

**El *erquencho* y otros clarinetes idioglóticos sin orificios  
“tipo meridional”**

**The *erquencho* and other “southern type” idioglottal clarinets  
without holes**

**Edgardo Civallo**

Investigador independiente

[edgardocivallero@gmail.com](mailto:edgardocivallero@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8849-3484>

**RESUMEN**

En su trabajo de 1935 sobre instrumentos musicales entre los pueblos indígenas de América del Sur, Karl Gustav Izikowitz señaló la existencia de un grupo de clarinetes sin orificios de digitación e idioglóticos que denominó de “tipo meridional”. Curiosamente, no incluyó en su lista a uno de los pocos (sino el único) sobrevivientes actuales de esa familia organológica: el *erque* o *erquencho*, un aerófono construido e interpretado en el noroeste de Argentina y el sur de Bolivia. De estructura relativamente sencilla, produce un sonido entre ronco, chillón y gangoso, en una gama limitada de notas, lo cual no impide que sea muy popular en su área de procedencia. Desafortunadamente, fuera de ella es, aún hoy, un desconocido. El artículo ofrece una revisión de las principales características de una familia casi perdida, y de un artefacto sonoro bastante invisible y escasamente ejecutado fuera de sus contextos más tradicionales.

**Palabras clave:** clarinetes, aerófonos, Argentina, Bolivia, *erquencho*.



**ABSTRACT**

In his seminal work from 1935 on musical instruments among the indigenous peoples of South America, the Swedish musicologist Karl Gustav Izikowitz noted the existence of a group of clarinets without fingering holes and idioglottal that he called the “Southern type”. Interestingly, he did not include in his list one of the few (if not the only) current survivors of that organological family: the *erque* or *erquencho*, an aerophone built and played in northwestern Argentina and southern Bolivia. Relatively simple in structure, it produces a hoarse, shrill, twangy sound over a limited range of notes, which does not prevent it from being very popular in its area of origin. Unfortunately, outside of that area it is, even today, quite unknown. The article offers a review of the main characteristics of an almost lost family, and of a sound artifact that is quite invisible and poorly executed outside of its more traditional contexts.

**Key Words:** clarinets, aerophones, Argentina, Bolivia, erquencho.

Civallero, E. (2021). El erquencho y otros clarinetes idioglóticos sin orificios “tipo meridional”. *Cuadernos de Investigación Musical*, (17), pp. 150-171.

**1. INTRODUCCIÓN**

Enero de 2014. Corría la “tercera luna” del Festival de Cosquín, uno de los más importantes eventos de música folklórica de la Argentina, que tiene lugar en la localidad homónima, en el corazón del valle de Punilla, provincia de Córdoba. La cantante tucumana Mariana Carrizo, una gran recopiladora e intérprete de las coplas y las tonadas del folklore “tritónico” del noroeste del país, aprovechó su turno en la plaza Próspero Molina para hacer subir al célebre escenario “Atahualpa Yupanqui” a una nutrida selección de intérpretes populares de *erquencho* y caja. Unos músicos que, de otra forma, quizás nunca hubieran aparecido en ese evento.

Todos esos intérpretes provenían de distintos puntos del norte argentino. Cada uno, ataviado con su indumentaria más típica, mostró e interpretó variantes del mismo aerófono que eran tradicionales en su región de procedencia, y ejecutó un repertorio único. Fue entonces cuando un instrumento muy poco visible dentro de la música popular argentina, generalmente relegado a fiestas locales y a grabaciones etnográficas, apareció en la televisión nacional<sup>1</sup> exhibiendo un acervo sonoro con siglos de antigüedad. Un acervo expresado en

---

<sup>1</sup> Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=lv2xzMkh24I> [Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2022].

unos sonidos gangosos, roncós, chillones a veces, que, quizás por lo inusual de esas mismas características, muy pocos conocían en esa enorme variedad.

Los *erquenchos* son solo un ejemplo de un corpus organológico mucho más amplio: el de los clarinetes indígenas sudamericanos, que abarca desde los gigantescos *tule* de los Ayurini y los *tankwara* de los Waujá de Brasil a los curiosos *isimói* de los Warao de Venezuela y los finos y pequeños *sawana* de los Wayuu de la desierta Guajira colombiana. Y son uno de los pocos miembros supervivientes de un grupo de clarinetes tradicionales del cono sur de América, oscuros y mayormente desconocidos, cuyos rasgos principales serán esbozados en los siguientes párrafos.

## 2. LOS CLARINETES DEL SUR

En su seminal trabajo recopilatorio *Musical and other sound instruments of the South American Indians* (1935), el musicólogo sueco Karl Gustav Izikowitz organizó y presentó los instrumentos indígenas que él tuvo la oportunidad de conocer o identificar aplicando, para ello, un sistema particular. En general, utilizó las categorías de la recientemente publicada clasificación decimal de Hornbostel y Sachs (1914, H&S), pero agregó numerosos detalles de su propia cosecha, basados sobre todos en las características externas de los artefactos sonoros con los que trabajó, en sus contextos geográficos, o en sus orígenes étnicos y culturales.

Una de las secciones del libro está dedicada a los clarinetes: instrumentos de viento de lengüeta simple (H&S 422.2) en los que el sonido se produce mediante el movimiento batiente de una lámina elástica o *lengüeta*, provocado directa o indirectamente por el soplo del intérprete.

El clarinete-tipo suele contar con un cuerpo principal, cilíndrico o cónico, en el cual pueden ubicarse un número variable de orificios de digitación. En el extremo distal de ese cuerpo, abierto, se sitúa un pabellón amplificador, mientras que en el extremo proximal o de soplo, cerrado, se encuentra la lengüeta.

A pesar de tener tal patrón como referencia, muchos miembros de esta familia organológica tienden a alejarse del instrumento modelo: sus materiales de construcción, sus dimensiones, y su diseño y estructura general son increíblemente variables. Pueden llegar a estar desprovistos de orificios, de pabellón o, en ocasiones, incluso de cuerpo, y contar con aeroductos complementarios o tubos abiertos por ambos extremos. De esta manera se configuran numerosas tipologías instrumentales, cada una con unas características propias bien determinadas.

En su libro, Izikowitz habla, entre otros, de clarinetes sencillos, regulares y sin orificios (H&S 422.211.1) y, dentro de ese conjunto en particular, establece un criterio clasificatorio no usado por H&S: lengüetas idioglóticas y heteroglóticas (Izikowitz, 1935, pp. 256-257).

La lengüeta, el elemento productor de sonido, es una fina laminilla rectangular, estrecha y alargada, fija por un lado y libre por los otros tres. Puede abrirse de arriba abajo (con

respecto a la boca del intérprete) o viceversa, y tiene una longitud variable, la cual es posible ajustar mediante lazos móviles u otros mecanismos similares.

Una lengüeta idioglótica es aquella que se separa del propio cuerpo del instrumento, siendo por ende del mismo material, quedando unida a él por un extremo y vibrando libremente por el otro. Por el contrario, una heteroglótica es un elemento totalmente independiente, incluso de un material distinto al del instrumento, al cual se sujeta mediante mecanismos como nudos, aros o agarraderas. Un claro ejemplo de esta última clase es el clarinete europeo.

Dentro de los clarinetes sin orificios e idioglóticos, Izikowitz establece varios subgrupos, definiéndolos mediante criterios geográfico-culturales. Uno de ellos es denominado “southern type” (tipo meridional) o “Chaco type” (tipo chaqueño). Se trata de aerófonos que se encuentran en América del Sur, aproximadamente entre los 30° y los 15° de latitud Sur, especialmente en la zona fitogeográfica conocida como “Chaco” (Argentina, Paraguay, Brasil y Bolivia), pero también en las tierras altas andinas (Argentina y Bolivia), en el Mato Grosso (Brasil) y en todas las áreas de transición entre esas regiones, o limítrofes con ellas (1935, p. 264).

Buena parte de los instrumentos musicales identificados y descritos por el investigador sueco dentro de esa categoría puntual ya no existen. Curiosamente, uno de los más importantes del grupo no fue descrito por el célebre musicólogo: el *erquencho* o *erque*, uno de los pocos que todavía se utiliza, y el que hoy en día probablemente tiene una mayor visibilidad y difusión.

La documentación histórica y los artefactos museísticos, por un lado, y las prácticas musicales actuales de los instrumentos sobrevivientes y su difusión mediática, por el otro, permiten generar una descripción básica de este particular conjunto organológico.

### 3. UNA VARIADA SELECCIÓN

De acuerdo con la descripción de Izikowitz, los clarinetes “tipo meridional” están compuestos por un gran pabellón en el cual se inserta una boquilla que actúa parcialmente como cuerpo y en la cual se abre la lengüeta idioglótica.

La boquilla se elabora con un segmento, abierto por un extremo y cerrado por el otro, de alguna de las numerosas especies de caña que crecen en la región. Las dimensiones de esa pieza son variables, lo mismo que la orientación y el diseño de la lengüeta.

El pabellón, por su parte, puede estar hecho de varios materiales (caña, hojas tejidas, corteza enrollada, metal...), aunque por lo general se prefieren la calabaza y el cuerno, sobre todo el bovino. El empleo de este último material implica la adopción del ganado (vacuno y de otros tipos), llegado a América del Sur tras la conquista española. Sin embargo, ello no implica necesariamente que los instrumentos tengan un origen post-colombino, como a veces se ha querido ver. Muchas trompetas, bocinas y otros artefactos sonoros afines construidos originalmente con calabazas o con elementos vegetales similares fueron

## EDGARDO CIVALLERO

elaborados, en un momento histórico posterior, con astas (vacunas, ovinas, caprinas), dado que este último material es mucho más resistente y duradero.

Entre los clarinetes de calabaza, probablemente uno de los mejor documentados es el *poari* o *powari* de los Boe o Bororo, una sociedad indígena del estado de Mato Grosso, al sudoeste de Brasil. Se trata de un aerófono íntimamente asociado a rituales funerarios y a ceremonias de enterramiento. El misionero salesiano Antonio Colbacchini fue uno de los primeros en describirlo:

El *poari* es una calabacita en forma de fiasco, perforada tanto en la parte inferior como en el cuello. En este último orificio se introduce una cañita en la que, con un corte longitudinal, se ha cortado una pared para obtener una lengüeta oscilante. Al soplar en ella se obtiene un sonido más o menos agudo, que es el canto del *aroe*. Al *poari* se le añaden plumas de pájaro con varios diseños y colores, según el clan del difunto. Mediante un cordón se lo puede colocar alrededor del cuello, como un collar que cuelga por la espalda<sup>2</sup> (Colbacchini, 1929, pp. 157-158).

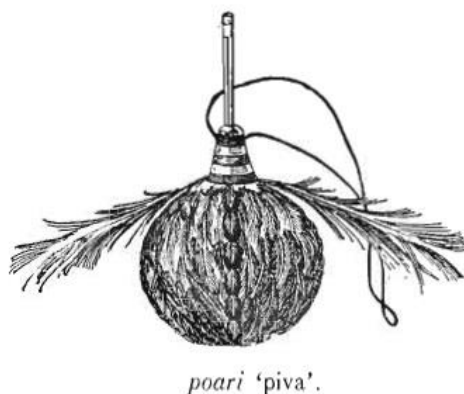


Fig. 1: *Poari* de los Bororo.  
(Dibujo tomado de Colbacchini, ca. 1929).

Una descripción más moderna aparece en el folleto del CD de música tradicional de los Bororo grabado por Riccardo Canzio:

<sup>2</sup> “Il *poari* è una zucchettina a forma di fiasco, forata sia sul fondo che sul collo. In quest'ultimo foro viene infissa una cannuccia in cui, con un taglio longitudinale, è stata incisa una parete in modo da ottenere un'ancia battente. Soffiandovi dentro, si ottiene un suono più o meno acuto, che è il canto dell'*aroe*. Sul *poari* furono attaccate con resina penne di uccello con disegni e colori vari, a seconda del clan del defunto. Mediante una funicella può essere messo al collo, a guisa di collana pendente sulla schiena. Traducción del autor.

EL ERQUENCHO Y OTROS CLARINETES IDIOGLÓTICOS SIN ORIFICIOS “TIPO MERIDIONAL”

El powari está hecho de una pequeña calabaza que actúa como resonador de un segmento de caña; dos hendiduras en la caña le permiten vibrar. Se dice que los powari representan las almas de los difuntos y están decorados según sus diseños clánicos. Se utilizan mayoritariamente durante las representaciones del aroe y cada tipo de instrumento se hace sonar con un llamado distintivo<sup>3</sup> (UNESCO, 1989, p. 6).

Las notas de otro misionero, esta vez jesuita, el español José Sánchez Labrador, proporcionan datos básicos sobre un instrumento similar. Era utilizado un poco más al sur de las tierras de los Bororo, entre los Mbayá o Eyiguayeguí, un pueblo indígena ya desaparecido, de la familia lingüística guaykurú, que habitaba en el estado de Mato Grosso do Sul (Brasil) y en zonas limítrofes de Paraguay. Los Mbayá construían y hacían sonar clarinetes de calabaza, cuyas bocinas podían ser sustituidas por astas de vaca.

[Entre los Eyiguayeguis] Mientras beben los convidados, tocan una corneta, cuyo ronco sonido aturde y amedrenta. No es otra cosa esta bocina, que un cuerno de vaca, o un calabazo largo, agujereado, y por boquilla un cañuto de caña con su lengüeta, al modo de las trompetillas que hacen los muchachos (1910, tomo II, parte III, cap. XIX, p. 4).

En el otro extremo del territorio de los pueblos de habla guaykurú, en la provincia de Santa Fe (Argentina), vivían los hoy desaparecidos Abipón. Ese punto geográfico coincide, curiosamente, con el límite sur de la distribución histórica de los clarinetes de “tipo meridional”. El empleo de este tipo de instrumentos entre los Abipón fue reseñado por un nuevo misionero, otra vez jesuita: el austríaco Martín Dobrizhoffer, autor de *Historia de Abiponibus* (“Historia de los Abipones”). En este caso particular, el cronista menciona el uso de una cola de armadillo como pabellón de resonancia. Se trata de un rasgo bastante particular: en la región solo aparecen registrados pabellones de ese material para la *sananá*, una suerte de trompetilla o bocina usada entre algunos pueblos indígenas del oriente boliviano:

Los Abipones se vuelven formidables a los ojos, así como a los oídos, de sus enemigos; porque preludian cada batalla con trompetas, flautas, cuernos y clarines, que difieren en sonido, materiales y forma. Los instrumentos de cuerno mugen, los de madera repiquetean, y los de hueso, que están hechos de la pata de algún pájaro o cuadrúpedo grande, emiten un silbido muy agudo, mientras que los de caña tienen un crujido ridículo. Otros también, que consisten en la cola del armadillo, a la que se antepone una caña, llenan todo el aire, a gran distancia, con un rugido horrible. Busco palabras para describir la construcción y el uso de todas las diferentes trompetas. Esto es muy cierto, que los Abipones tienen más trompetas que soldados en sus ejércitos. Acompañan estos

<sup>3</sup> “The powari is made of a small gourd acting as a resonator for a reed stalk; two slits in the reed permit it to vibrate. The powari are said to represent the souls of the deceased and they are decorated according to their clanic designs. They are used mostly during the representations of the aroe and each type of instrument is blown with a distinctive call”. Traducción del autor.

## EDGARDO CIVALLERO

instrumentos de sonido terrible con un aullido salvaje, hecho golpeando sus labios con sus manos<sup>4</sup> (Dobrizhoffer, 1784, cap. XXXVIII).

Entre los antiguos territorios de los Mbayá y de los Abipón, y siempre de acuerdo con Izikowitz, los clarinetes de “tipo meridional” aparecen entre los Guaná o Enlhet, los Caduveo o Kadiuveo (descendientes de los Mbayá), los Ashlushlay o Nivaklé, los Toba o Qom<sup>5</sup>, los Lengua o Enxet, los Choroti o Yofwaja, y los Kaingang, todos ellos pueblos indígenas habitantes del Chaco argentino y paraguayo, y de zonas aledañas de Brasil. Szarán (1997) agrega a la lista a los Mak'á del Chaco central y boreal, mientras que Pérez Bugallo (1996, p. 144) indica que los Nivaklé llaman a sus aerófonos *taklúk* y los Yofwaja, *waka kiú*.



4. Wind instrument of cow-horn, with reed mouthpiece.

Fig. 2: *Instrumento de los Lengua.*

(Dibujo tomado de Hawtrey, 1901).

Sobre los Lengua, Hawtrey apunta lo siguiente:

El instrumento de viento de cuerno de vaca es utilizado principalmente por los Suhin, Toothli y Lenguas occidentales, y con o sin la boquilla de caña que se muestra en la figura. Algunos indios pueden tocar el cuerno, que se usa para señalar en campo abierto, sin insertar una caña. Aquellos, en cambio, que no pueden manejar el cuerno por sí

<sup>4</sup> “The Abipones render themselves formidable to the eyes, as well as to the ears of their enemies; for they prelude every battle with trumpets, flutes, horns, and clarions, differing in sound, materials, and form. The horn instruments bellow, the wooden ones clatter, and those of bone, which are made of the leg of some large bird or quadruped, emit a very shrill whistle, while those of reeds have a ridiculous creaking sound. Others again, consisting of the tail of the armadillo, to which a reed is prefixed, fill the whole air, to a great distance, with a horrible roaring. I want words to describe the construction and use of all the different trumpets. This is very certain, that the Abipones have more trumpeters than soldiers in their armies. These terrible-sounding instruments they accompany with a savage howl, made by striking their lips with their hands”. Traducción del autor.

<sup>5</sup> Identificado durante la expedición de Stig Rydén al Chaco entre los Qom de Sombrero Negro, Formosa. Recuperado de <https://www.kringla.nu/kringla/objekt?itemNumber=1933.01.0682&referens=SMVK-VKM/objekt/34961> [Fecha de consulta: 08 de marzo de 2022].

EL ERQUENCHO Y OTROS CLARINETES IDIOGLÓTICOS SIN ORIFICIOS “TIPO MERIDIONAL”

solos, insertan la caña para producir el sonido. Para el indio, por lo tanto, la caña parece ser más un improvisado que una mejora<sup>6</sup> (Hawtrey, 1901, p. 293).

Yendo desde el área cultural chaquense hacia el oeste, en dirección a la cordillera andina, Izikowitz señala la presencia de estos clarinetes entre los Chané y, por extensión, entre sus conquistadores, los Ava o “chiriguano” de las tierras bajas bolivianas y el Chaco salteño argentino. Sobre los “chiriguano” y los Chané, Nordenskiöld comenta:

La trompeta puede haber sido obtenida por los Chiriguano y Chané del área occidental de la civilización [Europa]. En este caso, las trompetas originales deben haber sido de algún otro material que los cuernos de vaca introducidos por los blancos, p. ej. de calabazas, como la vieja trompeta de Caipipendi. Las boquillas con lengüetas fueron, como dije, presumiblemente introducidas por los blancos. Cominges relata el siguiente pequeño episodio que es significativo porque muestra cómo los indios aprenden el uso de instrumentos musicales de los blancos. “A su vista se me ocurrió la idea de fabricarles un clarinete, lo que hice en pocos minutos con una caña tacuara, del que se arrancaron notas muy agudas parecidos a las que produce la dulzaina; lo que alegró tanto a la concurrencia que hasta los viejos me metían cañas por los ojos para que les hiciese gaitas, en cuya operación me pase el resto de la tarde y parte de la noche”<sup>7</sup> (1920, pp. 124-126).

Pérez Bugallo (1996, p. 145) señala que entre los Ava el instrumento se denomina *erque*: el nombre de origen quechua que recibe en los Andes. Basándose en este hecho, el musicólogo argentino sugiere la posibilidad de que este tipo de clarinete apareciese en las tierras bajas del Chaco por influencia de las tierras altas andinas. Sin embargo, viendo la distribución de este tipo de aerófono y su antigüedad, y con la excepción del clarinete Ava, difícilmente se trate de un préstamo.

---

<sup>6</sup> “The wind instrument of cow's horn is used mostly by the Suhin, Toothli, and Western Lenguas, and either with or without the reed mouth-piece which is shown in the figure. Some Indians can blow the horn, which is used for signalling in the open country, without inserting a reed. Those, on the other hand, who cannot manage the horn by itself, insert the reed in order to produce the sound. To the Indian, therefore, the reed seems to be rather a makeshift than an improvement”. Traducción del autor.

<sup>7</sup> “The end-blown trumpet may have been obtained by the Chiriguano and Chane from the western area of civilization. In this case the original trumpets must have been of some other material than the cow horns introduced by the Whites, e. g. of calabashes, like the old trumpet from Caipipendi. Mouthpieces with lips were presumably, as I said, introduced by the Whites. Cominges relates the following little episode which is significant as showing how the Indians learn the use of musical instruments from the Whites”. Traducción del autor.



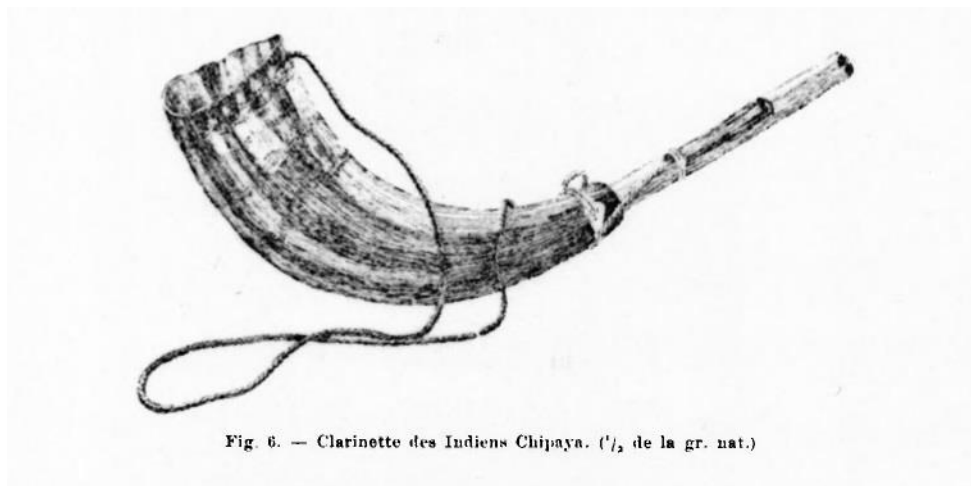


Fig. 6. — Clarinette des Indiens Chipaya. (1/3 de la gr. nat.)

Fig. 3: Instrumento de los Chipaya.  
(Dibujo tomado de Izikowitz, 1931-1932).

Ya en el altiplano boliviano, el clarinete “tipo meridional” aparece entre los Chipaya. Es el propio Izikowitz, en un artículo sobre los instrumentos de ese pueblo, quien apunta:

Los clarinetes son, entre los Chipaya, un instrumento profano que solo tocan para entretenerse. Consisten en una boquilla de caña clavada en la punta de un cuerno que actúa como resonador o pabellón. Para que la preciada boquilla no se pierda, se fija al pabellón con un cordón. En el ejemplar que tengo frente a mí, este tubo mide 8 centímetros de largo y está cerrado en su extremo. La lengüeta se corta de la propia caña y se rebaja un poco para hacerla más elástica. Para facilitar su ejecución, se la eleva mediante un hilo que pasa por debajo de su parte inferior. Para hacer sonar este instrumento es necesario introducir casi toda la caña en la boca<sup>8</sup> (Izikowitz, 1931-1932, p. 271).

No debe confundirse este clarinete con una bocina de cuerno muy habitual entre los Chipaya, llamada *doti*, y mencionada por Baumann (1981). Curiosamente, ni este autor ni Cavour (1994), en sus extensivas revisiones organológicas, hablan del instrumento identificado por Izikowitz, por lo cual es probable que el clarinete chipaya haya desaparecido en algún momento a mediados del siglo pasado.

<sup>8</sup> “Les clarinettes sont chez les Chipaya un instrument profane dont ils ne jouent que pour se divertir. Elles se composent d'une embouchure en roseau enfoncée dans la pointe d'une corne qui fait office de résonateur ou pavillon. Pour que la précieuse embouchure ne se perde pas, on la fixe au pavillon avec une cordelette. Sur l'exemplaire que j'ai sous les yeux, ce tuyau mesure 8 centimètres de longueur et il est fermé à son extrémité. L'anche est découpée dans le roseau même et quelque peu rabotée pour la rendre plus élastique. Afin qu'il soit plus facile d'en jouer, on l'a surhaussée au moyen d'un fil qui passe sous sa partie inférieure. Pour faire retentir cet instrument, il est nécessaire d'introduire presque tout le tuyau dans la bouche”. Traducción del autor.

#### 4. EL ERQUENCHO O ERQUE

El último instrumento de la lista (y uno que, como queda dicho, Izikowitz no recogió en su trabajo) se encuentra también en los Andes. De hecho, si se descartan las réplicas indígenas del clarinete europeo, se trata del único instrumento de lengüeta simple presente en la organología tradicional andina contemporánea.



Fig. 4: *Erquencho*.

(Foto de Civallero).

Es uno de los escasos supervivientes del conjunto de aerófonos de lengüeta simple de “tipo meridional”: el *erquencho* o *erque*. También escrito *erkencho*, *erke* o *irqi*, es un artefacto sonoro de construcción y uso tradicional en el noroeste de Argentina y el sur de Bolivia, en la región histórico-cultural conocida como “Andes meridionales”.

Su nombre popular actual parece derivar del término quechua *irqi*, “niño”, aunque aún no se ha establecido de manera clara el motivo para semejante asociación de conceptos; popularmente, se refiere que su sonido chillón y gangoso se asemeja al llanto de una criatura. El vocablo *erque* es una castellanización de la voz indígena, mientras que *erquencho* resulta, al parecer, de la adición de un sufijo diminutivo quechua. Nótese que la palabra *erque* también se utiliza, al menos en algunos puntos de Argentina, para denominar a una larga trompeta natural, que recibe asimismo el nombre de *caña* o *corneta*. Este doble uso del vocablo ha generado algunas confusiones.

Siguiendo las características propias del grupo organológico al que pertenece, el *erquencho* está formado por un enorme pabellón, generalmente de cuerno, provisto de una boquilla de caña en la cual se abre la consabida lengüeta idioglótica.



Fig. 5: *Pajuelas de erquencho*.  
(Foto de Civallero).

La boquilla, localmente conocida como *pajuela*, es un tubo de entre 8 y 15 cm de longitud y hasta 1 cm de diámetro, elaborado a partir de un segmento de caña de Castilla (*Arundo donax*) o *sokbosa / suqusa* (distintas bambusáceas del bosque húmedo boliviano). Dicho tubo está dotado de una lengüeta simple de tamaño variable en el extremo proximal o de soplo, el cual está cerrado por un nudo o tabique natural de la caña.

Tradicionalmente la lengüeta se corta hacia abajo, con el cabo libre de la lámina orientado hacia el intérprete. El corte puede empezar en el mismo nudo o borde de la caña, o más abajo; si bien algunos autores señalan que ese inicio del corte es un rasgo que permite una distinción de tipo geográfico (el primero es boliviano y el segundo, argentino), lo cierto es que ambas modalidades se usan por igual en los dos países. A veces, el final del corte se asegura con un lazo fuerte de hilo de algodón; tal atadura evita, por un lado, que las fracturas provocadas al crear la lengüeta se prolonguen y terminen rajando toda la boquilla, y por el otro, define la longitud de la lámina y, por ende, la altura relativa del sonido que emite. Entre la lengüeta y la boquilla suele colocarse un hilo muy fino, un cabello humano o un pelo animal (crin de caballo, bigote de gato), el cual impide que, con la humedad condensada del soplo, la lámina se adhiera al cuerpo, se inmovilice y no genere sonido alguno.

## EL ERQUENCHO Y OTROS CLARINETES IDIOGLÓTICOS SIN ORIFICIOS “TIPO MERIDIONAL”

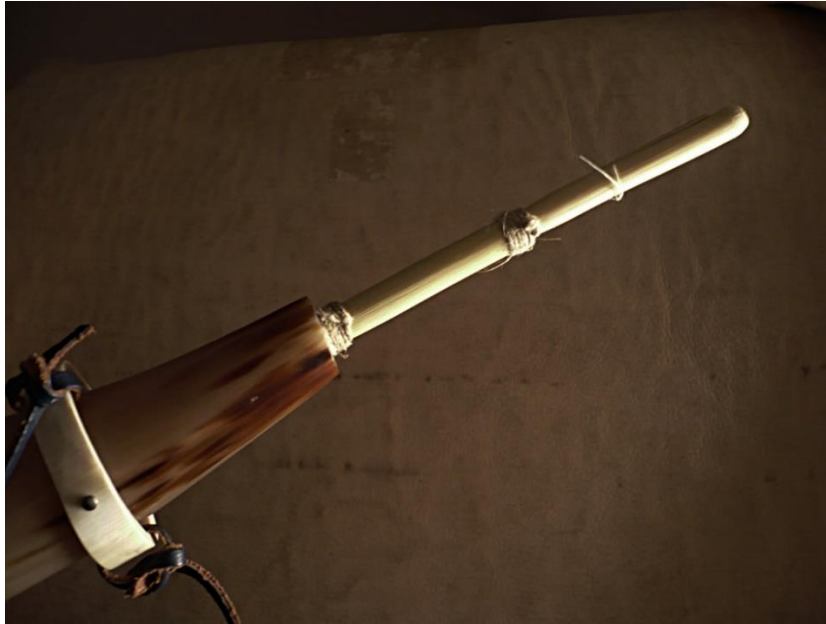


Fig. 6: Detalle de *pajuela* de *erquencho*.

(Foto de Civallero).

En algunas versiones modernas, los constructores no cortan la lengüeta a partir de la pajuela, sino que realizan un hueco rectangular en ella y aseguran sobre él, mediante varios artificios, una lámina de placa radiográfica, una tira cortada de un envase de yogur, u otro material plástico equivalente (Pérez Bugallo, 1996, p. 90). Esto, por cierto, convierte al clarinete en heteroglótico.



Fig. 7: Detalle de pabellón de *erquencho*.

(Foto de Civallero).



## EDGARDO CIVALLERO

El extremo distal del tubo se inserta dentro de un pabellón de amplificación que, en términos de dimensiones relativas, resulta descomunal. Tal bocina suele estar hecha de asta de vaca, pero también se utilizan cuernos de cabra u oveja, calabazas de distintos tipos, chapa metálica (aluminio, latón, etc.), plástico, o una combinación de algunos de estos materiales. Los pabellones suelen ir labrados, (piro)grabados, pintados de colores vivos y / o profusamente decorados con cintas, trenzas y borlas de lana.

El tamaño desproporcionado del pabellón en comparación con el del cuerpo del instrumento suele motivar que algunos músicos se refieran al *erquencho* como “cuerno con boquilla”, o que empleen nombres reservados a bocinas indígenas tradicionales andinas, como *pututo*, con las cuales mantienen ciertas semejanzas morfológicas externas. Este hecho provocó, en el pasado, cierta confusión en cuanto a la naturaleza del instrumento: no pocas crónicas e informes lo mencionaban tildándolo de “trompeta”.

## 5. DISTRIBUCIÓN Y VARIANTES

En Argentina, en donde se prefiere el nombre *erquencho* al de *erque* (aunque este último también sea usado), se lo utiliza sobre todo en la provincia de Jujuy y en el área de pre-puna de la provincia de Salta, al noroeste del país (Pérez Bugallo, 1996, p. 89). Aparece también en el oriente de dicha provincia (Chaco salteño) y en las vecinas de Chaco, Formosa, Santiago del Estero y Catamarca, e incluso en áreas cercanas del norte de Chile. En el altiplano jujeño, en donde se llama *pututu* o *asta*, se lo suele construir con cuerno de cabra, debido a la escasez de ganado bovino; en el oriente de la misma provincia se lo elabora con chapa fina de cobre o bronce (Pérez Bugallo, 1996, p. 90). En la pre-puna salteña se encuentran *erquenchos* que combinan asta vacuna y tubería de metal y alcanzan unos tamaños verdaderamente considerables, mientras que en el Chaco salteño los Ava o “chiriguano” y los Chané emplean instrumentos pequeños: modelos intermedios entre los aerófonos altiplánicos y los de los pueblos indígenas del Chaco argentino, como los ya mencionados Nivaklé, Yofwaja y Qom.



Fig. 8: Festival del *erquencho* en Cangrejillos, provincia de Jujuy, Argentina<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Imagen tomada de <https://i.ytimg.com/vi/wquzqpXhLbk/maxresdefault.jpg>.

## EL ERQUENCHO Y OTROS CLARINETES IDIOGLÓTICOS SIN ORIFICIOS “TIPO MERIDIONAL”

En Bolivia, en donde el instrumento es llamado *erque* (la designación original) o, según algunos autores, *huacachupa* (del quechua *wakachupa*, literalmente “cola de vaca”), se lo encuentra sobre todo en el departamento de Tarija, al sur del país, especialmente en las provincias de Cercado, Méndez y Avilés, y en parte de la de Arce. También se ha detectado su presencia en el vecino departamento de Chuquisaca, en las provincias de Charcas y Oropeza (Potolo, Irupampa); en el departamento de Potosí, en las provincias de Chayanta, Nor Chichas (Calcha) y Sud Chichas (Tupiza); en el departamento de La Paz (Charazani) y en el de Cochabamba (Tapacari); y entre los Jalq’a del departamento de Sucre (Arduz Ruiz, 2012). Entre estos últimos es muy habitual que los pabellones sean grandes cuernos bovinos muy ornamentados.

La denominación tradicional “cola de vaca” que recibe el instrumento refiere al empleo de pabellones de ese material en los Andes bolivianos, especialmente en las grandes trompetas conocidas como *erque* o *caña*. Para elaborar tales pabellones se utiliza el cuero del rabo vacuno desde su misma base hasta su extremo; este se limpia, se pela, se curte, y se modela en forma de bocina empleando para ello arena caliente. Es posible que ese tipo de elementos se emplearan en los clarinetes idioglóticos, aunque la ausencia de ejemplares etnográficos que corroboren dicho uso indica que, muy probablemente, el nombre “cola de vaca” (*huacachupa*) haya estado asociado al *erque*-trompeta, y que el *erque*-clarinete haya heredado tal denominación por el mero hecho de compartir nombre.



Fig. 9: Bernabé Montellanos enseña e interpreta el *erquencho* y la *caja* en pedido de lluvia. San Isidro, Iruya, provincia de Salta, Argentina<sup>10</sup>.

Hasta el momento no se han encontrado evidencias arqueológicas, documentales o etnográficas que permitan afirmar un origen prehispánico o indígena sudamericano para este particular instrumento. Según algunas teorías (Izikowitz, 1935, p. 262), podría derivar de ciertos aerófonos tradicionales campesinos europeos de características similares, bastante populares en el continente en general y en la península ibérica en particular, p.ej. el *turullu* de

<sup>10</sup> Imagen recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=NBxh1tzW7EE>.

Asturias y la *berrona* de Cantabria. Sin embargo, la existencia de un amplio conjunto de distintos tipos de clarinetes en América Latina (incluyendo los majestuosos *toré* amazónicos) induce a considerar la posibilidad de un origen autóctono.

## 6. EL SONIDO Y LA MÚSICA

Si bien existen diferentes técnicas para interpretar un clarinete, por lo general la lengüeta se introduce parcial o totalmente dentro de la boca; la presión de aire creada por el músico en el interior de la cavidad bucal (exhalando o, más raramente, inhalando el aire) la pone en movimiento, y su batimiento genera un sonido zumbón que puede ser modulado de diversas formas. En algunos casos, los labios o dientes se apoyan sobre la lámina para variar la longitud de la sección que bate y, por ende, la nota que emite; en otros, se aumenta la presión para obtener distintos armónicos; más habitualmente, son los orificios de digitación los que se ocupan de modular el sonido. En todos los casos, como ya queda señalado, suele colocarse un fragmento de hilo, pelo, crin o fibra vegetal bajo la lengüeta; se consigue así que la vibración no se interrumpa, pues dicho fragmento impide que la lámina se adhiera al cuerpo principal del aerófono o a la boquilla por la humedad del soplo.

El musicólogo argentino Carlos Vega (1946) indica que el *erquencho* es “uno de los más expresivos entre los instrumentos rudimentarios”. Es “grave, humano, dramático, vibrante, angustioso. Muy original. El vibrato es sumamente expresivo”, agrega.



Fig. 10: Carnaval en Bárcena, provincia de Jujuy, Argentina<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Imagen recuperada de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Jujuy-B%C3%A1rcena-Carnaval-Erquenchoyespuma.jpg/1280px-Jujuy-B%C3%A1rcena-Carnaval-Erquenchoyespuma.jpg>.

## EL ERQUENCHO Y OTROS CLARINETES IDIOGLÓTICOS SIN ORIFICIOS “TIPO MERIDIONAL”

Debido a sus reducidas dimensiones, el cuerpo de este particular clarinete no cuenta con orificios de digitación, es decir, con un mecanismo que permita la variación de la longitud de la columna de aire y, por ende, la producción de distintas notas. En consecuencia, para alterar y modificar la altura del sonido emitido, el intérprete se vale de la combinación de una variopinta serie de técnicas para obtener una gama sonora bastante amplia e interesante. Entre ellas se incluyen la variación de la intensidad de soplo, la variación de la presión de los labios, la lengua o los dientes incisivos sobre la lengüeta, la variación del punto donde esa presión se ejerce, etc.

El sonido del *erquencho* podría describirse como un zumbido ronco y quejumbroso, y sus características (altura, timbre, potencia) dependen tanto del material, la longitud y el diámetro de la boquilla como de las dimensiones del pabellón y de la lengüeta.

Los intérpretes tradicionales no suelen emplear notas claramente determinadas: prefieren producir una emisión sonora continua (dentro de un rango limitado por las posibilidades físicas del instrumento) que va fluctuando, interrumpiéndose aquí y allá y buscando imitar, por lo general, el particular estilo de canto de la región de la cual es nativo. El sur de Bolivia y el noroeste de Argentina poseen una cultura musical común, etiquetada por el ya citado Carlos Vega (1946) como “música tritónica” (una denominación que, como la de “música pentatónica incaica”, ha sido fuertemente debatida). La principal expresión de esa cultura regional es el canto de *coplas*: estrofas cortas, escritas en castellano local, e interpretadas *a capella* tanto por solistas de ambos sexos como por conjuntos comunitarios. Se trata de un estilo muy característico, con rasgos indígenas que pueden encontrarse en otras áreas del mundo andino. Una de las técnicas vocales más utilizadas es el *kenko* (del quechua *qinqu*, “ondulación”): una hermosa combinación de *portamento* y *falsetto*. Los *erquenchos* intentan (y logran) imitar las melodías producidas por los copleros.

El caso es que el instrumento en sí no es tritónico, pudiendo producir escalas pentatónicas, hexatónicas y heptatónicas, sobre todo menores. Lamentablemente, su vinculación al ya mencionado concepto de “música tritónica” le ha supuesto numerosas limitaciones de comprensión y análisis.



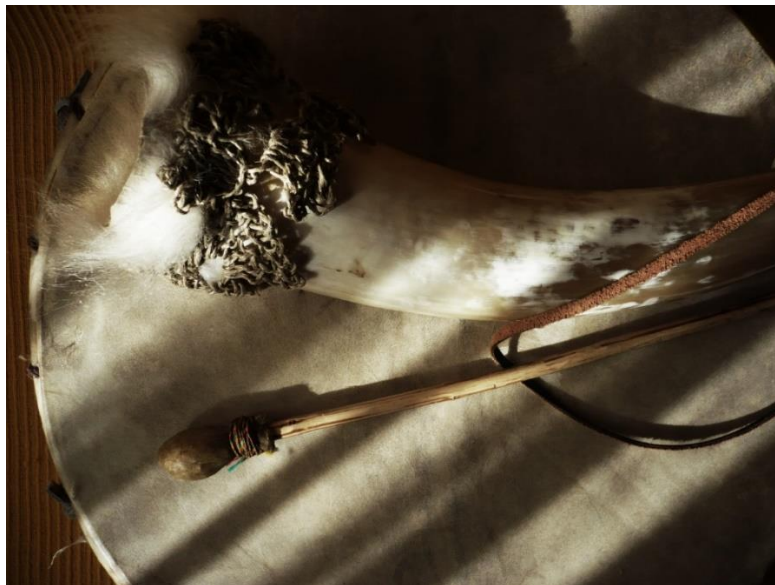


Fig. 11: *Erquencho y caja*.

(Foto de Civallero).

Usualmente, el *erquencho* se interpreta con el acompañamiento de una de las variantes de *caja* existentes en la zona, tales como la *cajita chapaca*, la *caja chayera* o la *caja puneña*. También conocida como *tinya* en quechua, la *caja* es un tipo de membranófono de doble parche andino que consta de un aro de madera de unos 10-15 cm de altura y unos 25-45 cm de diámetro sobre el que se tensan dos piezas de cuero pelado, desprovistas de sobre-aros y unidas entre sí por una correhuela de tiento o sogá que zigzaguea entre ambas. La *caja* no posee orificio de descompresión en su cuerpo, lo cual indica su claro origen prehispánico, y está dotada de una cuerda o soguilla, la *chirlera*, cruzada sobre el parche percutor o sobre el resonante, la cual vibra sobre él produciendo un sonido característico, muy en consonancia con el timbre del propio *erquencho*. El membranófono se percute con una maza conocida como *huajtana* o *guastana* (del quechua *waqtana*, “lo que golpea”).

*Erquencho y caja* son ejecutados simultáneamente por el mismo músico. Este sujeta con la mano izquierda el pabellón del aerófono que sopla, mientras que con la otra percute el membranófono, que cuelga de su muñeca derecha. La mano izquierda debe coordinarse perfectamente con los labios, la lengua y los dientes, metiendo y sacando la boquilla de la boca para realizar las distintas variaciones de presión que permiten variar la altura del sonido; la derecha, por su parte, suele ejecutar un movimiento pendular rítmico, que permite percudir el parche de la caja sin depender exclusivamente de la flexión de los dedos que sostiene la *huajtana*.

## 7. TIEMPOS Y MOMENTOS

De acuerdo con la división de los instrumentos andinos y su uso por estaciones, el *erquencho* es un instrumento “de verano” (Pérez Bugallo, 1996, p. 91) o, más concretamente, de “estación húmeda”. La “estación húmeda” andina (*jallu pacha* de los Aymara, *paray tiempu*

## EL ERQUENCHO Y OTROS CLARINETES IDIOGLÓTICOS SIN ORIFICIOS “TIPO MERIDIONAL”

de los Quechua) es el periodo comprendido entre el Día de Todos los Santos y el Domingo de Resurrección (final del Carnaval). De hecho, al menos en Bolivia se cree que el *erque* y la *caja* atraen las lluvias (Arduz Ruiz, 2012.).

El músico e investigador boliviano Ernesto Cavour (1994, p. 94) indica que la interpretación del *erque* en su país va de noviembre a febrero, aunque Arduz Ruiz (2012) amplía su inicio a la Fiesta del Rosario (primera quincena de octubre), e incluye en el periodo las festividades de Todos los Santos, San Plácido, Santa Bárbara, Navidad, Año Nuevo, Reyes, San Sebastián y la Virgen de la Candelaria. En territorio argentino, en donde las tradiciones indígenas andinas han perdido buena parte de su fuerza, el *erquencho* es empleado sobre todo durante los Carnavales.

Además de las limitaciones temporales, existe otra serie de tabúes que pesan sobre los instrumentos musicales en los Andes, incluyendo los de género. En ese sentido, y tal y como ocurre con la práctica totalidad de los instrumentos de viento, el *erquencho* es un elemento de uso exclusivo masculino, aunque existen excepciones puntuales a esta regla.

A las tradiciones nativas se le suman las nacidas al calor del sincretismo entre las creencias aborígenes y el catolicismo. En este sentido, Baldviezo (1995) señala que en Bolivia no se interpreta el *erque* en procesiones de santos porque “es del diablo”.



Fig. 12: Tocador de *erquencho* de calabaza y *caja* de materiales modernos en el Festival del Queso y la Copla de Chorrillos, provincia de Jujuy, Argentina. (Imagen de Viviana García publicada en *FotoRevista*<sup>12</sup>).

<sup>12</sup> Imagen tomada de <http://www.fotorevista.com.ar/SFotos/12/09/02/120902072457.jpg>.

## EDGARDO CIVALLERO

En Argentina, el *erquencho* es empleado para interpretar distintos *toques* —piezas instrumentales particulares de cada momento y región— o para acompañar el canto de coplas y las danzas de *ronda*. En este último caso, el ejecutante o *erquenchero* se coloca en el centro de la rueda de bailarines y cantantes. Durante los Carnavales son tradicionales las *erquenchadas*, en donde varios ejecutantes tocan juntos, ajustándose solo al ritmo (pero no a la melodía, mucho menos a la afinación), lo que crea un impresionante tapiz heterofónico.

En Bolivia acompaña a las *rondas de erque* carnavaleras (similares a las argentinas) y a las coplas entonadas durante festividades religiosas, como las muy famosas dedicadas a la Virgen de Chaguaya, en Tarija. Se lo utiliza asimismo para interpretar tonadas en *hierras*, *marcadas* y *señaladas* (festividades campesinas ganaderas) y, sobre todo, durante los Carnavales.

Entre los Jalq'a del departamento de Chuquisaca, el *erque* o *erqe* tiene unas características muy especiales. Se construye en dos tamaños: uno pequeño y agudo, el *warmi erqe* (en quechua, “*erque* mujer”) y uno más grande y grave, el *qhari erqe* (en quechua, “*erque* varón”). Los primeros son ejecutados por manos femeninas mientras que los segundos aparecen en manos masculinas; de hecho, el *warmi erqe* es uno de los escasísimos aerófonos andinos cuya interpretación es permitida a las mujeres. Los sonidos de ambos tamaños de instrumento se combinan, mediante una técnica de *hocket* o diálogo (habitual, p.ej., en las flautas de Pan andinas), permitiendo la ejecución de las melodías. Ello requiere una buena sincronización e implica una interacción simbólica y ritual entre ambos géneros para la consecución de un fin determinado, de acuerdo con la visión dualista tradicional y prevalente en los Andes desde tiempos prehispánicos.

## 8. CONCLUSIONES

En líneas generales, los clarinetes idioglóticos de “tipo meridional” se han ido perdiendo lenta pero inexorablemente; de hecho, el periodo menor a un siglo desde la publicación del libro de Izikowitz hasta la actualidad ha visto la desaparición de la mayor parte de ellos, en algunos casos junto a los pueblos que los interpretaban. Hoy por hoy, el *poari* de los Bororo y el *erquencho* andino (y sus variantes chaqueñas) vienen siendo los últimos supervivientes.

Hasta la década de los 50 del siglo pasado, el *erquencho* fue prácticamente un desconocido fuera de sus áreas de ejecución tradicional; a partir de esa fecha, y con el *boom* de la música folklórica en Argentina y Bolivia, comenzó a aparecer tímidamente en algunas grabaciones. Su inclusión, sin embargo, solo buscaba dar un toque más “típico” a determinadas canciones; por lo general no se consideraba que su voz gangosa interpretara “música”. Las grabaciones que se animaban a incluir una o varias pistas con toques completos de *erquencho* fueron siempre sobre todo etnográficas, incluyendo los trabajos de Cosentino (1962), el Museo del Carnaval Norteño (s.f.), Parejo (s.f.) y Valladares (2001) en Argentina, y el de Martínez (1992) en Bolivia.



Fig. 13: Bernabé Montellanos interpretando un *erquencho* de cuerno de cabra para el disco *Huellas del tiempo*, CD asociado a la película *Palka*<sup>13</sup>.

Durante la década de los 60, con la aparición de la "música andina" como género, y en los 70, con la Nueva Canción Latinoamericana predando buena parte del repertorio de la anterior para transmitir un mensaje de tradición y lucha, el *erquencho*, con contadísimas excepciones, brilló por su ausencia. Es a partir de la década de los 90 cuando el instrumento empezó a tener una mayor visibilidad, probablemente debido al empoderamiento de las comunidades indígenas y los movimientos campesinos tanto en Bolivia como en Argentina, y a una mayor difusión (y comprensión) de las culturas nativas y sus expresiones artísticas originales. Sin embargo, otros instrumentos superaron en popularidad al *erquencho*, posiblemente debido a su capacidad para producir melodías más reconocibles o amigables para el público no-local, especialmente el urbano; fue el caso de las *tarkas* y *anatas*, las grandes trompetas naturales o los *sikus*. El clarinete campesino continuó pasando bastante desapercibido, incluso para varias agrupaciones musicales especializadas en la difusión de la música de los Andes.

Hoy por hoy, el instrumento mantiene su pequeña popularidad y su constante vigencia en sus zonas de origen, y es más visible fuera de ellas que lo que era antaño, lo cual garantiza su supervivencia y, sobre todo, la diversidad de sus repertorios y formatos tradicionales. Acciones como la de Mariana Carrizo en el Festival de Cosquín 2014, citada para abrir este texto, permiten darles a estos fragmentos de la cultura latinoamericana una visibilidad muy necesaria y, al mismo tiempo, abrir las puertas para un mejor conocimiento del patrimonio sonoro regional y para una mayor diversificación del acervo instrumental folklórico moderno.

<sup>13</sup> Imagen tomada de <http://3.bp.blogspot.com/-hXhYzf74Ick/UC-8GfT2UjI/AAAAAAAAABA0/cIURbONGXHI/s1600/DIRECTO+02.jpg>.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Arduz Ruiz, F. (2012). *El erque*. Tarija: Editorial Corpográfica.
- Baldiviezo Cruz, Á. (1995). La caña y el erque, instrumentos musicales tarijeños. *El País*, octubre, Suplemento Cultural “Cántaro”.
- Baumann, M. P. (1981). Music, dance, and song of the Chipayas (Bolivia). *Latin American Music Review*, 2(2), pp. 171-222.
- Cavour, E. (1994). *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: Edición del autor.
- Colbacchini, A. (ca. 1929). *I Bororos Orientali "Orarimugudoge" del Matto Grosso (Brasile)*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Dobrizhoffer, M. (1784). *Historia de Abiponibus equestri bellicosaque Paraquariae natione*. Viennae: Typis Josephi Nob. de Kurzbek caes. reg. aul. tipog. et bibliop. [Citado de la versión inglesa *An account of the Abipones*, vol. II, London, 1922].
- Hawtrey, S. H. C. (1901). The Lengua Indians of the Paraguayan Chaco. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 31, pp. 280-299.
- Hornbostel, E. M. von & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente. *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, pp. 553-590.
- Izikowitz, K. G. (1931-2). Les instruments de musique des indiens Uro-Chipaya. *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán*, 2, pp. 263-291.
- Izikowitz, K. G. (1935). *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Göteborg: Elanders Boktryckerei Aktiebolag.
- Nordenskiöld, E. (1920). *The changes in the material culture of two Indian tribes under the influence of new surroundings*. Göteborg: Elanders Bocktryckeri Aktiebolag [Comparative Ethnographical Studies: 2].
- Pérez Bugallo, R. (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Sánchez Labrador, J. (1910). *El Paraguay católico*. Buenos Aires: Imprenta de Coni hermanos.
- Szarán, L. (1997). *Diccionario de la música en el Paraguay*. Recuperado de <http://www.luisszaran.org/DiccionarioPrologo> [Fecha de consulta: 08/05/2022].
- Vega, C. (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina con un ensayo sobre las clasificaciones universales: un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. Buenos Aires: AR Centurión.

**DISCOGRAFÍA**

- Cosentino, I. R. (1968). *Folklore musical y música folklórica argentina. Vol. 2. Aerófonos del noroeste*. Buenos Aires: Qualiton (QF 3001).
- Martínez, R. (1992). *Bolivia: Musiques calendaires des vallées centrales*. [CD]. París: CNRS/Musée de l'Homme.
- Museo del Carnaval Norteño (s.f.). *Música del Carnaval Humahuaqueño*. Humahuaca: Museo del Carnaval Norteño.
- Parejo, R. (s.f.). *Argentina: Tritonic musics of the North-West / Argentine: Musiques tritoniques du Nord-ouest*. UNESCO / International Music Council.
- UNESCO (1989). *Brazil: The Bororo world of sound*. Ivry-sur-Seine: UNESCO, Auvidis.
- Valladares, L. (2001). *Mapa musical de la Argentina. Vol. 1. Documental folklórico de la Quebrada de Humahuaca*. Buenos Aires: Discos del Rojas, Melopea S.A.

**Fecha de recepción: 29/04/2022**

**Fecha de aceptación: 31/12/2022**