro lado, no es común encontrarla en grabaciones comerciales, o en manos de músicos o conjuntos urbanos. Probablemente por ser una virtual desconocida, por la escasa difusión que ha tenido su repertorio fuera de sus ámbitos de interpretación tradicionales, y por la relativa «pobreza» de dicho repertorio en comparación con el de otros aerófonos andinos, la flautilla no ha sido un aerófono cultivado en contextos más amplios.

A todo ello se suma que la información que documenta su construcción y ejecución es escasa; de hecho, son numerosos los músicos folkloristas argentinos y bolivianos que no sabrían describir correctamente su estructura o explicar su funcionamiento, mucho menos mencionar algún «punto» de su repertorio.

En ocasiones se ha argumentado que su aislamiento y su parcial desconexión del mundo urbano y del de la música comercial han ayudado a preservar su formato y sus toques; de hecho, y como queda señalado, se han identificado prácticas de modernización de sus «puntos» para adaptarlos a los gustos más actuales. Sin embargo, tal aislamiento y desconexión pueden terminar convirtiéndose en un arma de doble filo en términos de preservación.

De momento, esta particular flauta continúa sonando –como muchas otras en América del Sur– en las manos de sus cultores de siempre, en esos pequeños grandes espacios en los que la tradición se mantiene viva a pesar de todo.

5 En el ámbito de los Qom, Buckwalter y Litwiller (2013) señalan que *nashiide* o *lashiide* (*añi lashiiyi*) es el nombre de la flauta o trompeta, mientras que Bárcena (1893) indica que «flauta» es *yaside* o *lashiidé*. La palabra *koktá* puede estar relacionada con *lacoctá*, «caña» (según Bárcena) o *ada coqta late'e*. Entre los Nivaklé, flauta, silbato o instrumento de viento es *vat'ónjanche*, mientras que *sise* es caña, según Seelwische (2016). Entre los Yofwaja, *sisej* es caña hueco (*sisejt'io* es bambú), de acuerdo a Drayson (1999). Finalmente, entre los Wichi, el término *kanohí* aparece citado para los grupos de San Andrés (Braunstein 1989) como «flauta»; por lo demás, ese término aparece como *lafwolh* o *lafwulh*, y silbato como *tofwulh* (Wichi-Siwele Lhayhilh 2021).

BIBLIOGRAFÍA

- ARDUZ, Fernando. *Instrumentos musicales tradicionales de Tarija*. Tarija: Gobierno Municipal de la ciudad de Tarija, 2012.
- BÁRCENA, Alonso. «Arte de la lengua toba: editado por Samuel Lafone Quevedo». *Revista del Museo de La Plata* 5 (1893): 129-184.
- BOLIVIA. MINISTERIO DE CULTURA Y TURISMO. *Postulación «La Fiesta Grande de Tarija»*. La Paz: Ministerio de Cultura y Turismo, 2018.
- BRAUNSTEIN, José. *Matako - Dialecto bazanero*. [S.d.]: [s.d.], 1989.
- BUCKWALTER, Alberto S. y Lois LITWILLER. *Vocabulario toba*. Formosa: Equipo Menonita, 2013.
- CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: CIMA, 1994.
- COSENTINO, Iván René. *Folklore musical y música folklórica argentina*. Buenos Aires: FONEMA, 1966.
- D'HARCOURT, Raoul & Marguerite. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.
- DRAYSON, Nicholas. «Niwak Samtis. Diccionario Iyojwa'ja 'Lij – Kilay 'Lij (Chorote-Castellano)». En *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco VIII*, editado por J. Braunstein y M. C. Messineo, 91-174. Buenos Aires, Las Lomitas: ANPCyT, Centro del Hombre Antiguo Chaqueño, 1999.
- FIGUEROA, Paulino. *Instrumentos folklóricos de Tarija*. Tarija: Gobierno Autónomo Departamental, Dirección de Turismo y Cultura, 2010.
- GOYENA, Héctor Luis. «La música tradicional criolla del Departamento de Tarija (Bolivia)». *Música e investigación* 1, núm. 1 (1997): 59-98.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Ediciones OMD, 1978.
- GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro. «Música e instrumentos tradicionales de Tarija». *Boletín Informativo del MUSEF. Serie Etnología* 21 (1995): 40-54.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders Boktryckerei Aktiebolag, 1935.
- MÉTRAUX, Alfred. «Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)». *Anthropos* 32, núm. 1/2 (1937): 171-194.
- MÉTRAUX, Alfred. «Ethnography of the Chaco». En *Handbook of South American Indians. Vol. I: The marginal tribes*, editado por Julian H. Steward, 179-370. Washington: Smithsonian Institution, 1946.
- PALAVECINO, Enrique. «Los indios Pilagá del río Pilcomayo». *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, tomo XXXVII (1933): 517-581.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique: Introduction ethnologique á l'histoire de la musique instrumentale*. París: [s.d.], 1936.
- SEELWISCHE, José. *Nuevo diccionario nivaclé-castellano*. 3.ed. [S.d.]: [s.d.], 2016.
- VEGA, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Centurión, 1946.
- VEGA, Carlos, y Sylvia E. de VEGA. *Catálogo de música aborigen y folklórica argentina*. [S.d.]: Centre de Recherche en Ethnomusicologie, 1958.
- WICHI-SIWELE LHAYHILH / *DICCIONARIO WICHÍ-CASTELLANO*. Buenos Aires: INILSyT, Universidad Nacional de Formosa & IFLH, Universidad de Buenos Aires & DILA, CAICYT-CONICET, 2021.

Referencias discográficas

- Iván René COSENTINO, *Folklore musical y música folklórica argentina. Vol. 2. Aerófonos del noroeste*, 1968, Qualiton (QF 3001).
- MUSEO DEL CARNAVAL NORTEÑO, *Música del Carnaval Humahuaqueño*, [s.f.], Museo del Carnaval Norteño.
- Leda VALLADARES, *Mapa musical de la Argentina. Vol. 1. Documental folklórico de la Quebrada de Humahuaca*, 2001, Discos del Rojas, Melopea S.A.