

## Música y Danza, en la América Precolombina (

Apuntes del Curso Historia de la Música 1 Composición-2020  
(Difusión restringida)  
Jorge Martínez Ulloa

El estudio de las formas musicales y danzarias de la América Precolombina es difícil debido al impacto a-culturizador que tuvo la conquista y posterior colonización de las Américas.

Se vinieron a crear formas sincréticas en las cuales es difícil reconocer lo propiamente europeo, o indígena, deberemos entonces proceder por tentativas, utilizando los pocos materiales arqueológicos que hasta hoy nos han llegado, y estableciendo paralelismos con culturas que, en otras partes del mundo, han tenido los mismos grados de desarrollo de sus modos productivos y estadios civilizadores.

En esta perspectiva podremos definir varios períodos de desarrollo de esas sociedades.

Esta esquematización obedece a "funciones productivas" que los diversos grupos humanos tienen, generalmente, que resolver. A cada "función" corresponden grados bien específicos de desarrollo de las fuerzas y tecnologías productivas, y por ende, de capacidad tecnológica de las sociedades. Esta capacidad puede determinar el tipo de instrumentos de trabajo (y musicales) de cada grupo humano. Los procedimientos tecnológicos implican también un "modo de concebir" el mundo que les rodea en un proceso que, sin ser mecanicista o determinista, condiciona bastante las potencialidades de las sociedades.

Estos períodos los definiremos como:

- a) Preagrícola o de cazadores y recolectores.
- b) Proto-Agrícola, o de transición.
- c) Agrícola.
- d) Clásico.

Finalmente podemos agregar consideraciones sobre lo que llamaremos "sobrevivencias" las que, no constituyendo un período en sí, representan el modo como esas formas productivas y culturas trascienden su arco específico de influencias y re-envían sus discursos y formas simbólicas a otros espacios culturales.

También sucede que los diferentes modos de producción se superponen y al interior de la misma sociedad, o grupo humano, podemos distinguir la coexistencia de varias formas anacrónicas respecto al modo de producción dominante en aquel período, mas no por ello menos presentes y masivas.

Una última consideración dice relación con el hecho de que las culturas no se suceden de forma evolutiva o serial.

¿Qué queremos decir con esto? simplemente, las culturas, siendo determinadas por sus específicos modos de reproducir, sus formas materiales de existencia, poseen también un *ethos*, o un carácter simbólico propio que va a condicionar el modo como son reproducidos y desarrollados sus medios y formas de existencia material: si bien lo material determina lo simbólico, es también cierto que lo simbólico condiciona y reproduce las formas de creación de los medios materiales, estableciendo lo que cada cultura desea como óptimo para sí. Una cultura de cazadores y reproductores, por ejemplo, considerará el nomadismo como un bien en sí y una forma de existencia libre y deseada y no como una imposición trágica de la pobreza de cada lugar hábitativo. Lo que para los pueblos agrícolas es sinónimo de pobreza y sufrimiento (escasez de manufacturas y nomadismo) para los recolectores será algo deseado y buscado. Inversamente lo que para los agricultores será deseable (acopio de recursos, atesoramiento, propiedad privada, fijación territorial) para los nómades recolectores será sufrimiento y pérdida de libertad.

Por la anterior consideración, es posible hipotizar que estas culturas y sociedades no se suceden unas a otras de manera seriada y progresiva: una cultura pre-agrícola no deriva o evoluciona normalmente en una agrícola, ni tampoco ésta en una industrial o moderna. Por el contrario, los cambios de estas sociedades operan al interior de sus propias formas y salen de estos modelos sólo como fruto de cambios radicales de su ecosistema (catástrofes, invasiones, guerras, epidemias) que debilitan la posibilidad de cambios “en el modelo”. Es así como una sociedad de recolectores derivará paulatinamente en una de cazadores y pescadores y luego, posiblemente, en una de ganaderos y pastores. Los Inuit del ártico (Canadá, Terranova) así lo han hecho y actualmente siguen a sus rebaños de caribú con motos de nieve y vehículos modernos, con GPS y tecnologías digitales, que no aplican a una posible agricultura tecnificada en su ambiente. Una cultura desarrolla no sólo medios materiales sino que, sobretudo, metas y objetivos simbólicos que fijan lo que para esa cultura es válido y deseable. Esos objetivos no son comunes a todas las culturas y pueden diferir grandemente entre unas y otras (como en el ejemplo citado).

### Período Pre-agrícola

Esta caracterizado por una economía de apropiación: recolectores, cazadores y pescadores, tienen generalmente simples refugios en vez de habitaciones, en otros casos, existen cabañas redondas y/o práctica de *nomadismo*. No existe religión o formas espirituales de tipo religioso (como habitualmente hoy las entendemos). Las prácticas espirituales son de tipo mágico y sustentada por

creencias **animistas**: cada objeto o ente de su entorno posee un alma o esencia sobrenatural interior y todo está regido por el concepto de equilibrio, si se necesita una fruta o un poco de leña, el recolector debe hacer un “pago” simbólico a la esencia sobrenatural, al “doble” del árbol que entrega fruta o leña. Este “pago” consiste en un simple sacrificio ritual, que puede aparecer como una danza, una serie de gestos o bien cantos específicos, que deben restituir simbólicamente lo que se extrae.

Los pocos utensilios están casi todos legados a las actividades de caza y pesca: jabalinas y mazas, puntas de flechas e instrumentos para la pesca, piedras. Podrían hacer parte de este grupo (del cual todavía hoy podemos encontrar algunos exponentes) los QAWASHQAR y SELK-NAM de Tierra del Fuego, algunas poblaciones amazónicas, ciertos ritos de los Inuit, etc.

Respecto a la danza, se introduce el concepto de "**disposiciones de carácter psíquico**": danzas alrededor de un hombre u objeto, y danzas de "**imitación animal**", introvertidas las primeras y extrovertidas las segundas, son en general todas danzas circulares, abiertas o no.

Esta clasificación de introvertidas/extrovertidas tiende a poner en relieve la "actitud" de la danza, la "introversión" se debe al hecho que la relación mágico-simbólica se realiza entre los danzantes y un hipotético "centro" significativo, eje de la danza y de su contenido. En el segundo caso, en la "extroversión", no se dispone necesariamente de un solo eje significativo, la mimesis mágico-simbólica es de por sí garantía de contenido, pudiendo existir varias disposiciones espaciales.

En la representación del animal, en estas culturas pre-agrícolas, generalmente no se reproducen los aspectos aparentes o externos del animal: cuernos, pieles, plumas o garras, sino que se representa o más bien, se vivencia la **esencia del animal: el ser humano deviene animal** al vivir su esencia, con grades saltos de gacela o reptares de culebra, o simplemente, asumiendo el estar de la gacela o la serpiente, cuestión que para un observador externo puede ser de difícil comprensión, no compartiendo el conocimiento íntimo que un cazador tiene de su entorno.

La mayoría de los grupos pertenecientes a este período no han tenido instrumentos musicales o estos son bastante simples. Parece sin embargo que la unión entre música, poesía y danza sea muy fuerte. La utilización de pies, manos y voces es por lo tanto elemento fundamental y necesario. No se crea que dada la poca complejidad de los instrumentos la música por ellos producida sea rudimental o poco interesante, primitiva. Un ejemplo actual es constituido por los grupos de pigmeos del Africa Central, por mucho tiempo considerados uno de los grupos étnicos más atrasados y primitivos: quién haya tenido ocasión de escuchar las refinadas polifonías vocales y las complejas técnicas de emisión vocal de este grupo concordará que no siempre la carencia de técnicas

manufactureras representa un signo de incivildad o primitivismo cultural.

Los ritos, particularizados y coyunturales, son celebrados con músicas propiciatorias o de carácter mágico terapéutico, y en este caso es interesante notar lo señalado por varios autores (Ved. Frazer: "El ramo de Oro"): "La REPETICION es característica peculiar de toda manifestación [PRE-agrícola], ya sea artística (ornamentación, música) que cultural."

Desde el punto de vista musical no se puede afirmar con certidumbre la presencia de escalas, ni tampoco es evidente la supremacía de la rítmica sobre la melodía: las melodías en efecto pueden asumir sistemas distintos, no siendo necesariamente pentatónicas (o de intervalos limitados).

Si desde el punto de vista danzario, se habla de "movimientos abiertos y cerrados", dado el extraordinario nexo que, sobretudo en este período, existe entre danza y música, podremos hablar también de sistemas musicales "abiertos y cerrados":

<b>Danzas Abiertas</b>	<b>Danzas Cerradas</b>
A saltos Intervalos disjuntos o muy amplios Formas amplias y libres Formas polirrítmicas Melodías amplias y guturales	En posición sentada, supina o inmóvil Intervalos conjuntos o estrechos Formas ternarias, binarias o simétricas Ritmos simples Repeticiones y ostinatos

En general, las formas binarias son acompañadas de melodías compuestas por pocos sonidos (2 o 3) con la extensión de un 4<sup>1</sup> (DO-FA), mientras las formas "abiertas" están constituidas por melodías "de fanfarria" con sonidos extraídos de los armónicos naturales. Aunque la mayor parte de estas melodías graduadas sean usadas en formas descendientes (según el ritmo de la respiración humana) es posible encontrar ejemplos de imitación canónica.

Al interior de estas formas musicales es posible actuar una distinción posterior (período agrícola) entre formas "**monopartitas, bipartitas y tripartitas**". Las primeras son formadas por una sola frase musical (el texto) que no presenta acentuaciones regulares, no es repetida ni se puede dividir en compases.

La estructura bipartita se puede encontrar en danzas llamadas de "avance y retroceso" y está constituida por la repetición de dos frases (A y B). Los bailarines avanzan con el motivo A y vuelven a la posición inicial sobre el motivo B. A menudo estas melodías son simétricas (igual duración) y el término de la primera frase se realiza sobre la 3<sup>a</sup> armónica (V Grado) del sonido inicial (en un esquema DO-SOL) para después terminar sobre éste.

La forma tripartita representa una gran evolución respecto a las precedentes,

sea en el plan musical que social. Está compuesta en modo antifonal y al interior de este esquema se pueden diferenciar dos roles: coro y solista, este último correspondía a un miembro de la comunidad con funciones religiosas y mágicas. El desarrollo se articula de la siguiente forma:

Primero se ejecuta una parte A por el coro, después la parte B por el solista, luego el coro retoma su parte y enseguida el solista la suya, al cual es concedido a este punto realizar pequeñas variaciones (A-B-A-B'-A-B"Š); esta forma da origen a la forma conocida como "RONDO".

Desde el punto de vista teórico-estructural ésta representa una forma matemática más bien compleja del tipo "translación-mutación" que implica una riqueza teórica bastante grande.

En México es posible encontrar melodías de 3 sonidos y formas de fanfarria en las comunidades "TEPEHUANES" y "HUICHOLES", imitación canónica en las comunidades "TZOTZILES", graduales descendientes en la etnia "SERIS". La repetición mágico-terapéutica es característica de los "QAWASHQAR" y SELK NAM, así como de los YAMANA (yaganes) de Chile. Los primeros poseen escalas de 3 sonidos y frases monopartitas. En las comunidades "YUXPA" (motilonos) de Venezuela se puede encontrar la imitación animal.

### Período Proto-agrícola

Es caracterizado como una fase de transición o con elementos de culturas preagrícolas y agrícolas mezclados. ***Su centro es la aparición de la figura ritual del Shaman o mago-curandero***, que posee la exclusividad o el privilegio comunitario del contacto con los entes sobrenaturales.

Desde el punto de vista económico-productivo, acá podemos encontrar sociedades de ganaderos, recolectores con agricultura estacional o trashumante. Los cultivos pueden ser definidos como "oportunistas", se aprovechan las semillas de frutas y productos agrícolas consumidos los que, depositados simplemente en el suelo, crecen casi espontáneamente.

Una vez terminado el ciclo de recolección en un lugar y, coincidiendo con los cambios estacionales, las comunidades se desplazan, normalmente siguiendo las rutas de pastoreo de herbívoros y rumiantes, en los diferentes relieves geográficos: de las costas a los altiplanos y mesetas, para luego en los veranos ocupar las alturas con fértiles pastizales. Una vez llegado el invierno, las comunidades descienden a los llanos, con sus animales, ocupando en otoño los frutos ya germinados durante el verano.

Poseen aldeas pequeñas, con moradas colectivas (etnias amazónicas) o chozas de paja brava, cada habitat es de composición familiar, de clanes totémicos. Sus sociedades están en el estado de pasaje de matriarcales a patri-lineales.

Poseen pocos instrumentos musicales y asumen gran importancia ritual y ceremonial las recurrencias estacionales, las veranadas y ritos de pasaje de jóvenes, articulados por el/la shaman.

Son características de este período las formas proto-religiosas: cultos de antepasados míticos, situados en montañas y lugares alejados o el cielo, así como las entrañas de la tierra. La localización de los entes sobrenaturales en estratos simbólicos: cielo-estrellas/tierra de los hombres/profundidades de la tierra, en los cuales el shaman puede viajar místicamente, operando lenguajes arcaicos y olvidados, en ritos de trance extático.

Son característicos del shaman ciertos instrumentos , que actúan como medios para facilitar estos viajes místicos, En la cultura mapuche, tambor (kultrún), calabazas y semillas (wadas), sonajeros y raspadores de variado tipo. Estos trances son el centro de la relación del shaman con los entes y dimensiones sobrenaturales, y por su intermediación, de la entera comunidad. Nace también acá la relación indisoluble entre el/la shaman y su tambor, en las manos de quién, éste se convierte en una representación simbólica del Universo . Nacen los sonajeros, bajo la forma mítica forma de pequeñas entidades encerradas en calabazas, de las cuales el shaman utiliza el poder que ha sido sometido a lo humano mediante su encierro en la calabaza (la wada, por ej.). Con la manufactura de la cerámica se producirán flautas entonadas de arcilla (ocarinas), tambores de agua y todo tipo de flautines y pitos (pifilcas, etc).

Siempre en la sociedad mapuche, que podemos usar como ejemplo de las culturas proto-agrícolas y de estas formas culturales y espirituales, la ritualidad está centrada en la idea y figura de los Pillanes, los que representan los antepasados míticos (*kuifi-che*), cuya morada son los volcanes y lagos cordilleranos y de los cuales los actuales mapuche extraen su fuerza y valor.

Desde el punto de vista musical, comienzan a aparecer las coreografías rituales y las formas bipartitas y tripartitas, los cantos colectivos no repetitivos y otras elementales formas instrumentales.

### Período Agrícola

Está caracterizado por los primeros cultivos organizados, por las primeras plantaciones. Las habitaciones son cabañas redondas o rectangulares, en aldeas construidas según un orden preciso. Los objetos, a menudo adornados con motivos geométricos, son muy refinados y funcionales, de utilidad doméstica como hachas y mazas, ligados a actividades de caza y defensa.

La religión está basada en mitologías muy complejas, y relativas a las formas más abstractas de los ritos ancestrales o patriarcales: por ejemplo, los mitos de creación como la dualidad Tren-Tren Vilú/ Cai Cai Vilú, que explicaría el origen mítico de los mapuche. Algo similar sucede en la bipartición ayllu alto/ayllu bajo de las culturas altiplánicas, cuya relación está a la base de fiestas rituales, como el Tinku andino o el carnaval, en sus varias formas.

Respecto a la danza, se puede afirmar que, por primera vez, aparece la fila de danzantes y músicos frente al círculo e incluso, la doble fila de la contradanza. Las danzas de las culturas de cultivadores derivan de un espíritu que no es naturalístico.

Las danzas de los pueblos cultivadores son no-imitativas e introvertidas, inversamente a lo que sucede con cazadores y recolectores.

La figura del shaman y su posterior organización como linajes de shamanes y brujos sacerdotes o si se quiere, la **tendencia del shaman protoagrícola, a asumir un rol sacerdotal**, marca la introducción de los cultos lunares y solares, así como los cultos ancestrales bajo formas míticas despersonalizadas, y administradas por grupos de shamanes ya casi sacerdotes, que implican la aparición de formas complejas de ritmo y danza, danzas de convulsiones y éxtasis (como aquellas típicas del shaman), además de danzas relativas a los ritos de fertilidad, de lluvia, u otras acciones ligadas a las prácticas típicas de la agricultura.

El transcurso del tiempo y por tanto de las estaciones es determinado en modo bastante preciso y siguiendo rituales recurrentes, existen calendarios y festividades sociales fijadas en forma sacerdotal y rígida, con precisas liturgias y complejos sistemas simbólicos, así como autoridades que vigilan tanto el desenvolvimiento de los ritos, como la perfección de la liturgia.

Es posible afirmar que la mayor parte de los instrumentos musicales ha sido inventada en este período, por lo menos en lo que concierne los principios fundamentales, así como los sistemas musicales, las escalas y los primeros sistemas polifónicos. Encontramos XILOFONOS a doble lámina construidos con troncos de árboles vaciados como el "tunkul o teponaztli" de México, aerófonos o flautas con hoyos, trompetas construidas con conchas marinas vegetales, flautas con distancias simétricas entre los hoyos y resonadores construidos con calabazas como cajas de resonancia.

Desde un punto de vista estructural aparecen los ritmos complementarios, debidos a nuevos y instrumentos. Encontramos las primeras "suites de danzas", con varias figuraciones como para simbolizar, también en la danza, la división más compleja del tiempo con intervalos cronológicos de mayor duración como los meses, semanas, etc.

Las danzas, por lo tanto adquieren un carácter funcional, con acción más religiosa que mágica, de larga duración y coreografía definida. Encontramos en este período el uso de máscaras. Debemos recordar y notar que la diferencia fundamental entre religión y magia, desde este punto de vista, radica en que la religión implica formas de obediencia a la divinidad o ente sobrenatural mítico, articuladas y organizadas por la figura del sacerdote, en cambio la magia, operada por expertos, no necesariamente sacerdotes o shamanes, implica una relativa igualdad entre el hombre y los entes sobrenaturales, los que pudiendo operar en el plano humano, son también susceptibles de ser manipulados y “obligados” por los humanos , en acciones de mutuo beneficio.

### Período Clásico

Es el período caracterizado por las ciudades-estados, en las culturas más desarrolladas de América. En la cultura Olmeca (IX- II A.C) encontraremos pirámides, templos, bloques monolíticos esculpidos y manufacturas votivas. En el México Central, además de la civilización Azteca, encontraremos otras poblaciones como Toltecas, Miztecos y los ya citados Olmecas en el Sur de México. En el Golfo del México en Guatemala, la más brillante y desarrollada de las culturas del hemisferio, sea en términos artísticos que científicos: los Mayas.

En Perú encontraremos, entre otros, la cultura Paracas (de los cuales recordemos los tejidos multicolores), Mochicas (famosos por sus cerámicas), Nazca (muy conocidos son los gigantescos dibujos zoomorficos descubiertos gracias a las vistas aéreas), Tiahuanaco, Chankay, Chimú, etc.

Llega a la perfección también la fabricación de instrumentos musicales, en modo particular por lo que concierne los instrumentos aerófonos (flautas, ocarinas, siringas, órganos a boca) así como la construcción de tambores, como aquellos a agua, de afinación muy refinada y cuidadosa.

Característica de este período es la gran complejidad de la vida social, tendencia ésta que asume un aspecto concreto en las culturas Incas y Maya, en la existencia de una teocracia de tipo aristocrático, de una religiosidad compleja y de una actividad científica evidente y muy avanzada, con un gran desarrollo de la arquitectura y una vida económica muy articulada.

Aquí las danzas y formas musicales asumen un carácter de “arte”, en el sentido más específico de la palabra. En estas culturas es posible encontrar verdaderas obras de dramaturgia, desgraciadamente, y debido a los numerosos incendios y destrucciones consecuentes a la Invasión europea, sólo nos quedan restos, fragmentos y comentarios de cronistas europeos de la época.

Es paradójal constatar que las culturas más simples y menos articuladas, como las pregarícolas, tienen una gran resistencia a la a-aculturación o pérdida de la

propia cultura, en beneficio de la cultura hegemónica, no así las culturas más complejas, como las del período clásico, las que son rápidamente absorbidas por las formas dominantes de los invasores europeos, lográndose un sincretismo, adonde es difícil distinguir lo propio americano de lo ajeno europeo, ya sea, por ejemplo en las formas de vestimenta barroca europea, asumidas por las cholitas en el carnaval altiplánico, o bien las formas instrumentales y de escalas europeas, en contextos rituales indígenas americanos (Inti Raymi y otras fiestas), el reemplazo, en el sitio del santuario indígena, de la "Huaca" tradicional (piedra sagrada, lugar sagrado) por los altares europeos, entre otros.

La actividad artística comienza a adquirir un carácter "profesional" en el interior de una división de los trabajos y funciones bastante compleja: existen, por lo tanto, poetas profesionales, así como intérpretes y músicos, danzarines, etc.

Por lo que respecta la organización musical podemos presumir la existencia de formas polifónicas, como lo demuestra la existencia de las flautas de 3 y 4 tubos; los intervalos microtonales, así como diversos tipos de afinación.

Las danzas son muy refinadas y de carácter pagano o religioso, salvo algunas raras excepciones todas estas formas se perdieron a causa de la durísima represión posterior a la invasión española.

### **Sobrevivencias**

Nos limitaremos a señalar las sobre-vivencias de música y danzas que, a nuestro juicio y al de conocidos estudiosos, tienen o conservan un marcado carácter precolombino. En modo particular nos referiremos al área de los Andes Meridionales (Perú, Bolivia, Chile y Argentina). A pesar de la gran dificultad en señalar con exactitud la prehispanidad de una melodía o danza, algunas cosas pueden ser afirmadas con una cierta verosimilitud.

"La música que predomina en casi toda América es de tipo mestizo". Muy pocos son los lugares en donde la música indígena no ha sido influenciada por aquella europea.

El compositor y estudioso indigenista mexicano Carlos Chávez clasifica las danzas en:

- a) Danzas de tribus lejanas; conservan todavía casi toda su pureza prehispanica, y están relacionadas a la tradición mágica.
- b) Danzas indias tradicionales; han experimentado muy pocas modificaciones, y son la natural consecuencia de las antiguas músicas indias paganas, ahora superpuesta a los ritos católicos.

c) Danzas de carácter indio; más o menos influenciadas por los españoles, sobre temas religiosos o de la Biblia, propuestos por los evangelizadores, pero sin conexión directa con los ritos litúrgicos.

d) Danzas de origen indio; muy adulteradas, de fiesta o diversión, aunque siempre con implicaciones religiosas como la Danza de los Viejitos, la Danza de la Pluma y la Danza del Volador.

Samuel Martí señala, sin embargo que la música indígena actual presenta muchas importantes características de origen prehispánico: introducciones y preludios rítmicos, preocupación por afinaciones precisas (en términos absolutos) unidad temática, variedad melódica, utilización de formas antifonales y variaciones, empleo de acentos rítmicos que no siempre coinciden con acentos rítmicos de la melodía, diseños melódicos descendientes, ausencia de cadencias.

Las melodías cambian y se interrumpen inmediatamente después de un interludio rítmico y son utilizados "puentes", como recurso modulador, basados en Diminuendo-rallentando y Crescendo-acelerando.

Castellanos afirma que: "Cuando se trata de culturas menos desarrolladas debemos sospechar como "no-originales" aquellas melodías basadas exactamente sobre escalas mayores o menores, un modo gregoriano, sobre el exacordio medieval"

Los únicos instrumentos a cuerda precolombinos son el arco musical rítmico (aquel melódico es de origen africano) y el Kunkulkahue, instrumentos mapuche. Todos los otros instrumentos a cuerda son europeos (aunque si se han producido instrumentos "mestizos" como el violín "seri", el charango, el rabel y otros).

Las marimbas y los xilófonos son de origen africano, salvo el Teponatztlí, las láminas del cual no se afinan por largo, sino que por el espesor y producen dos sonidos. La trompeta europea, la *ciaramella* (suerte de oboe rural), el cuerno de toro y los membranófonos con los tensores en forma de "Y" han sido importados.

En el caso de la música de origen Inca, podemos citar como autóctonos todos los temas para conjunto de siringas, de estructuras A-A-B-B-C y con escalas pentáfonas por tonos enteros, llamados "Kantús"; algunas formas de danzas como la q'ashwa, en lenguas vernáculas; además de todas aquellas formas musicales caracterizadas según los criterios ya citados por Martí para el Mesoamérica.

Respecto a los instrumentos podemos citar todos aquellos instrumentos

encontrados en excavaciones arqueológicas (sin embargo, no podemos suponer que TODOS LOS instrumentos usados antes de la invasión española hayan sido enterrados y/o se hayan conservado), en particular, la Kena y todas sus formas derivados y más o menos emparentadas, flautas de hueso encontrados en la costa peruana, con 3-8 agujeros y 8-40 cm de largo. Toda una larga serie de silbatos, ocarinas simples y jarros silbadores con doble cámara.

Hoy existen diversos tipos de flautas hechas de cañas (chuqui) y de los más diversos materiales. Generalmente estos aerófonos son tocados por conjuntos de instrumentos afinados a tónica, dominante, octava, que ejecutan polifonías paralelas del tipo "*ad organum*". (Tarkas, Anatas, Pinkillos, Mohoceños, Charkas, Royanos, Lichiguayos, etc.). Es importante señalar que, si bien las formas de embocadura de estos instrumentos aerófonos han representado para muchos investigadores la prueba fehaciente de su origen europeo, es por lo menos curiosa la forma de entonarlas que poseen los pueblos andinos: existe un gusto particular por la aspereza tímbrica y la complejidad del sonido que es lo más lejano de la sensibilidad europea. Es importante señalar a este respecto la sugestiva tesis avanzada por José Pérez de Arce, Gerard y otros investigadores sobre una cierta polifonía de "cluster" típica de los pueblos andinos. Otro punto que hay que señalar es la inexistencia de instrumentos afines a la tarka en las culturas europeas, ahora bien, si ésta fuera de proveniencia europea, se habrían conservado instrumentos similares (o derivaciones, aún enteras familias) y, excepción hecha de ciertas flautas de la Macedonia, que son dobles y cuyo sonido es completamente diverso, no se encuentran flautas parecidas a la tarka o anata fuera de nuestro continente.

Un aspecto que refuerza el carácter de sobrevivencia de rasgos precolombinos en la Tarka es la existencia de un concepto, el de timbre áspero o rico de componentes inarmónicos de ese instrumento, cuando provienen de artesanos indígenas o contruidos expresamente para los usos rituales de estas comunidades. Allí se produce un tipo de sonido doble o con batimentos, esto configura lo que en lengua aymara se denomina sonido TARHA (mellizo o doble) por oposición al sonido Q'IWA ( simple o aburrido, plano), propio de instrumentos más occidentales o mestizos. El sonido Tarha es producido, de forma consciente por el artesano, produciendo una cavidad interna de forma cónica, con una gradiente muy precisa y difícil de obtener. Esa configuración produce una suerte de doble vibración, con dos formantes acústicas muy precisas, las que producen por su cercanía de afinación, sonidos diferenciales y batimentos. Algo similar sucede con otra sobrevivencia organológica, el llamado FLAUTÓN CHINO, usado por los bailes rituales de promeseros del Norte Chico de Chile, los así llamados Bailes Chinos. El concepto "chino" no tiene nada que ver con el Oriente y significa en lengua quechua "servidor". Estos bailes se caracterizan por presentar dos filas de flautistas, ordenados de mayor a menor, de una familia de estas flautas, desde las llamadas "Punteras" hasta las más pequeñas. Estas flautas, de algún modo similares a las pifilcas mapuche, producen un sonido rico de armónicos y parciales superiores

inarmónicas. Este tipo de sonido es denominado “Rajado” por estos cultores y promeseros. Dicho sonido rajado es logrado al tener estas flautas una cavidad interior de doble diámetro, lo que produce espectros con una gran riqueza y a menudo, la percepción de dos o más fundamentales, de frecuencias cercanas, las que sonando simultáneamente, generan también el efecto de batimento. Según varios investigadores, como el ya citado Pérez de Arce, estas flautas serían originadas en la cultura Aconcagua (aprox 1000 a 1400 D.C.). Han sido halladas en excavaciones de esa cultura, ejemplos de flautas líticas con esa doble cavidad.

Para resumir podemos afirmar que si bien la embocadura podría ser de origen europeo (lo cual no está necesariamente demostrado) la esencia del instrumento, su timbre y afinación, así como su uso es, indudablemente autóctono, y no podremos saber el pre o postcolombino. (y esto es válido no sólo para la tarka).

Una cosa cierta si podemos afirmar, y es que nuestro continente es el continente de las flautas, así como Africa lo es de las percusiones y Asia de los cordófonos. Un completo repertorio de estas sería prácticamente imposible: existe un catálogo de organología peruana, realizado entre otros por el musicólogo chileno Fernando García, que cuenta con varios centenares instrumentos clasificados. El Profesor García nos ha comunicado que este catálogo se refería sólo a aquellos instrumentos conservados en algunos fondos y colecciones privadas, archivos o museos y que seguramente no excedía el 10% del universo posible de instrumentos vernáculos peruanos.

Existen instrumentos de lengüeta en Colombia y Brasil (gaitas) pero por su nombre y materiales se deben suponer de origen postcolombino.

Las ocarinas globulares pueden ser de origen europeo, pero ello no es seguro. Las trompetas pueden también ser de origen europeo, pero nada excluye un origen precolombino, sobre todo pensando que su hipotético origen, como amplificador vocal, estaba fácilmente al alcance de los hábiles artesanos vernáculos. En Alto Perú y en la cultura quechua existieron verdaderas fábricas de instrumentos de arcillas, aerófonos que sonaban con intervención humana o gracias al pasaje de agua en diversos conductos internos de estos objetos, constituyendo lo que se ha denominado “vasos silbadores”. Los sonidos producidos por estos instrumentos hallados en excavaciones sobre estratos arqueológicos precolombinos, sobre todo aquellos que suenan en forma independiente de la insuflación humana, representan una válida sobrevivencia de un concepto tímbrico y acústico muy específico, así como su construcción en serie, en verdaderas fábricas que excedían las dimensiones artesanales, nos testimonian de la gran complejidad y variedad de la vida musical de estas ciudades estado.

Existen en México y Guatemala aerófonos prehispánicos con tres conductos

(flautas de Parina y Tres Zapotes) paralelos y con agujeros entonados:

¿Constituye ello una prueba de uso polifónico? Es imposible saberlo, sólo podemos suponer que algo habría quedado.

Respecto de las percusiones, además de los criterios de Martí, podemos citar una gran variedad de rascadores, percusores, etc. Las maracas precolombinas se caracterizan porque el mango sobresale de la calabaza (en las africanas es interno a ella).

Respecto de tambores, la variedad es muy grande, pero ha existido también una gran influencia africana; podemos afirmar que todos los conjuntos de tambores son seguramente de origen africano; sobre tambores individuales nada sabemos.

Los cordófonos son post-hispánicos, pero el genio de las poblaciones ancestrales (sobre todo las altas culturas precolombinas) rápidamente creó instrumentos nuevos sobre la base de los importados: violines seris, rabeles, charangos, arpas diatónicas, mejoranas, huapangueras, etc., así como modos de ejecución nuevos. El arco rítmico parece ser de origen americano.

Capítulo aparte merecen las siringas o sikus: en ellas se sintetizan varias de las características estéticas de las culturas ancestrales: el dualismo, la aspereza microtonal, el sonido colectivo, la asimetría rítmica, las escalas originarias, etc.

Los musicólogos Hornsbostel y Sachs postulan un origen oceánico para estos aerófonos; esto habría requerido de contactos entre ambos pueblos antes de la llegada de los europeos. De hecho, muchos son los puntos de contacto entre los instrumentos de estas dos poblaciones: el modo de afinar los tubos, el modo de tenerlos unidos, el dualismo: sea por la división de la escala que por los atributos masculinos y femeninos de ellos.

Es también hipotizable un paralelismo entre estas culturas, pero ya entramos de lleno al reino de las conjeturas. Lo cierto es que a la llegada de los europeos existían grandes conjuntos, con ricos y variados instrumentos, formas musicales complejas que aún se conservan, formas dramatizadas (Ollantay) y coreográficas complejas (Choquelas), y hasta es posible hipotizar formas de escritura musical.

Respecto a las sobrevivencias en culturas más simples (mapuches y qawashqar, etc.) estas son aún más fuertes. Es importante señalar que el término "simple" no significa primitivas rudimentarias, sino más bien una elección respecto del uso de manufacturas. Por mucho tiempo una cierta antropología estableció escalafones de desarrollo cultural en base a la presencia y complejidad de manufacturas, menospreciando completamente la riqueza cultural que

significan los " métodos" por sobre los " instrumentos".

Es evidente que es la adaptación de un grupo humano a su entorno el verdadero parámetro, si es que existe uno, de desarrollo cultural. Menospreciar, por ejemplo, las ricas técnicas vocales patagónicas y mapuches es, por lo menos, sospechoso.

#### Bibliografía:

**Attali, Jacques** (1977): *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Valencia, Ed. Ruedo Ibérico.

**Aretz, Isabel** (1946) *Música Tradicional Argentina*.

**Bolaños, César** (1988): *Las Antaras Nazca, historia y análisis*, Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

**Boilés, Charles** (1973): "Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations", *Rev. Musique en Jeu*, (12), Paris, Ed. Du Seuil, , pgs.81-99,

**Celedón Bórquez, Gustavo**. (2016). *Sonido y acontecimiento*, Ed. Metales Pesados, Santiago.

**Chakrabarty, Dipesh**: (2000) Provincializing Europa. Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton University Press . Princeton-Oxford.

**Dussel, Enrique** (1994). *1492 el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Ed. Plural editores.

**Gerard-Ardenois, Arnaud** (1997) "Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia" en: *Revista Boliviana de Física*, 3, Ed. Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas, la Paz, pgs 40-59, .

..... (2007) "Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispánicos, ¿ Una estética reiterativa ?" en: *Revista Boliviana de Física*, 13, Ed. Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas, la Paz, pgs 18-28.

..... ( 2007) "Primera aproximación a la acústica de la Tarka" en : *Revista Boliviana de Física*, 13, Ed. Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas, la Paz, pgs 33-38.

..... (2009) "Sonidos 'ondulantes' en silbatos dobles arqueológicos: ¿ Una estética ancestral reiterativa ?" en: *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 39, Número 1, pgs 125-144.

**Gudemos, Mónica**: *Mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros d emetal arqueológicos: idiófonos*, Santiago, Ed. CIELA-VIENTOS DEL SUR. ( También en: *Revista Española de Antropología Americana*, 2013, vol.43, número 2, pags.579-597.)

**Henríquez, Alejandro** (1973): *Organología del folclore chileno*, Ediciones Universitarias de Valparaíso,, Valparaíso.

**Hernández Jaramillo, José Miguel y Lénica Reyes Zúñiga** (2012) " Software de análisis de músicas de tradición oral basado en el análisis paradigmático musical" En: *Actas do I Encontro Ibero---Americano de Jovens Musicólogos: Por uma Musicologia Criativa*

, Lisboa, Ed. Tagus Atlanticus Associação Cultural, pgs: 541-554.

**Izikowitz, Carl Gustav** (1935) *Musical and the Other Sound Instruments of the American Indians. A contemporary Ethnography Studies*, Gotenbourg, Ed. Elanders Bocktryckery Akttiebolag.

**Martínez, Jorge** (1998) "Gli spazi della significazione: un metodo analitico per il palin' mapuche di Santiago del Chile" en: *Atti del 5° Congresso Internazionale sulla Significazione Musicale/5th International Congress on Musical Signification: "La significazione musicale, tra retorica e pragmatica" / "Musical Signification, between Rhetoric and Pragmatics"* 14-16 novembre 1998, Università di Bologna, Bologna, Ed. Unicopli.

.....(2016): "Estrategia para desentrañar: la escucha en el arte sonoro" en: *Revista Ámbito Sonoro*, I (1), Primer semestre 2016, Valparaíso, Ed. Centro de Investigación Musical Autónomo (CIMA), pgs. 67-86.

..... (2018) "El timbre sonoro como identidad: Ideolectos timbricos de promeseros chinos del Valle Central de Chile " en: *Revista Cuadernos de Estética Latinoamericana*, Vol 1, Número 1, Ed. CIELA, Santiago.

**Massman Herbert y Ferrer Rodrigo** (1997): *Instrumentos musicales, artesanía y ciencia*, Santiago, Ed. Dolmen

**Mercado Claudio** (1995): "Estética musical y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central" en: *Texto y contexto en la investigación musicológica, Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología-1993*, Irma Ruiz y Miguel García (editores), Buenos Aires, Ed. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", , pags.235-253.

.....( 2005) "Con mi flauta hasta la tumba" en: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 10, número 2, Santiago, pgs: 29-49

**Pérez de Arce, José** (1996) : "Polifonía en fiestas rituales de Chile Central" en: *Revista Musical Chilena*, L (185), Enero-Junio 1996, Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile, pgs. 38-59.

.....(1985) "Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina" en: *Revista Musical Chilena*, Vol. 40, número 166, Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

..... **y Gili, Francisca** ( 2013) "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana" en:

*Revista Musical Chilena*, Vol. 67, número 219, Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

..... **y Benoit Fabre, Patricio de la Cuadra** (2012) "Antaras Aconcagua, un estudio antropológico y acústico" en : *Rev. Aisthesis*, número 52, Ed. Instituto de Estética, Univ. Católica de Chile, Santiago, pgs. 325-342.

**Roads, Curtis**: (2003) " The Perception of Microsounds and its Musical Implications", En G. Avanzini et al (Ed), *Annals of the New York Academy of Sciences: The neurosciences of music*,\_272-81, New York, Ed. NY Academy of Sciences.

**Roederer, Juan G.** (2009): *Acústica y psicoacústica de la música*, Buenos Aires, Ed. Melos.

**Román, Domingo** (2011): *Manual para el análisis fonético acústico*, Santiago, Ed. Pontificia Universidad católica de Chile.

**Ruiz, Agustín** (1995): "Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica" en: *Revista Musical Chilena*, XLIX (184), Julio-Diciembre, Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile, pgs. 65-83

**Sloboda, John** (2012): *La mente musical: la psicología cognitiva de la música*, (Trad. Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas), Madrid, Ed. Machado Nuevo Aprendizaje.

**Uribe-Echevarría, Juan** (1974): *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*, Ediciones Universitarias de Valparaíso,.

**Urrutia-Blondel, Jorge** (1968): "Danzas rituales de la provincia de Santiago" en: *Revista Musical Chilena*, XXII (103), Enero-Marzo, Santiago, Ed. Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, pags. 43-76.

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