

MÚSICA Y MÚSICOS AYMARAS DEL NORTE CHILENO

por:

ALBERTO DÍAZ ARAYA
CARLOS MONDACA ROJAS
RODRIGO RUZ ZAGAL

A. EL SONIDO DE LAS TARKAS ENTRE MÚSICOS AYMARAS CHILENOS Y BOLIVIANOS

Alberto Díaz Araya
Carlos Mondaca Rojas

"Tarcaca, cunca, anaya cunca, quekhayu: voz ronca"

LUDOVICO BERTONIO (1628)

RESUMEN

La música, instrumentos e interpretaciones son atributos innatos de los pueblos andinos aymaras del extremo norte de Chile. La magia de instrumentos autóctonos como la tarka y la zampoña, amén de pequeños bombos-tamboriles de percusión adornan y complementan la vida festiva del hombre y de la mujer andinos.

Con el propósito de conocer más sobre este tópico el tema: "El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos" incluye informaciones sobre su origen y manufactura, su espacio geográfico de difusión, estructura musical de los grupos de intérpretes y la presencia de este instrumento entre las poblaciones andinas del norte de Chile. Un aspecto muy peculiar de la cosmovisión de esta gente se centra en las creencias, animismo, entes tutelares, etc., resaltando dentro del ámbito de la música una deidad que con la identificación de sireno dicese que otorga el don de ser músico. Completa este conjunto de temáticas musicales "La presencia arqueológica de zampoñas en los valles de Arica", una apreciación descriptiva de estos instrumentos y su asociación cultural con los registros arqueológicos obtenidos.

ABSTRACT

Music, musical instruments and musical performances are natural attributes of the Aymara of Northernmost Chile. The magic of native instruments such as the tarka and the zampoña together with small drums, enrich the festive life of Andean men and women.

The current article "The Sound of Tarkas Among Bolivian and Chilean Aymara Musicians", provides information about the origins and manufacturing of this instrument and its geographic distribution, the musical structure of the bands and the presence of the tarka among the Andean populations of Northern Chile. The particular worldview of the Aymara revolves around different belief, animism and tutelary beings. In relation to music the most relevant entity is the Sireno, a deity said to bestow the ability to become a musician.

To complete the presentations on the field of music, the article "Archaeological evidence of zampoñas on the Valleys of Arica" provides a description of these instruments and its association with known archaeological records.

La sociedad aymara del extremo norte de Chile es el resultado de una serie de transformaciones aculturativas que tienen un proceso histórico y sociocultural muy distinto a la realidad surandina de Perú y Bolivia; desde esta perspectiva resulta necesaria la investigación sistemática, que no tienda a generalizar los elementos tradicionales y culturales andinos, sino, por el contrario, que ponga énfasis en desarrollar estudios más regionales y acordes a la realidad en que se encuentran insertos los aymaras de Tarapacá.

En tal sentido, este trabajo quiere aportar a dilucidar y abrir ventanas de discusión en torno a la música y los instrumentos andinos presentes en el norte chileno. Normalmente,

para la época de Carnaval, en los poblados de Socoroma, Putre o en el valle de Azapa es posible apreciar con bastante regularidad la presencia de un aerófono denominado por sus intérpretes como tarka (*Tarqa*)¹.

Este instrumento existe en la zona desde finales del siglo XIX y corresponde al único aerófono fabricado de madera en el área andina, que además ya forma parte del itinerario folclórico de la zona, acompañando diferentes eventos tradicionales y conformando parte de la cultura musical de los actuales aymaras de la precordillera y valles bajos de Arica.

ORIGEN Y FABRICACIÓN

Como mencionáramos anteriormente, la tarka es un aerófono fabricado íntegramente de madera, compuesto además por un canal de insuflación (boquilla), lugar donde se afina y obtiene el sonido, una ventana rectangular por donde sale el sonido y seis orificios que componen el cuerpo del instrumento, que es interpretado en grupos o comparsas.

La tarka es un aerófono de procedencia altiplánica, específicamente de los alrededores del lago Titicaca, en Bolivia; aunque se ha difundido por toda la meseta andina, desde el departamento de La Paz hasta Oruro, lo cual ha generado diferentes migraciones de población altiplánica hacia Chile en un primer instante hacia áreas altiplánicas y precordilleranas de nuestro país y en un segundo momento migracional hacia los valles bajos de Arica. Más adelante seguiremos con esta interesante temática.

Para introducirse en los orígenes y en particular el material de construcción de la tarka, don Felipe Quispe de la comunidad de Hualata, provincia de Omasuyos del departamento de La Paz, nos dice:

*"Las primeras tarqa fueron construidas de las ramas de un arbusto llamado "kula" que se conseguía de los valles de la Provincia Larecaja. Se utilizan las ramas de este arbusto por la facilidad para su construcción, porque lleva en la parte central del cilindro un hueco esponjoso que facilita su perforación, los pioneros de la fabricación de la tarqa fueron pocos, el iniciador era un anciano llamado "Juku", su seguidor fue Pascual Maquera, con sus ayudantes: Feliciano Quispe y Andrés Quispe, luego siguieron otros hasta llegar a su perfección"*².

Es posible ver con claridad el origen de la tarka, situándolo en la localidad de Hualata, en Bolivia. Existen otros antecedentes sobre el origen geográfico y del material de este aerófono; Mamani (1997) agrega al respecto:

"Erasmus Aysacayo de la Comunidad de Papujo de la provincia de Abaroa del departamento de Oruro, él nos afirma así: "tarka, viene de la palabra tarku, porque se construye de las ramas de la planta "tarku" (Tecona Leucpylum Mart.)"

Efectivamente, en la zona de Oruro se utiliza el tarku para la fabricación de la tarka, el cual corresponde a una madera blanca, la cual además posee un cilindro esponjoso en su interior, lo cual facilita enormemente el "calado" o perforación del instrumento. Los músicos ganaderos de los alrededores de Oruro deben trasladarse hasta las localidades de Wañuma, Palca, Janquhuma, Catachilla y por el río Pilcomayo en el departamento de Chuquisaca³.

¹ Para el desarrollo de esta investigación se trabajó en base a entrevistas hechas a músicos interpretadores de tarkas de los poblados de Socoroma y Putre en la sierra de Arica, y del valle de Azapa en las proximidades de este puerto. Además se realizó una revisión documental de los Archivos de la Intendencia de Tacna (1890-1929) y de la Subdelegación de Putre (1895-1980).

² Citado por Mauricio Mamani en *"Los Instrumentos Musicales en los Andes Bolivianos"* (1997; pp. 103-123). Kansai University of foreign studies publication, Japan.

³ Mamani, Mauricio (1997).

Aunque no queda claramente establecido el sector geográfico donde tiene su origen la tarka, es posible señalar que indiscutiblemente es un instrumento altiplánico, de Bolivia en particular; éste no correspondería en absoluto a un aerófono precolombino, sino más bien a un instrumento de la época republicana que posiblemente derivó del Pinkillu, ya que los componentes de tonalidades así lo caracterizan (Díaz, 1998).

El material con que se construye en la zona de Oruro es de una madera blanca, de fácil manejo para su perforación, llamada tarku (*Tecona Leucpylum Mart.*), que en términos semánticos se correlaciona con la denominación del aerófono en cuestión: la tarka. Por otra parte, en la zona circunlacustre (lago Titicaca), en los alrededores de la localidad de Hualata, también en Bolivia, se construye con madera Mara (*caoba, largend-leaved Mahogani*), (*Swietenia Macrophylla-Meliaceae*), de color café oscuro, también de fácil manejo para su construcción. Debido a la pigmentación de las tarkas es posible distinguir con facilidad de dónde proviene el instrumento, así como sus ejecutantes (X. Bellenger, 1981).

Los musicólogos bolivianos han clasificado a las Tarkas según patrones de longitud y tonalidad:

LA TARKA

NOMBRE	Nº DE ORIFICIOS	MEDIDA
1. Tropa de Potosí		
a) Tarqa Potosí (taika)	6 delante	64,5 cm.
b) Mediano (male)	6 delante	42,5 cm.
c) Ticle (requinto)	6 delante	28,0 cm.
2. Tropa tipo Salina		
a) Grande (taika)	6 delante	59,5 cm.
b) Mediano (male)	6 delante	38,5 cm.
c) Pequeño (requinto)	6 delante	25,5 cm.
3. Tropa tipo Curahuara		
a) Grande (taika)	6 delante	53,5 cm.
b) Mediano (male)	6 delante	35,0 cm.
c) Pequeño (requinto)	6 delante	23,5 cm.
4. Tropa tipo Ullara		
a) Grande (taika)	6 delante	49,0 cm.
b) Mediano (male)	6 delante	32,0 cm.

Fuente: Mamani 1997.

CARACTERÍSTICAS Y ESTRUCTURA MUSICAL DE LAS TARQUEADAS

La mayoría de las melodías que encontramos en las bandas de tarkas se desarrollan en el ámbito de una octava, a una distancia de una quinta paralela con tonalidad no definida. Las melodías se estructuran de acuerdo a la escala pentáfona que consta de cinco sonidos: DO, RE, FA, MI, LA y SI que se van conjugando en intervalos de 2M, 3Mym, 4J, 5J, 7m y 8J.

Las estructuras en las melodías se basan en la forma canción A-B⁴, donde la parte B es diferente a la A. En relación al análisis armónico dos tarkas, una mediana y otra grande, van produciendo un intervalo de quinta paralela muy peculiar del altiplano. Con relación a funciones armónicas las melodías se moverían dentro de los grados I-IV-V-I, formando la llamada cadencia completa.

⁴ Forma de canción tipo binario, que se caracteriza por ser una forma simple de composición.

De acuerdo a su aspecto rítmico las tarqueadas se caracterizan principalmente por el ritmo de síncopa, de uno o dos tiempos; además encontramos ritmos simples como corcheas, negras, saltillos y ritmos compuestos como la galopa simple unida a la galopa inversa, estructurándose en compases de 2/4, 3/4 y 4/4.

Por último, todas las melodías comienzan en el dar que es el acento, que es muy marcado; generalmente los motivos rítmicos se repiten en cada parte A y B; a pesar de sus melodías simples, su rítmica es muy interesante por la utilización de ritmos compuestos.

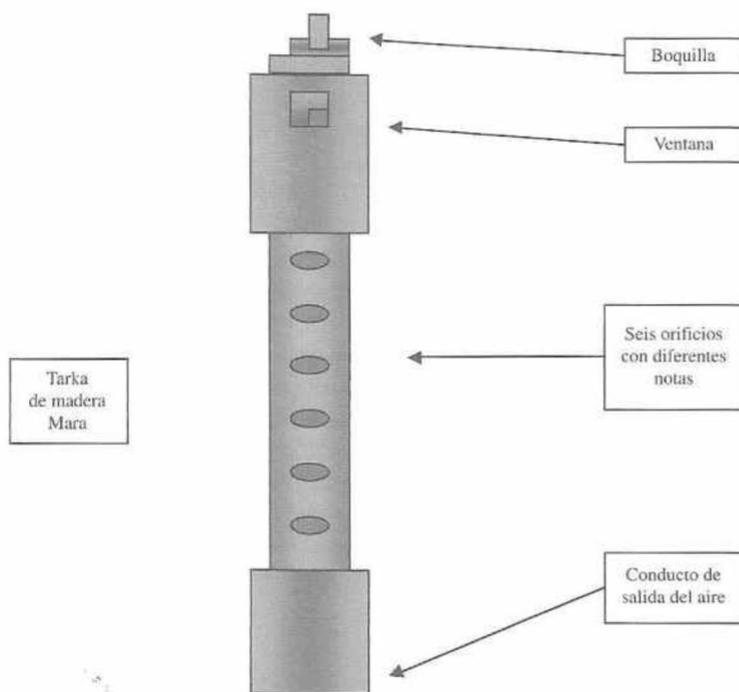
ÁREA DE INFLUENCIA Y TIEMPO EN QUE SE UTILIZA LA TARKA

La tarka es utilizada en comparsas o tropas de tarqueros, como lo vimos en el cuadro anterior, compuesta principalmente de 20 hasta 50 músicos, dependiendo de la comunidad; es interpretada por los varones de las localidades ganaderas del altiplano de Bolivia en mayor medida y decreciendo en los sectores de valles, acompañándose por una caja y un bombo, en ocasiones con platillos (Díaz, 1999).

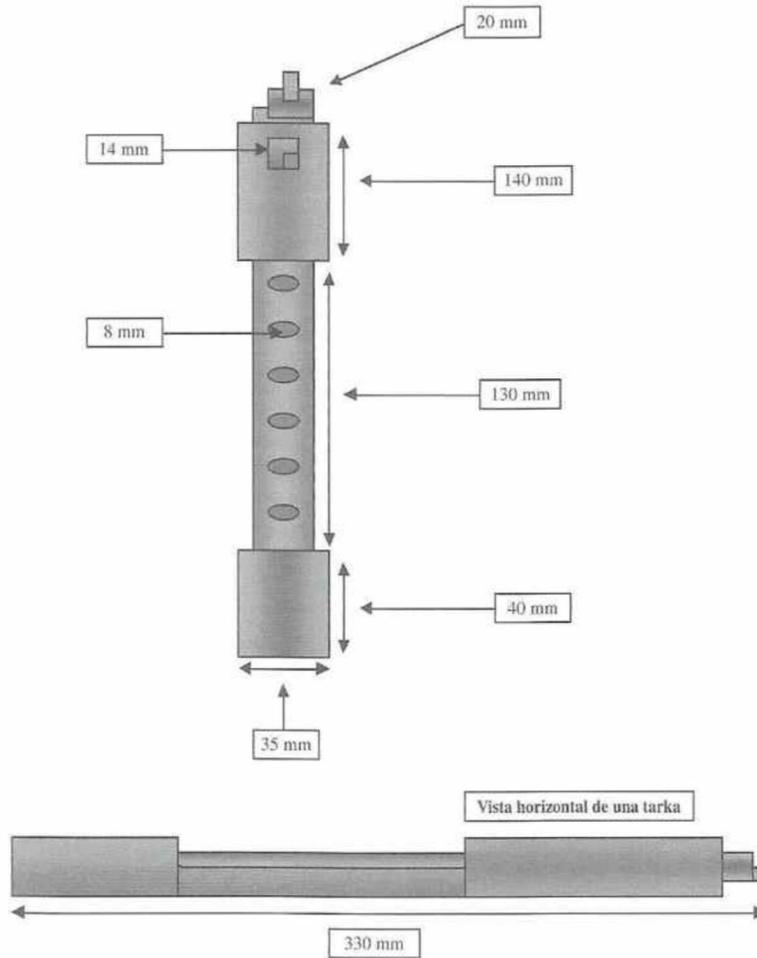
Es utilizada para la temporada de Carnaval, en la época estival o las temporadas de lluvias; también se ejecuta para algunas festividades patronales, matrimonios, fiestas familiares o navideñas. La tarka es intercalada por los músicos con el pinkillo, ya que cada instrumento tiene su significación particular y responde a diferentes momentos de la actividad agropecuaria y los fenómenos climatológicos.

La tarka se emplea para provocar la sequía, y el pinkillo para atraer las lluvias; cuando las aguas lluvias abundan durante la temporada estival y empiezan a afectar los campos, los músicos tocan las tarkas para llamar la sequía, de esta manera se genera una compensación;

ESTRUCTURAS DE LAS TARKAS



DIMENSIONES DE LAS TARKAS



a este momento le llaman “Lapaca”; cuando la sequía se prolonga, rápidamente los músicos dejan las tarkas para cambiarlas por los pinkillos.

LAS TARKAS EN EL NORTE DE CHILE

Durante las últimas décadas del siglo XIX hubo un traslado importante de población de origen boliviano al sector de la sierra de Arica, principalmente gente que migró desde la zona de Sajama y sus alrededores. En el sector altiplánico los lazos de parentesco y de propiedad de la tierra entre comunidades ganaderas aymaras del lado boliviano para entonces seguían manteniéndose, pero a medida que pasaron los años el Estado chileno fue afianzando una mayor presencia de policías de fronteras, ejerciendo una soberanía absoluta y una posesión efectiva del territorio conquistado tras la guerra.

El fenómeno de migración de población boliviana hacia la sierra de Arica se debió, en gran parte, a que durante esta época existió un auge en la explotación de azufreras, creándo-

se diversas industrias dedicadas a este tipo de trabajo minero, lo cual significó que se necesitara mano de obra con experiencia en trabajos de altura. Las azufreras de Tacora, Villa Industrial y Taapaca además del mineral de Choquelimpie, contrataron una numerosa población de origen boliviano que venía en busca de fuentes laborales, ya que los obreros chilenos que venían de la zona central y el norte chico no lograron aclimatarse a las exigentes condiciones que presenta el medio altoandino.

Los empresarios, sobre todo ingleses, solicitaron una gran cantidad de permisos para contratar campesinos aymaras de la zona y de Bolivia; incluso en la documentación histórica de las subdelegaciones rurales existe una gran cantidad de oficios referidos a la importación de tambores de coca, destinados a la población que trabajaba en las faenas de las azufreras, con el fin de mantener a una población acostumbrada tradicionalmente a esta práctica; la siguiente cita refleja claramente lo expuesto anteriormente:

Putre, 7 de Septiembre de 1913

Señor Subdelegado de Putre.

La presente solicitud es para pedir a usted que interfiera con la gobernación de Arica para pedir el permiso necesario, para entrar al país desde Bolivia tres barriles de coca para los trabajadores bolivianos que tiene contratada nuestra empresa....

Damos las gracias correspondientes a nombre de nuestra empresa azufrera de Taapaca.

*Edwards Smith*⁵

En este contexto, los trabajadores bolivianos que migraron a los sectores altos de Arica no tardaron en establecer vínculos de parentesco con la población local, principalmente en la zona de Putre y Socoroma; de esta forma, se fueron relacionando con los lugareños de estas localidades y contrayendo matrimonio con las vecinas del sector. Los trabajadores bolivianos no sólo trajeron su experiencia natural en el tipo de labores en zonas con falta de oxígeno y el sudor de su esfuerzo; además, cargaron sobre sus hombros una gran cantidad de tradiciones culturales, como lo vimos en el caso del consumo de hojas de coca, sino que trajeron sus creencias religiosas así como su cosmogonía, las que fueron influenciando entre los habitantes antiguos de la sierra. De igual forma, cargaron con las tradiciones musicales, de tal manera que, en un territorio en donde no existía el armónico sonido de la tarka, ésta se dejó oír entre las quebradas y bofedales andinos, influyendo significativamente en los rituales andinos practicados en Socoroma o en Putre.

Los pasantes de las fiestas patronales no tardaron en contratar a tan nobles músicos, ejecutores de tarkas, pinkillos, queñas o charangos, mandándolos a buscar al lado este de la frontera; para la segunda década del siglo XX se requería lo siguiente por parte de los lugareños de la sierra:

“Putre, 17 de Octubre de 1925.

Sírvase usted permitir la entrada por Paquisa a una banda de músicos de Bolivia que traerá para Timalchaca, Pablo Marca, Mayordomo de la iglesia de ese punto.

*Subdelegado.*⁶

⁵ Oficio N° 16. Legajo administrativo. Subdelegación de Putre. 1913.

⁶ Oficio N° 107. Libro de Oficios Varios. Archivo de la Subdelegación de Putre. 1925.

En otro oficio es posible distinguir lo siguiente:

“Putre, 8 de Agosto de 1928.

Vistos el Decreto nº 15 de fecha 26 de julio (...) se tomó conocimiento en el sentido de que Wenceslao S. Robles, de nacionalidad boliviana, tiene autorización para entrar al distrito de Caquena, doce hombres que compondran una banda de músicos, por espacio de cuatro días, a fin de solemnizar una fiesta religiosa, debiendo estos presentarse al Reten de Carabineros “Caquena” al entrar y salir del Territorio.

Fidel Barría Mansilla
Subte.- Cdte. de Tenencia⁷

En un segundo momento migratorio, que se produjo por los efectos producidos por las políticas económicas de las últimas cinco décadas, se generó un polo de atracción desde las ciudades puerto de Arica —con la creación del Puerto Libre y la Junta de Adelanto— y posteriormente Iquique —con la instauración de la Zofri—, fenómenos que significaron que un número importante de población de origen boliviano y descendientes de éstos bajaran hacia los valles bajos de Azapa y Lluta y con ello a la ciudad.

El asentamiento de población migrante de nacionalidad boliviana es un fenómeno social y cultural que perdura hasta nuestros días, debido a diferentes factores, sobre todo socioeconómicos, lo cual se grafica elocuentemente en migrantes bolivianos temporales o permanentes que llegan cada año a los valles bajos de Azapa y Lluta, los cuales para la temporada de lluvias en los meses de verano sacan sus instrumentos, se juntan en grandes orquestas junto a sus compatriotas y celebran carnavales acompañándose con las tarkas; de igual forma, los hijos o nietos de los que bajaron de la meseta andina a trabajar a las azufreras reinterpretan las melodías y los sonidos de las tarkas en los poblados precordilleranos de Socoroma y Putre.

El siguiente cuadro refleja claramente las instancias migratorias de población boliviana y aymara de la zona rural precordillerana de Arica para el año de 1950 en adelante:

AÑO DE LLEGADA A ARICA	ÁREA NORTE				
	Chile			Bolivia	Total Zona Arica
	Valle Bajo	Valle Alto	Altiplano		
1991 en adelante	2,1	8,0	10,5	10,6	9,0
1986 – 1990	2,1	11,5	15,2	16,9	13,3
1981 – 1985	2,1	14,0	19,4	19,7	16,2
1976 – 1980	2,1	16,0	23,0	23,2	19,3
1971 – 1975	6,3	18,5	15,2	16,2	17,0
1966 – 1970	20,8	17,0	9,4	7,7	12,4
1961 – 1965	18,8	8,0	4,7	3,5	6,5
1956 – 1960	14,6	3,5	1,6	1,4	3,3
1951 – 1955	10,4	2,5	1,0	0,7	2,2
1950 atrás	6,3	1,0	0,0	0,0	0,9
Totales	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Fuente: González, 1998.⁸

⁷ Libro de Oficios Varios. Archivo de la Subdelegación de Putre 1928.

⁸ Héctor González, en “Características de la inserción social de Aymaras Chilenos y Bolivianos en el área de Arica”. Serie Documentos de trabajo 1998. TEA.

COMENTARIOS FINALES

Las tarkas son un instrumento musical, un aerófono andino que refleja claramente las influencias exógenas en términos musicales, las cuales han sabido ganarse un espacio en el ámbito cultural regional y son un claro reflejo de que la música sobrepasa las fronteras políticas y bélicas.

Corresponde a un aerófono introducido en la zona por migrantes aymaras de origen boliviano, y que la población aymara local los ha asimilado e incorporado a sus rituales, festividades patronales y sobre todo para la temporada estival, momento en la cual se desarrollan los carnavales en la sierra y altiplano del área de Arica. El instrumento actúa de esta manera como un verdadero signo de las complejas relaciones interétnicas entre la sociedad aymara del norte de Chile y sus vinculaciones culturales e históricas con grupos altoandinos, donde el espacio de las interrelaciones se amplía mucho más allá del horizonte de los estados nacionales y de los conflictos del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- | | |
|--|--|
| BELLENGER, X
1981 | " <i>Instruments de Musique – Pays Andins (2ème partie)</i> ". en Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos, vol. X, N° 1-2, París, Francia. |
| BERTONIO, Ludovico
1628 | " <i>Vocabulario de Lengua Aymara</i> "
(1ª y 2ª parte). |
| DÍAZ, Alberto
1999 | " <i>Sireno. Antecedentes organológicos y culturales de los instrumentos musicales de la Región de Tarapacá</i> ". Informe Proyecto Fondart. |
| DÍAZ, Alberto y Carlos Mondaca
1998 | " <i>Toquen, soplen sin parar. Antecedentes Etnomusicológicos de las Lacas Tarapaqueñas</i> ", en Revista Percepción N° 2. Universidad de Tarapacá. Arica-Chile. |
| GONZÁLEZ, Héctor
1998 | " <i>Características de la inserción social de Aymaras Chilenos y Bolivianos en el área de Arica</i> ". Serie Documentos de Trabajo. TEA. Arica-Chile. |
| MAMANI, Mauricio
1997 | " <i>Los Instrumentos Musicales en los Andes Bolivianos</i> ". Kansai University of Foreign Studies Publication, Japan. |

B. SIRENO, DIOS ANDINO DE LA MÚSICA*

Alberto Díaz Araya

RESUMEN

En el siguiente artículo se exponen dos resultados de investigaciones realizada en el contexto de una investigación mayor sobre la música Aymara, los instrumentos y sus ejecutores dentro de la sociedad aymara de la Región de Tarapacá en el norte chileno. En particular, se analiza un componente de la religiosidad y cosmovisión musical de los Aymaras, como lo es Sireno, el dios de la música. Además, se caracterizan y analizan las tarkas, instrumento musical andino, desde una perspectiva etnomusicológica e histórica.

ABSTRACT

This article presents two findings of a wider research on Aymara music and the Aymara Society of Northern Chile. The Sireno receives particular attention as the Aymara god of music. The tarka an Andean musical instrument is reviewed from a historical and ethnomusical perspective.

La música tiene un rol protagónico en la vida diaria de las comunidades andinas; de esta manera, los músicos aymaras chilenos, que interpretan melodías en instrumentos como las *locas*, *lichwayus*, *tarkas*, *pinkillus*, *sikuras*⁹, bandolas, guitarras o instrumentos de bronce (*trompetas*, *bajos* o *tubas*), expresan toda su tradición cultural al generar sonidos y ejecutar melodías en sus instrumentos. La música es expresada por sonidos, emitidos por la voz o por los instrumentos musicales, siendo este último uno de los objetos más especializados que produce una sociedad (Pérez de Arce 1985).

Dentro de este contexto, este trabajo se propone a partir de los estudios ya realizados en torno al tema por investigadores de distintas áreas analizar la mítica figura de Sireno, el dios andino de la música. Entre estas investigaciones destacan los trabajos de Álvarez (1998), que trata sobre la temática de Sireno en particular, y de Van Kessel (1992) y Martínez (1976) que dentro del contexto de cosmovisión también tienen relación con el tema en cuestión. Entre otros autores que tratan la temática dentro de su campo de investigaciones, preferentemente la antropología, podemos mencionar a Cereceda (1987), Díaz y Mondaca (1998), Espinosa (1998), Gisbert (1980), Gundermann y González (1989), Van Den Berg (1989), entre otros.

Los músicos y cantores aymaras relacionan muy directamente en sus interpretaciones melódicas las actividades de la comunidad campesina, dentro de su espacio o área de acción, ya sea para tiempo de fiestas patronales, carnavales, limpieza de canales, floreo del ganado, etc., ligándose solemnemente a cultos y deidades andinas. De esta manera, se dis-

* El presente artículo que consta de dos partes se inserta dentro del contexto de una investigación mayor que trata sobre la música, los instrumentos y sus ejecutores dentro de la sociedad aymara del norte chileno y es, a la vez, un primer intento de sistematizar los componentes culturales de una comunidad étnica desde un enfoque etnomusicológico e histórico.

⁹ Corresponden a aerófonos de origen andino presentes en la Región de Tarapacá, los cuales son utilizados por los músicos aymaras para diferentes festividades y rituales tradicionales.

tingue como una característica esencial dentro de éstos la necesidad de requerimientos técnicos para ejecutar en buena forma los acordes correspondientes de los instrumentos que dominan; así músicos y cantores emiten rogativas y son fieles devotos de la deidad que los protege, los acompaña en el viaje para tocar en una festividad y de manera particular afina los instrumentos de la comparsa, incluso aquellos instrumentos no tradicionales, como son los de bronce.

En este contexto cosmogónico se presenta la figura de Sireno o Sereno (el dios de la música). Sobre esta denominación Van Kessel señala que es un “...lugar fuerte de agua corriente, en que vive el espíritu de la música” (1992); siguiendo este mismo esquema de explicación, Gundermann y González lo definen como el “lugar donde el agua suena, consagrado por la tradición” (1989). Sireno es una figura mítica que habita en sectores donde se generan sonidos, sobre todo aquellos que emanan desde las profundidades de la tierra y que son transmitidos por las aguas en vertientes, saltos de agua, puquios, ojos de agua; es una deidad mítica creadora de música a partir del mundo de *Manqha Pacha* (abajo). Existen algunos relatos sobre Sireno que señalan que:

*En Laonzana, donde está la angostura, río arriba,
Existe un salto de agua, allí habita el Sireno.
Los antiguos llevaban zamponas para afinarlas
Y un solo músico las tenía que ir a buscar, el más viejo debía ser,
El cual al volver llegaba con nuevas melodías y huainos
...el Sireno se las había enseñado”¹⁰*

Es dentro de este contexto cultural, musical, mitológico y cosmogónico en el cual desarrollaremos nuestra investigación dilucidando incógnitas y elaborando ideas para así comprender, en parte, una de las tantas creencias manifestadas por el hombre andino en nuestra región, creencias que se han visto expuestas a cambios pero que aún persisten y se renuevan en la memoria de los ejecutores de música andina y que, es más, se transmiten de generación en generación, engendrando la sabiduría y la particular visión del mundo en que se desarrolla este importante grupo de hombres y mujeres que forman parte de nuestra fuerte identidad nortina.

SIRENO Y APRENDIZAJE MUSICAL

Aprendizaje Musical Directo: Peligro, muerte y locura

Los simbolismos relacionados con el Sireno, relativos a la forma de “enseñanza” o de aprendizaje musical a manos de la deidad, caen necesariamente en una experiencia de gran significación e importancia para el aprendiz. De acuerdo a esto, los encuentros con Sirenos frecuentemente se hallan rodeados de una atmósfera de peligro, situación que recae y lo asocia con la asignación diabólica del dios, el cual en ocasiones se ve relacionado con Supay o jefe de los espíritus malignos dentro del panteón andino (Van den Berg 1989). Al respecto, dentro de los múltiples relatos de la forma en la cual Sireno enseña a los músicos

¹⁰ Los antecedentes aquí expuestos y la base de este trabajo corresponden a una serie de entrevistas realizadas a diversos músicos aymaras de la zona norte de Chile.

sobre las melodías e interpretaciones y el peligro que esto conlleva, un informante nos relata:

"Sireno vive en una piedra grande al ladito de donde corre rápido el agua...allá vive Sireno. Hay que tener cuidado ya que es malo y te pesca y ya no apareces más, te mueres"¹¹.

La constante aprendizaje-peligro, es reiterativa y responde a un patrón común dentro de los estudios realizados en el tema¹². Desde este punto de vista, la mayoría de los relatos son coincidentes en lo que refiere a la suerte que corre cualquier desafortunada persona o músico que se encara con la deidad: la muerte o la locura. Para el caso es importante mencionar que todo aprendizaje por Sireno es indirecto e involuntario; normalmente el aprendiz nunca ve directamente al Sireno, ni tampoco se dirige a su encuentro con la clara intención de que le enseñe la interpretación de algún instrumento, en la mayoría de los casos los encuentros son accidentales y furtivos, en sectores en los cuales habita el dios de la música.

La traumática experiencia que significa encontrarse frente a frente con Sireno, y el hecho de que el aprendizaje sea indirecto y que nunca se manifieste físicamente el dios, explica de alguna manera la ambigua idea de la forma física que posee la deidad. Los relatos normalmente nos hablan de que el dios vive en cierto sector, pero que nunca se le ve. Al respecto existen investigaciones que nos entregan datos sobre las formas que adoptan los Sirenos. Martínez nos entrega un relato obtenido en Isluga, en el que se nos señala que Sireno adquiere una forma muy particular:

"...un animal así, grande; su parte de atrás como pescado y en su delante tenía dos tetas grandes, así..."¹³

Martínez inmediatamente asocia la figura del relato con la de las "sirenas" de la mitología clásica, las cuales desde las aguas del mar y con sus bellos e hipnóticos cánticos volvían locos a los hombres que las escuchaban. Sin lugar a dudas que esta interpretación o visión de la deidad se ve directamente asociada a una categoría occidental; hecho que se reafirma con las características físicas que presenta el dios de acuerdo al relato rescatado en Isluga de un antiguo músico.

La revisión de crónicas nos remite al dato recogido por Guamán Poma, el cual representa gráficamente la existencia de sirenas relacionadas directamente con músicos; al respecto Verónica Cereceda nos entrega una interpretación de la obra del cronista¹⁴ en la que señala que referente a la escena " .. nos recuerda las creencias actuales andinas en fuerzas dadoras de la música, que habitan generalmente al interior del agua. Llamadas a veces "Sirenas", otras "Sireno", o asimiladas simplemente al Supay, se las invoca con música y ritos especiales: dejando luego los instrumentos junto al agua, es posible lograr que estas fuerzas los templen, entregándoles melodías extraordinarias" (1987). Sin duda que la inter-

¹¹ Parte de la entrevista realizada a don Antonio Flores, migrante boliviano, intérprete de tarka y residente en el valle de Azapa. El relato mencionado hace alusión a uno de los Sirenos que habita en el Altiplano boliviano, lugar en donde don Antonio nació y vivió hasta su juventud; lugar también en el que aprendió a tocar tarka a manos de Sireno.

¹² Para el caso ver los estudios realizados por Martínez (1976); Cereceda (1987); Gisbert (1980); Van den Berg (1989); Álvarez (1998); entre otros.

¹³ Citado en Martínez (1976).

¹⁴ Ver Cereceda (1987).

pretación de Cereceda nos lleva a una categorización, o interpretación “clásica”, por decirlo de alguna manera, de los Sirenos, utilizando como fuente la obra de Guamán Poma, cronista que nos traslada al siglo XVII en sus gráficas. Otros autores como Ochoa nos entregan una visión de Sireno con características físicas muy humanas: “*Tienen forma de seres humanos, estos según los que los vieron vistieron poncho rojo, chalina blanca, sombrero gris, y pantalones blancos. Estos espíritus aparecen solamente en las noches, tocando algún instrumento de percusión*” (1978); en otro texto el mismo autor nos señala que Sireno “*va portando un instrumento que mayormente suele ser charango*” (1978).

Las categorías o conceptualizaciones del dios también se ven asociadas a los fenómenos naturales que se relacionan con el entorno que rodea a la deidad; así, la constante música-agua (hecho reiterativo en los relatos) se asocia al Sireno nocturno, o el rocío de la noche, debido a la directa relación existente entre la intemperie a la cual se deben someter los instrumentos en la noche para “templarlos”, para que así entren en ellos las melodías¹⁵.

Los peligros o situaciones de características extremas que se manifiestan en los relatos pasan directamente por sucesos que traen al aprendiz, como ya lo hemos mencionado, consecuencias traumáticas, y, en el peor de los casos, consecuencias mortales. Desde esta perspectiva, los músicos que escapan de la muerte al encontrarse frente a frente con Sireno no salvan ilesos; el peligro inminente frente al encuentro se centra en la locura, riesgo que corre cada potencial aprendiz.

“En el área Visviri-Charaña en el sitio de Visrruvisrrume (pasto de bofedal), que pertenece al caserío de Chugllumani; también el nombre del bofedal, hay Sireno en el estero, en el agua. En las noches los músicos iban a dejar sus Instrumentos zampona y charango en es punto que también se llama “Mal Paraje” y no en otro lugar. Se llama así pues todo los de por acá saben que allí existe una forma maligna de demonio, que también es Sireno; es mal paraje, ya que si alguien se queda a pasar la noche junto al agua y a los instrumentos que se están velando, seguro que pierde los sentidos, se trastorna.”¹⁶

Sireno, sin embargo, a pesar de su supuesta “maldad”, se manifiesta abiertamente dadivoso hacia sus aprendices entregándoles una virtuosa capacidad de interpretación a los músicos, los cuales una vez pasada la traumática experiencia de sentir al Sireno se manifiestan como prodigiosos ejecutores en sus respectivos instrumentos, demostrando de esta forma un sentido de ambivalencia que caracteriza y tipifica la particular cosmovisión del hombre de los Andes. El referente Juan Guaglia, joven músico proveniente del poblado de Esquiña, en la quebrada de Camarones, nos relata su experiencia después de haber tenido un encuentro con el Sireno de su pueblo:

“... Desde ese entonces estimo que mis condiciones para ejecutar instrumentos, zampona, y guitarra principalmente, han mejorado, me es más fácil obtener melodías, escuchar música e interpretar, además de tener facilidad para tocar otros instrumentos”¹⁷.

¹⁵ Martínez (1976).

¹⁶ Álvarez (1998).

¹⁷ *Ibidem.*

Juan representa un caso especial para el contexto en el cual nos desenvolvemos, debido a que él como músico viene a manifestar un particular fenómeno. Como músico, nuestro informante ha sido intérprete de instrumentos tradicionales, pasando por laquitas, guitarra y bandola, ejecutándolos en festividades en su pueblo, tanto para sus Santos patronos: San Pedro y San Pablo, del Carmen, las Cruces, Semana Santa, entre otras; sin embargo, en la actualidad su mundo se ha alejado de los hermosos valles y quebradas que lo vieron nacer y vibrar como músico. Juan es un migrante aymara establecido en la ciudad de Arica; y ante tal fenómeno él como músico ha suplido los espacios tradicionales pasando de los instrumentos de carácter tradicional a la bullante “*Música Tropical Andina*” o “*Cumbia Andina*”, siendo un virtuoso intérprete de la guitarra eléctrica en la agrupación “*Compacto Internacional*”. Nuestro informante nos manifestó abiertamente que la experiencia vivida en Esquiña le dejó claras ganancias en lo que refiere a la interpretación de guitarra:

*“La experiencia que tuve en Sabaipugro,
la tuve cuando ejecutaba laquitas con mi comparsa,
los beneficios no sólo se tradujeron en este instrumento,
sino que también con la guitarra eléctrica,
con la cual puedo ejecutar hasta los más difíciles punteos”¹⁸.*

Desde esta perspectiva, es posible percibir que la impronta occidental cristianizada pesa mucho sobre los relatos e interpretaciones del fenómeno; sin embargo es posible distinguir, a su vez, múltiples elementos símiles y reiterativos que responden a la tradición andina y a su cosmovisión tanto en los relatos como en las interpretaciones. La tríada *Música-Agua-Deidad* es recurrente e independiente a las formas, hechos o fenómenos que se manifiestan en cada experienciación personal de los individuos que han servido de muestra para los relatos. Sin duda que bajo el prisma católico o colonizador el fenómeno puede perfectamente ser abordado desde una postura sincrética desde el punto de vista interpretativo y bajo del peso de la tradición cristiana; sin embargo, entregar una connotación divinizante y de validación tanto al aprendizaje como también a la interpretación puede ser utilizada a su vez para revalidar el valor intrínseco que mantiene la deidad dentro de la particular cosmovisión andina.

Sireno y Aprendizaje Indirecto: Afinación de instrumentos, entrega de melodías e inspiración musical

Si bien hemos mencionado el tipo de aprendizaje musical o enseñanza por la que Sireno entrega sabiduría y prodigidad a los músicos que directamente se enfrentan a él, no es excluyente otro tipo de aprendizaje: el que se logra por medio de la templación de los instrumentos dejados en vela durante las noches en los sectores en los que habita la deidad.

De acuerdo a los estudios realizados en el tema, este tipo de aprendizaje, o entrega de conocimiento musical por parte del Sireno, es mucho más común que el manifestado en el punto anterior, en el cual el músico ejecutor alcanza el don directamente por medio del encuentro accidental y cercano con la deidad; al respecto Grebe nos menciona sintéticamente las funciones del Sireno que implican al instrumento como ente autónomo a su ejecutor: “*Él no es sólo creador de las melodías andinas sino también el que proporciona las melodías e inspiración a los músicos; el que da habilidad para poder sincronizar durante la ejecución musical; el que proporciona afinaciones y timbres instrumentales justos a los*

¹⁸ Juan Guaglia Mamani. Comunicación personal.

instrumentos musicales; y el que hace de la música un poderoso medio de comunicación." (1986). Los testimonios al respecto son mucho más comunes y responden a recurrentes características:

*"Verso Qapacho lo llamaban,
Qapacho de versos, bolsa llena de música.
Supay soplab a el instrumento nuevo y,
a partir de ese instante todos los versos
posibles estaban en el pinkillo.
La música del universo estaba allí depositada"*¹⁹

Si enfocamos este aprendizaje, o enseñanza según se quiera ver, encontraremos que los instrumentos son "encargados" al Sireno para que este se haga cargo de su afinación por medio de la templación o serenada de los mismos. Al respecto Albó y Girault nos señalan que "*Serenar quiere decir en este contexto: exponer para que reciba sus melodías el instrumento musical. Ofrendas y remedios son también "serenados", es decir, expuestos a la claridad de la luna para recibir mayor fuerza y valor.*"²⁰ El acto de serenar, o dejar a la intemperie los instrumentos encargados al Sireno, se realiza durante la noche, se dejan reposar expuestos al medio ambiente y a la deidad, para luego ser recogidos al otro día en la mañana, etapa del día en la cual traen consigo melodías nuevas, o bien una afinación perfecta. Desde esta perspectiva la función de Sireno es quizás relativa o diferenciadora en algunos casos, ya que encontramos Sirenos que "entregan melodías" y otros que "afinan instrumentos", adquiriendo con ello distintas categorías y si a ello le sumamos a los Sirenos que "enseñan" y a los que "inspiran" a los músicos, la gama aumenta más aún.

La diferenciación de Sirenos no es una conceptualización exclusivamente nuestra, sino que también es percibida por los músicos tradicionales, los que diferencian Sirenos para instrumentos "secos" y "húmedos". Martínez nos afirma "*...que en su investigación en Manqha Saya, todos los Serenos están destinados a instrumentos de metal, las bandas de bronce. Quedando para las cañas -Sikuras, Lakas y Lichiwuayos- instrumentos autóctonos, como se sabe el Sereno del pueblo Isluga...*", agrega además que en Isluga "*...Los instrumentos que se ch'allan en Sereno son todos instrumentos de grupo: banda de metal y tropas de sikuras, lakas y lichiwuayos...*"²¹. Las diferenciaciones contextuales, geográficas y culturales que se manifiestan en la medida que aparecen antecedentes referentes a la deidad y sus cualidades nos llevan a visualizar un tema complejo, más aún si encontramos que en la medida que estas manifestaciones de carácter mágico-religiosas se reestructuran con el avance modernizador y la adaptación cultural del pueblo aymara; al respecto, debemos hacer mención a las invocaciones a Sireno que realizan constantemente las tropas de lacas en los sectores urbanos, "*descontextualizando*", por llamarlo de alguna manera, el carácter rural o pueblerino que manifiesta la deidad... en la urbe no encontramos ni ríos, ni saltos de agua; sin embargo, los músicos aymaras urbanos siguen manifestando un grado de creencia o invocación hacia la deidad. Recordemos el relato de Juan Guaglia, quien asegura que sus cualidades como músico de guitarra eléctrica mejoraron ostensiblemente con un contacto con Sireno.

En el siguiente punto nos referiremos más detenidamente a las características rituales que engloban a la deidad en el mundo urbano.

¹⁹ Citado en Martínez (1976).

²⁰ Albó (1971-1974); Girault (1988). Citados en Van den Berg (1989).

²¹ Martínez (1976).

Sireno y el ritual de los instrumentos

Algunos autores como Guardia Crespo manifiestan que *“esta figura mítica que habita las quebradas, las profundidades, las vertientes de agua. El “diablo musical” posee dualidad sexual y sólo puede ser visto por los maestros que le ofrecen ritualmente alimentos, bebidas e incienso. Posee un encanto que puede enloquecer a los que llegan a verlo. Cuando es invocado, sale y comienza a tocar los instrumentos, este les otorga el afinado para producir un sonido fino, limpio, casi autónomo”* (1986); aunque este autor le da una significación diabólica, utilizando una perspectiva cristianizada, Sireno responde, más bien, a otros patrones culturales y simbólicos en que se entrelaza, con una deidad que puede darle una connotación divinizante y significativa, además de una tradición tan propia de los Andes, como lo es la música y la ejecución de instrumentos representar las actividades y expresiones de la comunidad.

Frente a los elementos rituales que enmarcan el contacto con Sireno, los datos y relatos son múltiples pero bastante congruentes; generalmente los instrumentos son llevados al sitio donde existe Sireno, y en ese momento son emplazados y dejados durante la noche con el fin de que el que el dios se encargue de la afinación, entregue melodías, o bien, inspire a los músicos, todo dependiendo, como ya lo mencionamos anteriormente, de la categoría o características del Sireno. Álvarez nos entrega en su investigación un relato recopilado en Socoroma en el que nos presenta una fase de rito en el que se desarrolla la vela de instrumentos:

“Cuando hay fiesta en el pueblo, ya sea para San Francisco o para Las Cruces, fiestas grandes, es costumbre general que las bandas de músicos concurren a ese sitio en día de la víspera; al anochecer dejan sus instrumentos con el ruego de que la fiesta sea buena y mejor con el aporte y la ejecución de sus conjuntos; sean éstos de bronces, de zampoñas o de cuerdas, por lo general quedan solos toda la noche...”

La templación o vela de los instrumentos es complementada con otro elemento ritual: el de la instalación de la *mesa*, tradicionalmente un emplazamiento realizado con la finalidad de “levantar” los instrumentos del sector en el que fueron velados. Sobre la *mesa* tradicional, según nos indica Álvarez, se colocan y emplazan diversos elementos que adquieren una connotación importante dentro de la cosmovisión andina y que representan elementos significantes dentro del medio y paisaje del hombre de los Andes; así se emplazan sobre esta mesa *“...carbón vegetal, velas, incienso, copal, coa, hojas de coca, alcohol, un vaso de vino tinto y otro de vino blanco; también saben llevar sahumerios, ollitas de barro para quemar el incienso y hojitas de coca...”* Si nos referimos a las características generales que adquieren los elementos rituales dentro de la cosmogonía aymara, y en específico en la rogativa que implica la *mesa*, encontraremos que los principales elementos mencionados son recurrentes en esta tradicional práctica. Entre las comparsas y grupos urbanos de músicos, tales como los laquitas y algunos grupos de cumbia, se practica aún, a pesar de estar inmersos en medio de la ciudad, el rito de *“las veces”*, que posee una connotación similar a la de Sereno, debido a que los instrumentos se *Challan* y *Paguan* para pedir bendiciones a Dios y a la Virgen para el viaje, para que toquen bien y no sucedan imprevistos. Se levanta una *mesa* en la que se velan los instrumentos, sobre ella se deposita copal, coa, se les rocía alcohol, se mastica coca, se consume cerveza u otro tipo de licor y se realiza una vigilia en

ocasiones. Antiguamente en las localidades del interior de Arica e Iquique, se *challaba* en lugares de vertientes o caídas de agua; en la actualidad, aunque se ha perdido la directa denominación de Sireno para las quebradas y valles bajos, las comparsas y grupos de músicos realizan el ritual de “*las veces*” en la casa del director del conjunto o comparsa en algún barrio o población de Arica o de Iquique (Díaz *et al.* 1998), tradición que, a pesar de los cambios estructurales de la sociedad aymara, aún persiste, al compás de una zampoña de PVC o a los sones de una cumbia punteada por una guitarra electrónica.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Luis
1998 “*Relatos y Tradiciones Orales Andinas. Sireno: Dios de la Música*”. Revista Diálogo Andino N° 16. Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.
- CERECEDA, Verónica
1987 “*Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku*”, “Tres reflexiones sobre el pensamiento andino”. HISBOL Editores. La Paz-Bolivia.
- DÍAZ, Alberto y Carlos Mondaca
1998 “*Toquen, Soplen sin parar. Antecedentes Etnomusicológicos de las Lacas Tarapaqueñas*”, Revista Percepción N° 2. Universidad de Tarapacá. Arica-Chile.
- ESPINOSA, Gustavo
1998 “*Lary y Jemp'atu, ritual de la lluvia y simbolismo andino...*” (ms).
- GISBERT, Teresa
1980 “*Iconografía y mitos Indígenas en el Arte*”. Gisbert y Cía. S.A. Libreros Editores. La Paz-Bolivia.
- GREBE, María Ester
1986 “*Migración, identidad y cultura aymara: puntos de vista del actor*”, Revista Chungara N° 16. Universidad de Tarapacá. Arica-Chile.
- GUNDERMANN, Hans y Héctor González
1989 “*Cultura Aymara*”. Museo Chileno de Arte Precolombino. MINEDUC. Santiago-Chile.
- MARTÍNEZ, Gabriel
1976 “*El sistema de los Uywiris en Isluga*”, en Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige SJ. Universidad de Chile.
- PÉREZ DE ARCE, José
1985 “*Proposición de una ficha para descripción de instrumentos musicales*”, Revista Chungara N° 15. Universidad de Tarapacá. Arica-Chile.
- VAN DEN BERG, Hans
1989 “*Ritos antes y después de la cosecha*”, en Boletín de estudios aymaras; serie 2, N° 32. La Paz-Bolivia.
- VAN KESSEL, Juan
1992 “*Cuando arde el tiempo sagrado*”. HISBOL Editores. La Paz-Bolivia.

C. "LA PRESENCIA ARQUEOLÓGICA DE ZAMPOÑAS EN LOS VALLES BAJOS DE ARICA. EL APORTE DE GUILLERMO FOCACCI ASTE"

Alberto Díaz Araya

*"Dime si te hizo el viento,
perdido en profundidades:
si eres quejido del viento,
ramo de cañaverales.
Zampoña, queja del indio,
frágil copla de cantares,
eres amante del viento,
hija de cañaverales"*

NELLY LEMUS

RESUMEN

En el presente escrito se destaca el trabajo pionero del arqueólogo ariqueño Guillermo Focacci Aste, como un investigador que se preocupó de elaborar una explicación sobre la presencia de instrumentos musicales en los contextos arqueológicos que trabajó en el área circundante al puerto de Arica.

ABSTRACT

The present paper gives proper relevance to the pioneering work of the archaeologist Guillermo Focacci, born and raised in Arica, was a committed and inspired researcher. Among other concerns, he became interested in providing an explanation about the presence of musical instruments in the archaeological sites he worked on the area surrounding the harbor of Arica.

PRELUDIO

Cuando comenzamos nuestra formación universitaria en Arica, y a la vez nos atrevíamos a ingresar en el campo de la investigación de los temas andinos, en particular el estudio de los músicos zampoñeros aymaras denominados "Laquitas", golpeamos numerosas puertas para tratar de adquirir antecedentes, de intercambiar ideas, exponer nuevos problemas, consultar investigaciones anteriores, confrontar visiones, equivocarnos y errar, y sobre todo tratar de aprender; recorrimos varias instituciones y conocí a distintos investigadores buscando respuestas; pero fue la acogida de un viejo arqueólogo la que dejó marcado eso de ser un maestro. Aunque sus condiciones físicas no eran óptimas, nos pudo brindar la acogida del científico abierto a la enseñanza, que comparte sus conocimientos y responde frente a cualquier duda.

Creo que ha sido un verdadero ejemplo del profesor y facilitador de información que en estos tiempos se necesitan, donde la comunidad científica tiende a alejarse de la gente, colmando de datos sus propias bibliotecas y no traspasando el resultado de sus estudios a la comunidad en general, tarea que a la vez es un desafío. Creo que con don Guillermo Focacci Aste esto no sucedió, ya que supo entregarnos a un puñado de simples estudiantes sus valores, y también el conocimiento, allá por el año 1994 como diría un viejo cronista.

Más que un artículo en estricto rigor metodológico, estas líneas corresponden a un simple homenaje, escrito en un tono de reflexión en voz alta, para uno de los pioneros en el

campo de la investigación del pasado nortino, el cual entregó una vida entera al estudio de las sociedades precolombinas y contribuyó en la formación de numerosos profesionales de la región tarapaqueña.

OBERTURA: ¿ZAMPOÑAS PRECOLOMBINAS O UN ERROR MÁS?

Uno de los instrumentos musicales con evidente datación prehispánica en los valles bajos del área de Arica en el extremo norte de Chile es la zampoña, que es un aerófono de filo, sin canal de insuflación fabricado de caña (bambúcea), y que los actuales aymaras chilenos las confeccionan con tubos de PVC de distintas longitudes. Aunque su denominación es de origen ibérico (zampoñas-simpogna-sinfonía)²² y responde al nombre asignado por los conquistadores hispanos que reconocieron en los aerófonos de filo o flautas de origen andino una similitud con las clásicas flautas de pan o *pan pipes*, que es la denominación que en varias regiones de Europa es utilizada.

La similitud morfológica y estética sirvió para explicar y asignarle patrones simbólicos al instrumento musical en cuestión, lo cual en estricto rigor puede ser discutido desde la etnomusicología, debido a que los aerófonos sudamericanos no responden a los mismos patrones de construcción, afinación, interpretación y contexto sociocultural con los que han sido comparados.

Este es un error denominativo que se ha presentado desde la época de la colonia hispana, siendo utilizado por distintos investigadores y folcloristas como sinónimo instrumental y que ya es válido revertir; aunque en esta ocasión lo seguiremos utilizando por motivos pedagógicos, para no generar confusión en el lector no versado en la materia musicológica²³. Por el contrario, en el área andina existen denominaciones locales para referirse a los aerófonos de filo, como son las Lacas, Sikus, Julas Julas, Antara, etc.²⁴, nombres que sí tratan a los instrumentos musicales de acuerdo a su estructura musical y cultural y no a patrones meramente morfológicos.

PRIMEROS ACORDES. AERÓFONOS PRECOLOMBINOS

Sobre la presencia en el área andina, los aerófonos fueron utilizados en distintas regiones y periodos, desde 7000 AP en los Andes centrales, hasta los desarrollos de la cultura Moche (1-700 d.C.); Paracas (800-100 a.C.); Nazca (100 a.C.-400 d.C.); Wari (400-1000 d.C.) y Tiawanaku (0-800 d.C.) respectivamente²⁵.

Para el norte de Chile, es posible ubicar a las zampoñas en el período de influencia de Tiawanaku (400-800 aproximadamente), reconocido como el período del Horizonte Medio en la nomenclatura arqueológica regional.

²² Recomendamos ver un trabajo previo que desarrolláramos para el Ministerio de Educación, a través de un proyecto Fondart (Díaz:1999).

²³ Las contradicciones que se presentan en los primeros escritos coloniales y en la simbología española de los siglos XV y XVI son analizadas en profundidad por Urbano (1988) y Zuidema (1995-96), donde se evidencian una serie de errores que numerosos historiadores aficionados a la crónica dan por verdad, situación que es pertinente ir develando.

²⁴ Cfr. Díaz (1998).

²⁵ Cfr. Pérez de Arce (1996).

Sobre la base de los registros arqueológicos locales, podemos clarificar el contexto tempocultural en el cual se presentan los aerófonos de filo aquí mencionados, donde la presencia de elementos culturales asociados al estado Tiawanaku encontrados en los valles bajos circundantes a Arica evidencia una vinculación de la población valluna con sociedades altoandinas, adquiriendo los símbolos identitarios la ideología, la tecnología y la cultura material de los conquistadores estatales. Focacci (1990) señala al respecto que la zampoña aparecería en Arica en este momento histórico durante el período Cabuza (400-700 d.C.), tiempo en el cual se manifiesta la llegada de colonias circunlacustres tiwanacotas, que se han trasladado hacia la vertiente occidental para asegurar una hegemonía, conseguir mayor fuerza de trabajo, explotar zonas ecológicas con producciones distintas a la altiplánica y la obtención de bienes.

ESTRIBILLO. EVIDENCIAS DE ZAMPOÑAS ARQUEOLÓGICAS EN LA ZONA DE ARICA

Respecto a los contextos excavados en el sitio AZ-6²⁶, Focacci señala:

“Zampoñas de Caña: Las zampoñas o flautas de pan están confeccionadas con tubitos de caña en una corrida hasta siete unidades de dimensiones descendentes liadas paralelamente y unidos con un travesaño de caña embarrilado con lana o cuerdas de algodón. Algunos ejemplares excepcionalmente pueden tener hasta dos corridas de tubos de seis unidades, respectivamente...”, agrega además: “...Una variante de este tipo de instrumento musical está compuesta por tres tubos largos, gruesos, de longitud diferente y unidos igualmente en forma paralela. En la tumba 33 del cementerio AZ-141 encontramos una pieza completa. En AZ-6 en las tumbas 4 y 15 se recuperaron dos zampoñas de dos tubos, rotas. La tumba 10 del cementerio AZ-141 contenía una momia simbólica (fardo funerario sin cuerpo) y en su ofrenda 4 zampoñas de caña y otra con su contenido removido sin ser sustraído, registraba entre numerosos artefactos rituales, un equipo para la absorción de alucinógenos y seis zampoñas de caña...”.

El mismo autor indica otros antecedentes prehispánicos sobre:

“una tableta de alucinógeno proveniente del valle de Azapa fue esculpida la figura de un posible sacrificador con zampoña y hacha ceremonial (Mostny 1944). En playa Miller (Arica), encontramos una cajita de madera compuesta por dos pequeños tubos unidos y decorada con un personaje con atuendo ceremonial y soplando una zampoña y una figura de sexo femenino con un traje más corto y la marca del sexo (Focacci 1969)...”.

Por último, hace una interpretación del significado de estos hallazgos y sugiere una hipótesis al respecto; en tal sentido Focacci entra en el campo del análisis, sin escatimar errores, argumentado que:

“... Los instrumentos musicales pudieron utilizarse como elementos complementarios de la función mágico-religiosa a cargo de los shamanes o brujos de los conglomerados aldeanos Tiwanacoides y del período del Desarrollo Regional...”.

²⁶ Corresponde a un sitio arqueológico localizado en la ladera norte del poblado de San Miguel en el valle de Azapa, al este del puerto de Arica. Es un cementerio prehispánico, con presencia de vestigios Tiawanaku y de la fase del desarrollo regional, el cual fue excavado por Focacci en 1973 (mayores antecedentes en Focacci: 1990).

Aunque hace alusión a que en este último período:

“... Las zampoñas parecen perder un tanto su función ritual y se las encuentra en tumbas de niños, mujeres y ancianos...”

Agrega además una asociación de rango, chamanes, cuyo ajuar incluye máscaras de felinos, que están asociadas al culto de la fertilidad y las *Wakas*.

Sobre otro sitio arqueológico de interés local, Focacci (1997), sobre los registros arqueológicos Playa Müller-3²⁷, nos entrega mayor cantidad de antecedentes:

“Instrumentos Musicales: es posible que algunas formas del culto a las fuerzas cosmogónicas ancestrales se realizaron con danzas ceremoniales integradas por música de zampoñas y flautas y en las cuales se homenajaba al mar y demás fuerzas de la naturaleza. Las zampoñas de alta popularidad en la sierra y altiplano parecen haber roto un tanto su característica de instrumento musical propio de las prácticas shamanísticas andinas y adquirir algún grado de popularidad para ser usadas por miembros comunes del grupo al aparecer integrando ofrendas en tumbas de niños y hombres...”

Como se puede leer en los párrafos transcritos anteriormente, mantiene su opinión del carácter ritual en un comienzo para posteriormente transformarse en casi su totalidad, en un instrumento más popular, el cual se difunde en la etapa del desarrollo regional respectivamente (1000-1200 d.C. aproximadamente).

Los antecedentes aquí expuestos por Focacci nos facilitan la idea de presencia de aerófonos en tiempos precolombinos, y aun más, entrega una reflexión sobre el significado y la funcionalidad de los instrumentos musicales de caña, situación que invita al debate, generando los primeros aportes sobre la problemática de la música entre las sociedades indígenas en el extremo norte de Chile.

Otros antecedentes nos los entrega Chacón (1961), otro investigador contemporáneo de Focacci y uno de los fundadores del antiguo Museo de Arica, su trabajo sobre las descripciones de tumbas y cementerios estudiados en la zona de Arica; haciendo mención al sitio de Playa “El Laucho”, Chacón indica que en la tumba número 8 existía una momia de un adulto y de un párvulo, encontrando dos cuerpos de párvulos a más profundidad y en el fondo otro adulto más, agrega además:

“... El ajuar funerario consistía en: pequeña balsa con su remo; una plumada con su lienzo, seis ceramios sin ornamentación alguna; un adorno de plumas; una honda; un tejido de paja; una flauta pan; un porta arpón; dos puntas líticas, etc.”

Para el sector de Chaca (sitio N° 5, a unos 42 km de Arica) se encuentra un cementerio que registra instrumentos musicales; en la tumba número 14 nos relata el hallazgo de una momia de sexo femenino, donde su ajuar guarda diversos elementos tales como:

“... un ceramio decorado del tipo Inca Regional, un sombrero de lana tejido en forma de fez; maíz en mazorca; cajita para colores de madera; dos keros de madera con el asa en forma de lagarto estilizado; una zampoña, etc.”

²⁷ Cementerio arqueológico ubicado en una terraza sedimentaria al sur de Arica, frente al balneario de La Lisera.

En los estudios realizados en las tumbas y cementerio en Playa Brava (Sector sur costero de Arica), Chacón, entrega datos que señalan la presencia de zampoñas en la tumba 58:

“... Contenía un ajuar con seis ceramios de forma y tamaños diversos, del tipo gentil, una zampoña de regular tamaño; dos calabazas; un arpón completo; una plomada de piedra...”.

Estos hallazgos arqueológicos en la zona son de importancia para establecer la presencia de zampoñas como opina Focacci (1990), las cuales pertenecerían al período de influencia Tiawanacoide (Horizonte Medio, 400-1000 d.C.), con fines netamente mágico-religiosos, para popularizarse en el período de Desarrollo Regional (intermedio tardío, 1000-1350 d.C.), presentándose en el período Tardío con la llegada del Imperio Inca (1450 d.C.), permaneciendo, incluso, con el contacto español.

ACORDES FINALES

La constante descripción de sitios arqueológicos en donde se han encontrado instrumentos musicales nos va señalando la presencia y la importancia que significó, ritualística, simbólica y festivamente, la zampoña para las sociedades prehispánicas; aerófono que aún sigue teniendo valor para las sociedades andinas.

Aunque el fin de este trabajo no es discutir el origen precolombino de las zampoñas, y de la presencia de éstas en la zona, sí es válido consignarle al aerófono en cuestión una tradición local que se remonta a cerca de 2.000 años de utilización en el norte árido chileno. Si bien las sociedades indígenas, sus músicos y el aspecto simbólico del instrumento hayan experimentado notables transformaciones, es igualmente válido reconocer que este instrumento musical posee un valor intrínseco para la comunidad andina local, que ha permitido traspasar las barreras del tiempo, siendo adaptado a los distintos contextos históricos que han vivenciado los músicos aymaras y que aun mantienen en una secuencia de tiempo de larga duración.

Estos temas no hubieran sido analizados sin el previo trabajo de Guillermo Focacci, el cual supo reconocer en los instrumentos musicales que halló en sus excavaciones en Arica la magnitud cultural, la simbología y el valor que el hombre andino le ha asignado a los aerófonos.

Quizás una comparsa de antiguos zampoñeros tocó para él “waynos” cuando lo recibieron en la otra vida, como solían hacerlo en los trabajos que don Guillermo desempeñó en Villa Industrial, allá por el altiplano ariqueño hace varios años.

BIBLIOGRAFÍA

- | | |
|-------------------------------|---|
| CHACÓN, Sergio
1961 (1995) | “Excavaciones arqueológicas. Notas de campo”.
Edición especial de Museo Regional de Arica. |
| DÍAZ ARAYA, Alberto
1998 | “Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las Lacas Tarapaqueñas”. Revista Percepción N° 2. |
| 1999 | “Sireno. Registro, clasificación organológica y contextualización cultural de los instrumentos musicales de Tarapacá”. Documento Técnico, Fondart, Ministerio de Educación. |

- FOCACCI, Guillermo
1969 "Boletas de campo en Playa Miller" MS.
- 1990 "Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-6, valle de Azapa".
Revista Chungara N° 24/25.
- 1997 "Evidencias culturales andinas en registros arqueológicos Playa Miller 3".
Revista Diálogo Andino N° 16.
- PÉREZ DE ARCE, José
1996 "Música en la Piedra". Edición Museo Chileno de Arte Precolombino.
- URBANO, Henrique
1988 "El nombre de Dios Viracocha: Apuntes para la definición de un espacio
simbólico prehispánico". En Allpanchis N° 32, CEREBAC.
- ZUIDEMA, Tom
1995-1996 "Momias desolladas en los Andes: lo que vieron y lo que interpretaron
los primeros españoles". Revista Diálogo Andino N° 14/15.