

**FLAUTAS DE PAN ETNOGRÁFICAS
DIVERSIDAD Y ESTRUCTURA MUSICAL EN SECTORES DE PUNA Y
QUEBRADA DE JUJUY ENTRE 1986 Y 1989**

*(PAN PIPESES: DIVERSITY AND MUSICAL STRUCTURE IN JUJUY FROM
1986 TO 1989)*

MARCELO LUIS LÓPEZ*

RESUMEN

Este trabajo está referido a Flautas de pan Etnográficas de la región de los Andes Centrales que son reagrupadas bajo la denominación genérica de Sikus. El problema central es averiguar si poseen una estructura musical definida con el objetivo de comprender su funcionamiento y evitar la deformación del conocimiento en tareas pedagógicas. La información proviene de una experiencia llevada a cabo durante tres años en Argentina, en el área geográfica de la Puna a través de entrevistas con músicos y mediciones comparativas entre instrumentos. El análisis es principalmente válido para estas coordenadas de tiempo y espacio. Se han considerado nueve especies de instrumentos en relación con la cantidad de tubos, su afinación y registro de los instrumentos. Los mismos fueron clasificados en tres familias.

Palabras Clave: Patrimonio - música - Jujuy.

ABSTRACT

This work refers to ethnographic Pan-pipeses of the Central Andean region regrouped under generic denomination of Sikus. The central problem is to discover if they possess a defined musical structure with the objective of to understand its operation and to avoid the deformation of the knowledge in pedagogic tasks. The information comes from an experience carried out during three-year period in Argentina, in the geographical area of the Puna through interviews with musicians and comparative mensurations among instruments. The analysis is mainly valid for these coordinates of time and space. Nine instrumental species were considered according to the quantity of tubes, their tuning and registration of the instruments. They were classified on three families.

Key Words: Patrimony - music - Jujuy.

INTRODUCCIÓN

Este artículo trata de un grupo de Flautas de Pan de los Andes del Sur y Centrales cuya dispersión corresponde a los actuales territorios de Perú, Bolivia,

* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy - Otero 262 - CP 4600 - San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina. **Correo Electrónico:** marlopez@jujuytel.com.ar

Norte de Chile y Noroeste Argentino y que son conocidas bajo los nombres genéricos de Zampoñas o Sikus; término, este último que se preferirá por ser de origen continental.

En este caso el recorte corresponde a un sector del Noroeste Argentino, más precisamente a algunas localidades de la provincia de Jujuy.

A partir del estudio de las particularidades de los Sikus Jujeños surge como presupuesto central del trabajo, que: *durante el período 1986-1989 en Jujuy, Argentina, había, y hay, dos grupos de músicos de los que emanan dos tipos de instrumentos con patrones de afinación definidos asociados a su vez, a dos tipos de prácticas respectivas.*

La elaboración de esta tesis central se sostiene en otras cuatro que se presentan como aportes para ser considerados en el estudio de este tipo de instrumentos musicales y que son las siguientes:

- En la mayoría de los textos de investigación se trabaja solo con una categoría de músicos, lo que da una visión parcial de los fenómenos que involucran a los Sikus dificultando una comprensión más acabada del tema.
- Se pueden identificar estructuras definidas en los instrumentos (7) que sirven para elaborar criterios de clasificación, y realizar un análisis estructural-comparativo de instrumentos de diferentes épocas o regiones con relación a la presencia o ausencia de estos elementos o con relación a sus transformaciones.
- Los miembros de las bandas de sikuris de Susques utilizan y manifiestan preferencias por la presencia de intervalos aumentados o disminuidos en rangos microtonales lo que puede constituir un aspecto central de una estética musical y regional propia.
- Las prácticas con Sikus, por lo menos en el área de Susques, encierran algunas claves que abren interrogantes sobre, si lo que se ha dado en llamar “La Cosmovisión Andina” con epicentro en Bolivia y Perú y que suele englobar a los territorios como Jujuy, es tan homogénea como se pretende.

HISTORIA DE UN PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En 1986, como parte de una de las tareas específicas de un curso de música impartido en una escuela primaria de la puna de Jujuy (Argentina), se había previsto la enseñanza de algún instrumento musical. Se buscaba que el mismo reuniera como condiciones ser adecuado desde el punto de vista didáctico y que se tratara de una forma instrumental propia de la zona, de manera que la escuela pudiera convertirse en agente promotor de su cultura. Luego de algunas indagaciones preliminares se pudo establecer que “las cañas”, uno de los nombres dados a los Sikus en Jujuy, eran uno de los pocos instrumentos musicales que se ejecutaban regularmente y que gozaban de carácter popular. A pesar de esto, la práctica de tocar estos instrumentos se encontraba en retroceso debido a la carencia de los mismos.

Una vez que se pudo establecer cuales eran los Sikus utilizados preferencialmente en estas comunidades, uno de los problemas preliminares para cumplir con los mencionados propósitos era que las dimensiones de los instrumentos

empleados por los adultos eran muy grandes para la capacidad pulmonar de los niños y una reducción en su tamaño con fines pedagógicos podía implicar un cambio en los patrones musicales y de afinación contenidos en ellos.

A raíz de esto, y superponiéndose con los objetivos didácticos iniciales, comenzó un trabajo de campo tendiente a indagar sobre la existencia de estos patrones musicales y las prácticas realizadas con estos instrumentos, de modo que cualquier manejo que pudiera hacerse para la transposición didáctica se llevara a cabo con criterios anclados en la cultura de referencia. Aunque llevó tres años contestar las preguntas contenidas en este problema, cuando se estuvo en condiciones de empezar a pensar en una respuesta didáctica integral, por razones personales se dejó el cargo docente en el establecimiento y la aplicación de estos conocimientos se materializó finalmente fuera del mismo, en un curso dado a docentes de música de nivel primario y medio, el que, lamentablemente, no se volvió a repetir ni tuvo seguimiento por razones presupuestarias.

UBICACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Las experiencias se desarrollaron entre septiembre de 1986 y mayo de 1989, principalmente en la localidad de El Toro y también en San Juan de Quillaques, Coranzulí y Susques todas ubicadas en el departamento de Susques provincia de Jujuy, Argentina. Además se realizaron observaciones en dos pueblos de la Quebrada de Humahuaca: Humahuaca y Tilcara; finalmente en San Salvador, capital de provincia.

Las localidades de Susques comparten su enclave en un desierto de altura (3500 m s.n.m.) denominado Puna con un clima muy riguroso y seco: una humedad relativa máxima del 10 % que tiene especial influencia en la destrucción de la caña Chussi del género Arundo (PAREDES:1977:54), materia prima constituyente de los Sikus, que por este motivo se rajan continuamente obligando a reparar y reponer regularmente los instrumentos.

Los pequeños poblados, 10 en total, están conformados por construcciones de adobe (barro) emplazados con intervalos de 10 a 50 km en las laderas más protegidas. Además, sus habitantes tienen "casas de campo" también de adobe o piedra en lugares más retirados que les sirven de puestos de pastoreo y como reparo de los duros inviernos que alcanzan temperaturas de -25° C.

La Identidad étnica de la población correspondería a una stirpe atacameña a la que Eric Boman (1908) denominó Apatamas, portadores de la lengua Kunza que solo se conoce supuestamente a través de toponimia. La mayoría de los habitantes no tiene conocimiento o conciencia de ello y algunos prefieren identificarse, a veces impulsados por las asociaciones indígenas, como Kollas.

Las actividades de subsistencia son el pastoreo de llamas, cabras y ovejas y la minería. En este sentido uno de los renglones tradicionales que caracterizan a las comunidades de Susques y aún de la Quebrada, son los tejidos de barracanes, mantas y prendas de vestir como medias y pulóvers de pelo de llama.

Uno de los problemas de la población, por el cual se tiende a una tasa de crecimiento negativo, es la cuestión de la subdivisión de la tierra aprovechable para pastoreo

que obliga a las migraciones internas y a la emigración. Esto se suma a las duras condiciones de subsistencia que encuentran en Susques la tasa más alta de desnutrición y mortalidad infantil del país (datos de 1998). Asimismo Instituciones como la escuela y la penetración cultural que se hace desde distintas iglesias y medios masivos de comunicación como la radio, producen un cambio de expectativas entre los jóvenes y una ruptura generacional que cada vez los hace menos depositarios de ciertas tradiciones como las que involucran a las prácticas sikurísticas.

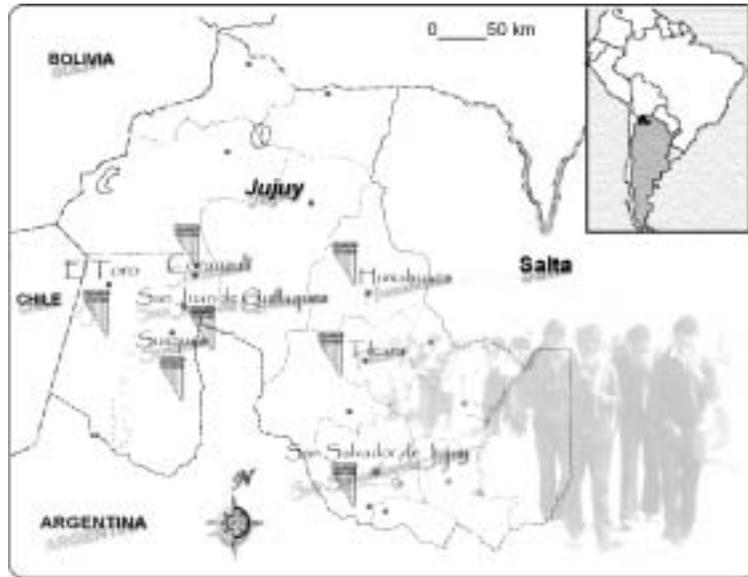


Figura 1. Mapa de ubicación que muestra los sectores de Puna y Quebrada donde se llevaron a cabo las experiencias.

PROCEDIMIENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

La experiencia se realizó con residencia permanente en el lugar como maestro de música de la escuela N° 182 de El Toro lo que permitió establecer, utilizando un concepto de la psicología social, mutuas representaciones internas con sus habitantes.

En la recolección de información fueron utilizados dos procedimientos básicos.

El primero consistente en entrevistas con músicos de la zona, realizadas en mi domicilio, en el domicilio de ellos, durante extensas caminatas (de hasta 68 km) que emprendíamos hacia pueblos vecinos cuando se celebraban fiestas patronales y durante estas celebraciones. En estas entrevistas además de recabar información conceptual sobre los instrumentos y la práctica relacionada con ellos, se realizaban prácticas instrumentales, conmigo o entre los instrumentistas, que permitían vivenciar como se iba interiorizando el esquema representativo de los músicos y recopilar melodías.

El segundo tipo de procedimientos estaba relacionado con la obtención de información de los patrones de afinación de los instrumentos. Para ello, como no se contaba con aparatos para medir y establecer las frecuencias de sonido más que un diapasón La 440, lo que se hacía era comparar la afinación de los instrumentos con otros cuya afinación era previamente conocida. Por ejemplo en algunas oportunidades se utilizaba una guitarra y un charango de estudio, afinados con diapasón, en los que la afinación relativa entre sus trastes había sido controlada como óptima, y con el pretexto de contrastar los sonidos se le pedía a los tocadores de Sikus que soplaran los tubos o ejecutaran breves melodías, cosa que los motivaba por la curiosidad que despertaban los instrumentos de cuerda. Esta técnica permitía saber con bastante precisión si las notas obtenidas correspondían a tonos, semitonos o intervalos inferiores por las reverberaciones que se pueden contrastar auditivamente cuando se confrontan dos sonidos distintos cuyas frecuencias mantienen un intervalo inferior a un semitono. En otras ocasiones se disponía de una colección de Sikus de distintos tamaños adquiridos en la frontera con Bolivia, San Salvador y la quebrada de Humahuaca y se les pedía a los músicos "probarlos" para establecer sus preferencias. Finalmente cuando se tenían hipótesis de afinación se fabricaban instrumentos a tal efecto para comprobar si eran corroboradas o no por los músicos. Por ejemplo se habían confeccionado Sikus con caños de plástico y tapones regulables de goma, de modo de variar deliberadamente la afinación de uno o más tubos, para establecer si había una tonalidad de preferencia para la afinación de los instrumentos o predilección por intervalos aumentados o disminuidos en rangos microtonales, como parecía ocurrir durante las prácticas, en las que era difícil realizar mediciones en plena efervescencia de la ejecución. Las hipótesis corroboradas son una parte de los resultados que aquí se exponen.

DOS CATEGORÍAS DE MÚSICOS

Aunque en principio la intención del trabajo se circunscribía a la zona de Susques, se debió abrir el radio de acción para profundizar en la comprensión del funcionamiento de dos modalidades de ejecución que ya se habían observado previamente. Una a la que se denominará como *diálogo musical*, adoptando el término difundido por VALENCIA CHACÓN (1986:36), en la que los cuerpos instrumentales denominados Arka e Ira son empleados por separado por músicos que coordinan esfuerzos para ir armando la secuencia melódica; razón por la cual el autor aplica la denominación de *Sikus bipolares* a los instrumentos que se utilizan de esta manera. La otra modalidad es cuando Arka e Ira son yuxtapuestas por un mismo intérprete en una suerte de instrumento único.

Estas modalidades de ejecución a su vez eran empleadas por dos categorías de músicos. Se dice *categorías de músicos* porque no solo se limitan a la forma en el manejo de los instrumentos sino también a los ámbitos de ejecución, la significación contenida en estas prácticas, el tipo de asociación con otros instrumentos musicales y el tipo de Sikus utilizados. Para esta categorización se desechan las posturas que distinguen a los músicos que realizan prácticas folclóricas de aquellos otros que inspirados en dichas prácticas están más ligados al circuito

de producción comercial y son rotulados como *músicos de proyección folclórica* o *músicos nativistas*, dado que esta distinción suele usarse para separar lo que es presuntamente auténtico de lo apócrifo con connotaciones positivistas. Lo *folk* en todo caso va a estar dado por los códigos específicos con carácter identificatorio que generan y/o llevan a la práctica ciertos grupos, que los caracterizan y distinguen de otros grupos socio-culturales (BLACHE:1986:54), y por lo tanto alcanza a los dos grupos de músicos. Tampoco parece adecuada la diferenciación entre tocadores de Siku rurales y tocadores de Siku urbanos debido a que si bien los músicos que en Jujuy utilizan Arka e Ira reunidos como instrumento único lo hacen casi con exclusividad en el medio urbano, los músicos que emplean la modalidad de *diálogo musical* lo hacen tanto en el medio urbano como en el medio rural. Por ello el aspecto que parece definitorio para distinguir a estos dos grupos de músicos que utilizan Sikus es el tipo de orquestación.

Así, se hará referencia al primer grupo como *bandas de sikuris* (nombrados como *ensembles* en las publicaciones en inglés) comprendiendo este término a aquellos músicos que realizan sus ejecuciones asociando sikus solo con instrumentos de percusión. A los músicos del segundo grupo se los denominará **agrupaciones que emplean Sikus asociados a instrumentos de cuerda** o simplemente **conjuntos**.

En las *bandas de sikuris* de Jujuy los Sikus son ejecutados mediante la modalidad de diálogo musical asociados con una gran caja (*wancara*); también con platillos, redoblantes, matraca y algunos otros instrumentos de percusión que son adoptados por cada comunidad de acuerdo a la disponibilidad de los mismos. Sus ejecuciones están asociadas al calendario litúrgico y trascienden el mero espectáculo insertándose dentro del marco de sucesos de honda relevancia social. Para el área de Susques durante el período 86-89 estas bandas estaban conformadas por un promedio de seis integrantes. Las ocasiones que ponen de relieve el mayor despliegue de estas bandas son las fiestas patronales de cada pueblo. En ellas, los sikuris durante el día encabezan las procesiones detrás del párroco, tocando marchas, y durante la noche después de la última misa, se prende una gran hoguera a unos metros de donde toca la banda, para iluminar y dar calor a los concurrentes. Mientras tocan, los pobladores forman parejas que se toman del brazo y danzan alrededor de los sikuris, cambiando ocasionalmente la dirección de giro.

En el segundo grupo predomina la ejecución mediante la modalidad que reúne a Arka e Ira como un único instrumento en asociación con todo tipo de instrumentos aunque preferentemente con quenás y pinkuyos entre los instrumentos de viento, guitarras y charangos entre los instrumentos de cuerda y un más amplio espectro cuando se trata de instrumentos de percusión (desde bombos, cajas, sonajeros de uñas de cabra, quijadas de burro, entre los más telúricos, hasta baterías). Estos grupos suelen tener una composición más heterogénea ya que en ellos, los músicos que tocan Siku, algunas veces se han iniciado tocando en bandas de sikuris y otras veces sus primeros contactos con los instrumentos los realizan dentro de estos conjuntos. Los contextos de ejecución suelen ser presentaciones que se desenvuelven con una fuerte conciencia de estar desarrollando una actividad artística, preocupación prácticamente ausente en quienes tocan en estructura de

banda, y muchas veces persiguiendo fines comerciales cuando la música se ha transformado en el principal medio de vida, por lo tanto sus producciones poseen valor de cambio y tienen entonces la connotación de mercancía. Estas ejecuciones unas veces se desenvuelven en el marco de algún calendario festivo y otras veces como presentaciones independientes.

Estas diferenciaciones entre los músicos, que acá son utilizadas como categorías de análisis para organizar el conocimiento en torno a los Sikus de un sector de Jujuy en un período determinado, también conforman una clasificación porque se intenta agotar el universo de la colección de sujetos que realizan estas prácticas y los objetos que actúan como referentes. También son roles ya que funcionan como un conjunto de atributos específicos combinados que deben desarrollar los músicos frente a una determinada situación. Así un músico de banda, eventualmente, puede reorganizar su esquema representativo (si ha adquirido las competencias específicas en el pasado) frente a una situación que requiera su integración a un conjunto y viceversa.

La literatura etnomusicológica sobre los Sikus parece centrar su atención sólo sobre las *bandas de sikuris* tendiendo a no considerar a las agrupaciones que asocian a estos instrumentos con otros instrumentos de cuerda, aparentemente sobre la base de que los primeros son la expresión genuina de culturas que remiten a un pasado histórico ancestral precolombino y por ello revisten interés etnológico, mientras que el segundo grupo estaría más relacionado con ciertos procesos de aculturación y mestización correspondiente a la época colonial y actual. Sin embargo esta omisión o separación en estudios aparte, en el mejor de los casos como expresión criolla de la música, de dichas agrupaciones, me parece que dificulta la comprensión de los fenómenos que involucran estos instrumentos musicales. Los integrantes de las bandas de Sikuris y de los conjuntos musicales mantienen contactos esporádicos, a veces incluso un músico forma parte de una banda y de un conjunto al mismo tiempo, y los músicos más respetados intercambian información que luego influye en la modificación de sus prácticas. Aún si el empleo de Sikus en agrupaciones fuera una derivación de las *bandas de sikuris*, ambas forman parte del patrimonio cultural exclusivo de la región manteniendo una relación dialéctica de mutuas interdependencias. Al respecto es pertinente comentar que las *bandas* son más conservadoras que los músicos o luthiers de los *conjuntos*, más proclives a experimentar modificaciones en los instrumentos y en sus prácticas, justamente porque las demandas de los contextos de ejecución son más estables.

UTILIZACIÓN DE CRITERIOS ESTRUCTURALES COMO DISPOSITIVO DE ANÁLISIS

Para la caracterización y clasificación de los Sikus observados en las zonas de Quebrada y puna de Jujuy aludidas, se empleó un criterio estructural que identifica componentes más o menos estables de los instrumentos que mantienen cierta autonomía relativa entre sí. Aunque algunas de estas estructuras están sugeridas o explícitamente nombradas en la literatura sobre Sikus lo que se ha hecho aquí es hacer algunas precisiones sobre las que ya están, incorporar otras e intentar

sistematizarlas en una visión totalizadora.

Se advierte que si bien ha sido utilizado el sistema musical (hegemónico) europeo, esto no se debe a criterios etnocentristas sino a que se necesitaba un patrón de referencia a partir del cual iniciar la discusión y en este sentido este sistema está ampliamente difundido y tiene el desarrollo necesario para poder iniciar un análisis complejo.

Aunque inicialmente estos criterios se utilizaron como herramienta de análisis para ordenar específicamente la información recogida acerca de los Sikus jujeños del período 86-89 por los dos grupos de músicos aludidos, pueden ser útiles para comparar por ejemplo la conformación de los Sikus de este período con la de otros como aquel descrito por Carlos Vega en 1946 (pp.203-210) o, yendo aún más hacia atrás, la mención sucinta y la fotografía que aparece en la obra de Eric Boman (1908:460-62) referida a la zona de Susques. También para comparar en un período sincrónico la estructura de los instrumentos de por ejemplo Jujuy y distritos de Bolivia o Perú ya investigados. En este sentido se puede contrastar de una forma más organizada qué pasaba con algunos de los elementos/estructuras de los instrumentos observados por Boman y aquel otro descrito por Vega. Por ejemplo entre los aspectos más obvios, qué cantidad de tubos tenía uno y otro instrumento. Una vez hechas las analogías y establecido similitudes y diferencias, entonces empezar a preguntar el por qué de las variaciones o la permanencia de ciertos elementos de un instrumento con respecto a otro.

Se han identificado siete niveles estructurales que son los siguientes:

1º nivel. Es común a todos los instrumentos una estructura primaria en cada cuerpo instrumental, sea Arka o Ira, consistente en que, cuando se busca la progresión ascendente o descendente de sonidos/notas (grados conjuntos), los tubos contiguos se hayan afinados en intervalos comparables a terceras Mayores y Menores alternadas. Por ejemplo para los tubos de Arka el sonido del primer tubo con respecto al segundo tubo tendrá una distancia interválica de alrededor de una tercera Mayor, el segundo tubo con respecto al tercero alrededor de una tercera Menor, el tercero con respecto al cuarto alrededor de una tercera Mayor, y así sucesivamente; lo mismo para Ira. Es esta característica la que permite a los instrumentistas, muchas veces frente a la sorpresa de sus observadores, intercambiar instrumentos aparentemente muy disímiles, y poder ejecutar una pieza musical sin mayores dificultades y aún transportar rápidamente las melodías a otra tonalidad utilizando el mismo instrumento si la pieza musical no presenta semitonos que obstaculicen tal transportación.

2º nivel. Existe una estructura secundaria que es la escala en que se hayan afinados los Sikus, que de acuerdo a la cantidad de grados (notas) y características entre los intervalos, distancias entre las frecuencias de grados contiguos y posición relativa de los semitonos, la analogía más próxima se puede hacer con el sistema Mayor europeo. En este sentido, se coincide con la mayoría de los autores respecto a que, también para los Sikus empleados en Jujuy, en todos los instrumentos, si se efectúa la progresión ascendente o descendente, soplando los tubos para obtener las notas de Arka e Ira, en principio, se obtiene una escala diatónica.

3º nivel. Se distingue una estructura terciaria que se refiere a la estructura tonal en

que se presentan los instrumentos dentro de esta escala. Para los Sikus relevados entre 1986 y 1989 todos los instrumentos, de acuerdo a las notas en que se hallaban afinados sus tubos la tonalidad de referencia más próxima era *Sol*/Mayor o *Re* Mayor.

4º nivel. Corresponde a la posición relativa de los tubos dentro del instrumento. Así por ejemplo aunque dos Sikus pueden estar afinados en una misma tonalidad y tener idéntica cantidad de tubos, es decir que aunque los mismos compartan las frecuencias y las notas en que se están afinados sus tubos, la progresión puede ser distinta. Por ejemplo mientras que un instrumento puede empezar en la nota *Re* (*Arka*) continuar en *Mi* (*Ira*), etc., otro Siku puede tener afinados sus tubos en las mismas frecuencias pero en una progresión diferente utilizando las mismas notas pero comenzar en *Mi* (*Arka*), como la nota mas grave correspondiente al tubo más largo, seguir en *Fa #* (*Ira*), etc.

5º nivel. Se refiere a la cantidad de tubos presentes en los instrumentos en forma característica para *Arka* e *Ira*.

6º nivel. Está definido por la presencia de una segunda hilera de tubos, los polémicos resonadores, que acompañan a los tubos cerrados en el extremo inferior que son los que sopla el ejecutante para producir el sonido efectivo. Estos tubos suelen estar abiertos en ambos extremos, es decir, carecen del cerramiento en el extremo inferior (entrenudo o tapón) o estan cerrados en dicho extremo pero su longitud es la mitad que la de los tubos cerrados que son soplados por el ejecutante con la intención de producir sonido.

7º nivel. Está dado por la diferenciación entre instrumentos. Aún coincidiendo en los seis niveles de estructura anteriormente mencionados, los tubos de un instrumento (*Arka* + *Ira*) con respecto a otro instrumento, pueden diferir en que sus tubos están afinados una octava más arriba o una octava más abajo. A estos instrumentos se los va a denominar como *especies de instrumentos diferentes correspondientes a una misma familia*, siendo entonces el criterio de agrupación por familias que los instrumentos coincidan en todos sus niveles de estructura menos en el que aquí se ha dado en llamar nivel 7.

PREFERENCIAS DE LOS MÚSICOS DE “BANDA” POR INTERVALOS AUMENTADOS O DISMINUIDOS EN RANGOS MICROTONALES

A través de diversas experiencias se pudo constatar que los músicos que tocan en estructura de banda, por lo menos en Susques, tienen tolerancia y preferencia por intervalos microtonales que están por debajo de los semitonos. Para entender de lo que se habla se ilustrará con algunas de estas experiencias:

*Frente a la posibilidad de armar unísonos con instrumentos (*Arka* con *Arka* e *Ira* con *Ira*) cuyos tubos coinciden exactamente en su afinación o elegir pares en que al ejecutar por ejemplo dos *Arkas* simultáneamente la afinación general de uno de estos cuerpos instrumentales está un cuarto de tono por arriba o por debajo con respecto al otro, los músicos preferían esta última opción.*

Los músicos, aun los sikuris más prestigiosos -los jefes de banda- sólo deciden afinar los tubos cuando la nota que produce dicho tubo se aproxima al semitono respecto a la nota esperada. Los músicos identifican el valor de la nota

esperada al interpretar la secuencia melódica y no nota por nota. Ejemplo, si la nota esperada en el tubo de Arka es un La 440 el instrumentista sólo decide afinar el tubo si la nota que produce efectivamente es La #. Se da cuenta de esta diferencia cuando ejecuta la pieza musical y no pidiendo a un compañero que haga sonar el tubo de un instrumento “bien afinado” al estilo de los músicos de conservatorio. Sin embargo tolera el valor si este es intermedio, como La+1/4 de tono o La + 1/8 de tono, y preferirá esta diferencia si va a tocar al unísono con otra Arka en que “La” sea 440, por las reverberancias auditivas perceptibles que producen estas diferencias de afinación. Estas diferencias microtonales, que pueden pasar desapercibidas en la secuencia de una sola línea melódica, son apreciadas en las superpociones armónicas de las bandas de sikuris y preferidas tanto por los músicos como por los grupos sociales destinatarios de zonas rurales como Susques que constituyen una parte esencial de los contextos de ejecución.

Esto ya fue advertido por Pérez de Arce (1993:479) quien se refiere al efecto auditivo producto de la relación entre el sonido de los tubos cerrados y abiertos cuando resuenan simultáneamente como “sonido gangoso”. El corte oblicuo en el extremo inferior de los tubos abiertos, que resuenan en relación de octava al vibrar la columna de aire por simpatía cuando se sopla su par homólogo cerrado, hace que justamente esta relación no sea exactamente de octava. Este autor se refiere a la persecución de una estética sonora que produce timbres disonantes notado por otros autores como “error” de afinación. Al respecto se puede agregar que Carlos Vega es uno de los que nota esto como error de afinación al analizar un Siku Jujeño en su obra de 1946 (p.207) siendo que estos errores corresponden a diferencias de $\pm 1/4$ de tono con respecto a la notación europea.

Examinando este caso particular mediante las tablas se puede observar que si se reconsidera el valor de las notas musicales de las frecuencias de los tubos del Siku Jujeño medido por Vega, en vez de tener un Instrumento afinado en Si b Mayor con errores de afinación, lo que se obtiene es un instrumento afinado en Re Mayor con variaciones microtonales.

La significación de esta lectura esta dada porque, como se verá en el párrafo sobre la clasificación de los Sikus utilizados en Jujuy, refuerza las observaciones acerca de que la tonalidad de afinación preferida por los músicos de Susques para sus instrumentos, oscila alrededor de Re Mayor. Por lo tanto, frente a las dudas en cuanto a la afinación del instrumento presentado por Vega en su trabajo de 1946, en realidad lo que se hizo fue formular una consecuencia observacional deducida de la hipótesis corroborada de que los músicos de las bandas de Susques hacen uso y tienen preferencia por frecuencias con variaciones microtonales (tomando como referencia el sistema europeo).

Respecto a este problema se quiere dejar en claro que para este artículo no se considera como error de afinación a estas diferencias, o como estética de disonancias, sino como un aspecto central de una estética propia que no se rige por el concepto de consonancia-disonancia del sistema europeo el que, en vez de ser utilizado como herramienta analógica, suele manejarse como patrón verdadero.

Siku Jujeño analizado por C. VEGA				Reasignación de valores a las frecuencias registradas (nombre de la nota + fracción de semi/tono)		Frecuencias correspondientes a las notas del sistema europeo	
ARKA		IRA		ARKA	IRA	Frecuencia (CpS)	Nota
Frecuencia registrada	Nota asignada	Frecuencia registrada	Nota asignada				
383	sol			fa # + 13/22		370	fa # / sol b
453	si b	410	la b	la + 13/27	sol + 18/24	392	sol
562	re	500	do	do # + 7/32	si + 6/29	416	sol # / la b
690	fa	616	mi b	mi + 31/40	re + 29/36	440	la
792	la b	762	sol	Sol + 8/48	fa # + 22/44	467	la # / si b
960	do	886	si b	si - 28/44	la + 6/54	494	si
1140	mi b	1092	re	re - 34/64	do # - 18/64	523	do
1420	sol	1300	fa	fa # - 60/82	mi - 28/82	555	do # / re b
						587	re
						623	re # / mi b
						659	mi
						699	fa
						740	fa # / sol b

Tabla 1. En la columna del medio, el denominador de las fracciones representa la cantidad de ciclos por segundo que constituyen el rango entre las dos notas adyacentes del semitono. El numerador los CpS adicionados o sustraídos al intervalo. Ej: Entre La 880 y La# 934 hay 54 CpS el valor intermedio registrado por C.V. es Sib 886 que está 6 CpS más arriba que La 880 por ello el nuevo valor que se asigna es La+6/54.

COMENTARIO ACERCA DE LA SIGNIFICACIÓN QUE TIENEN LAS PRÁCTICAS CON SIKUS EN JUJUY DENTRO DEL CONTEXTO REGIONAL

Los sikus de caña que se utilizan en Jujuy como notara Boman en 1908, en gran parte no son manufacturados dentro del territorio de la provincia puesto que la caña chussi proviene de Bolivia. En todo caso los músicos y luthiers lo que suelen hacer es reacondicionar los instrumentos preconfeccionados en este material. Esto da lugar a la consideración que en las prácticas con sikus actuales, Jujuy no ha sido el epicentro y que más bien puede tratarse de una adopción o una imposición acontecida en tiempos pretéritos. Por eso ¿Cuales son las singularidades que se han ido configurando en las prácticas llevadas a cabo en esta zona, que nos distinguen de otras zonas como ciertos sectores de Bolivia y Perú en donde se llevan a cabo la mayor parte de las investigaciones etnomusicológicas de la región y que engloban al Noroeste Argentino como si fuera un área monolítica a la que deben hacerse extensivas todas las conclusiones de estos estudios? Al respecto se puede decir que por ejemplo, leyendo el artículo de Baumann (1996) causa extrañeza la interpretación de la cosmovisión tan acentuadamente dual y el papel que se le asigna a Arka e Ira en la zona donde se realizó ese estudio, porque es difícil relacionarlo con las observaciones realizadas en el área de Susques. En Jujuy los términos Arka e Ira son mas bien usados por los músicos mas informados de los conjuntos o aquellos integrantes de las bandas de Sikuris, siempre hablando de Susques, más prominentes y que han tenido oportunidad de viajar a otros lugares de Jujuy o de Bolivia (Nicomedes V. jefe de la banda de El Toro). Sin embargo no

son conceptos corrientes y menos aún la connotación de género (macho/hembra) que le es asignada tanto a Arka como a Ira (aunque en una ocasión un jefe de banda, Fausto C. reconoció dicha connotación pero como extraña, empleada por bandas de sikuris al norte sin precisar si se trataba de Jujuy o de Bolivia). Los músicos de Susques no suelen hacer diferencias y cuando ello ocurre son preferentemente utilizados los términos “primera” (Arka) y “segunda” (Ira) desprovistos de otras connotaciones y que les sirve a los músicos para ubicar con quien van a formar pareja para tocar. Preguntados estos músicos sobre las razones para esta separación de los instrumentos en dos cuerpos instrumentales, la respuesta casi invariable es “porque así nos cansamos menos” sin vestigios de otras alusiones. Otra diferencia que aparece con relación a lo registrado para algunas comunidades mucho más al norte, es que las bandas de sikuris cuando confluyen en una comarca establecen una suerte de competencia tratando de dejar afuera a las bandas de localidades vecinas (LANGUEVIN:1990:123). En Susques en cambio se registra una modalidad más cooperativa. Se acostumbra armar una sola banda de sikuris (si hay más suelen rotar), en la que los músicos de localidades aledañas se integran o circulan al modo de relevos aunque siempre en relación de subordinación a los músicos de la localidad que es sede de la celebración y al jefe de la banda de dicha localidad. Esto lleva a considerar que quizás las prácticas con Sikus en Susques han ido cambiando o perdiéndose ya sea por su aislamiento, o, que la región atacameña que encuentra su par del lado Argentino en la zona de Susques, quizás no tenga una continuidad tan homogénea con el mundo Andino de Bolivia y Perú e inclusive con las jurisdicciones más al norte de la misma provincia de Jujuy.

Se hace este comentario además, para intentar dar una interpretación a ciertos aspectos de la nomenclatura de los instrumentos recurrentemente utilizados en Jujuy por los músicos de las bandas, no solo de Susques sino también de Tilcara, Humahuaca y San Salvador, respecto de la utilización más frecuente de los términos *primera* y *segunda* en vez de Arka e Ira y la utilización de los términos “cañas” para hacer referencia indistintamente tanto a estos cuerpos instrumentales como a los instrumentos en sí, despojando a las partes de las distinciones de género. Cabe aclarar que la difusión de nomencladores utilizados para dar nombre a cada especie de instrumento suele provenir de los músicos de conjuntos o luthiers especializados responsables en la producción de cierta literatura de divulgación y propuestas didácticas (CAVOUR:1975) para quienes aparentemente hay una mayor necesidad de una justificación erudita de su labor. En Jujuy estos términos, por ser de origen Quechua y Aymara -lenguas que no son de uso corriente en el territorio provincial-, algunas veces son adoptados y reasignados en forma arbitraria a cada tipo de instrumento, o como en el caso del término zampoña, de origen europeo, que se usa indistintamente en forma genérica o para designar una especie de instrumento en particular (ver gráficos 3 y 4). Otras veces se mantiene la correspondencia entre el tipo de siku y el nombre del instrumento aunque con las adaptaciones fonéticas propias de la región. Por ejemplo se utiliza Sanka en vez de Zanja, Toyo en vez de Thoyo, etc., generalmente con poca idea del significado que tienen estos términos.

LOS SIKUS UTILIZADOS EN JUJUY ENTRE 1986 y 1989

Antes de entrar en el detalle se deben decir dos cosas. Primero, señalar ciertas diferencias en las publicaciones sobre el tema. Mientras que autores como Baumann han registrado que Ira es el cuerpo instrumental que tiene mayor cantidad de tubos (1996:32-37) otros autores han registrado lo contrario (LANGEVIN:1992:13-15, VALENCIA CHACÓN:1989:37-42). Para este trabajo se adopta este último criterio, es decir que Arka tiene más tubos que Ira, que es el que corresponde con las observaciones realizadas y con las identificaciones hechas por los músicos de Jujuy. Segundo, que como consecuencia de las actividades desarrolladas en el período 86-89 en las áreas de referencia, se llegaron a identificar 9 especies instrumentales utilizadas por ambos grupos, cuyo aspecto general, nomenclatura utilizada por los músicos para referirse a los instrumentos y afinación, han sido consignadas en dos gráficos. Estos nueve tipos de instrumentos, empleando los criterios estructurales ya mencionados se agruparon en dos grupos y tres familias. El primer grupo estaría constituido por los instrumentos de la familia N° 1 empleados casi con exclusividad por las bandas de Sikuris, el segundo grupo conformado por las familias dos y tres son los instrumentos que usan las agrupaciones que asocian sikus con instrumentos de cuerda. Este uso preferencial de los instrumentos tiene la siguiente interpretación provisoria. Los músicos de banda cuyas prácticas están presuntamente ancladas en una América precolombina en la que no han tenido protagonismo los instrumentos de cuerda, probablemente han aprovechado al máximo los recursos de enriquecimiento tímbrico y enriquecimiento de la sonoridad como las hileras de tubos resonadores que acompañan a los tubos que producen el sonido efectivo, que además proveen de relaciones de consonancia adecuadas a la estética de la zona. Sin embargo las relaciones microtonales entre los tubos de este tipo de Sikus resultan problemáticas para los músicos de los grupos orquestales que no solo incorporan los instrumentos de cuerda sino con ellos además, ciertos cánones de contrapunto y armonía del sistema europeo. Por eso los músicos de los conjuntos suelen rechazar explícitamente el uso de Sikus con resonadores porque estos, debido a la presencia de rangos microtonales les complican las relaciones de consonancia y el tipo de afinación de sus instrumentos a los que ellos acostumbran según estos patrones. Los instrumentos de los músicos de los conjuntos tienden a estar muy bien afinados coincidiendo su afinación con los patrones esquematizados en la figura 4. Por otro lado los músicos de banda aunque prefieren los instrumentos con hileras de tubos resonadores no tienen problemas en usar como sustitutos instrumentos de las otras familias lo que hacen inclusive como alarde de su maestría para dominar cualquier clase de instrumento. En 1988 ante la falta de instrumentos musicales, la banda de sikuris de El Toro, salvó la situación utilizando los instrumentos de la escuela construidos con fines didácticos correspondientes a la familia 2-d (Malta).

Todos los instrumentos identificados y clasificados comparten los niveles estructurales 1 y 2. A continuación se hace una breve descripción de los instrumentos de cada familia, la que se recomienda apoyar con los gráficos 3 y 4 para una mejor comprensión.

Familia 1: Los instrumentos de esta familia en su tercer nivel estructural, por las posiciones relativas de los semitonos y las distancias en los intervalos de la escala que producen sus tubos, se puede decir, en principio, que están afinados en una tonalidad comparable a Re mayor. Sin embargo se debe considerar la posibilidad de variación en las notas de los tubos que producen el sonido efectivo en rangos microtonales que se hallan por debajo del semitono. En su cuarto nivel de estructura se caracterizan porque la nota en la que comienza el instrumento, o sea el tubo más largo de Arka, el que produce la nota más grave, es Fa #, hasta llegar -al seguir la progresión ascendente- al tubo más corto, el que produce la nota más aguda, también en Arka, que es Fa # (2º octava con respecto al primero). Al quinto nivel de estructura corresponden 16 tubos para Arka y 14 para Ira mientras que en el sexto nivel de estructura en estos Sikus, tanto Arka como Ira, presentan tubos abiertos en ambos extremos que se disponen en hileras paralelas a los tubos que presentan cerramiento en el extremo inferior siendo estas hileras las más externas, las que no quedan frente al instrumentista. Ello determina que a la fórmula de Arka correspondan 16 tubos (8+8) y para Ira 14 (7+7). Los tubos abiertos, como ya se ha dicho, producen enriquecimiento tímbrico que se percibe como una frecuencia tenue, como un soplado, que en relación de una octava se acopla al sonido de su par homólogo cerrado. Sin embargo el corte oblicuo que presentan los tubos abiertos en su extremo inferior hace que esta relación de octava aumente. Es decir, la relación entre la frecuencia del tubo cerrado y su par abierto no es el doble exactamente. Finalmente para el séptimo nivel de estructura se puede decir que se han identificado dos especies instrumentales que difieren por hallarse afinados una octava más arriba, o más abajo según como se mire. Los instrumentistas se refieren a los instrumentos de esta familia con la denominación de “cañas” o “sikuris” (término reconocido por los músicos de conjuntos orquestales de Jujuy, músicos Bolivianos que llegan a la provincia y la literatura sobre el tema, para identificar a los tocadores de siku).

Familia 2: En esta familia el tercer nivel estructural está conformado por el hecho que la tonalidad en que se hallan afinados los tubos es Sol Mayor. En el cuarto nivel estructural se observa que la progresión de los Tubos comienza a partir de que el tubo más largo de Arka está afinado en la nota Re hasta llegar al tubo más corto que por su afinación al ser soplado produce la nota Si. En su quinto nivel de estructura Arka tiene 7 tubos e Ira 6. No presentan el sexto nivel de estructura y para el séptimo nivel estructural se han identificado 4 especies instrumentales que difieren en su tamaño a partir de que los instrumentos se hallan afinados en una octava más grave uno con respecto al otro y cuyos nombres en este orden son: Toyo, Sanca, Malta y Chillu.

Familia 3: Su estructura terciaria coincide con la de la familia N° 2. En su estructura cuaternaria los instrumentos comienzan en la nota Sol (tubo mas largo de Arka) y terminan en la nota La (tubo mas corto de Arka). Para el quinto nivel de estructura Arka e Ira están conformados por 12 y 11 tubos respectivamente. No presentan el sexto nivel de estructura. En el séptimo nivel de estructura se diferencian tres especies instrumentales que, como en las otras familias, difieren en su tamaño y por estar afinadas en octavas. De acuerdo a la nomenclatura utilizada por los músicos estos instrumentos, desde el registro más grave hasta el más agudo, son denominados como Zampoñas, Sankas y Thoyos.

Los sikus de esta familia son los que más variabilidad presentan. Constataciones hechas después del período 86-89 revelan oscilaciones en la cantidad de tubos y la afinación de la progresión, (niveles de estructura 4 y 5). Así se han encontrado cambios en las “modas” de construcción de estos instrumentos y preferencias por parte de los músicos y luthiers que, según los momentos, Arka presentaba 9 o 10 tubos e Ira 8 o 9 respectivamente.

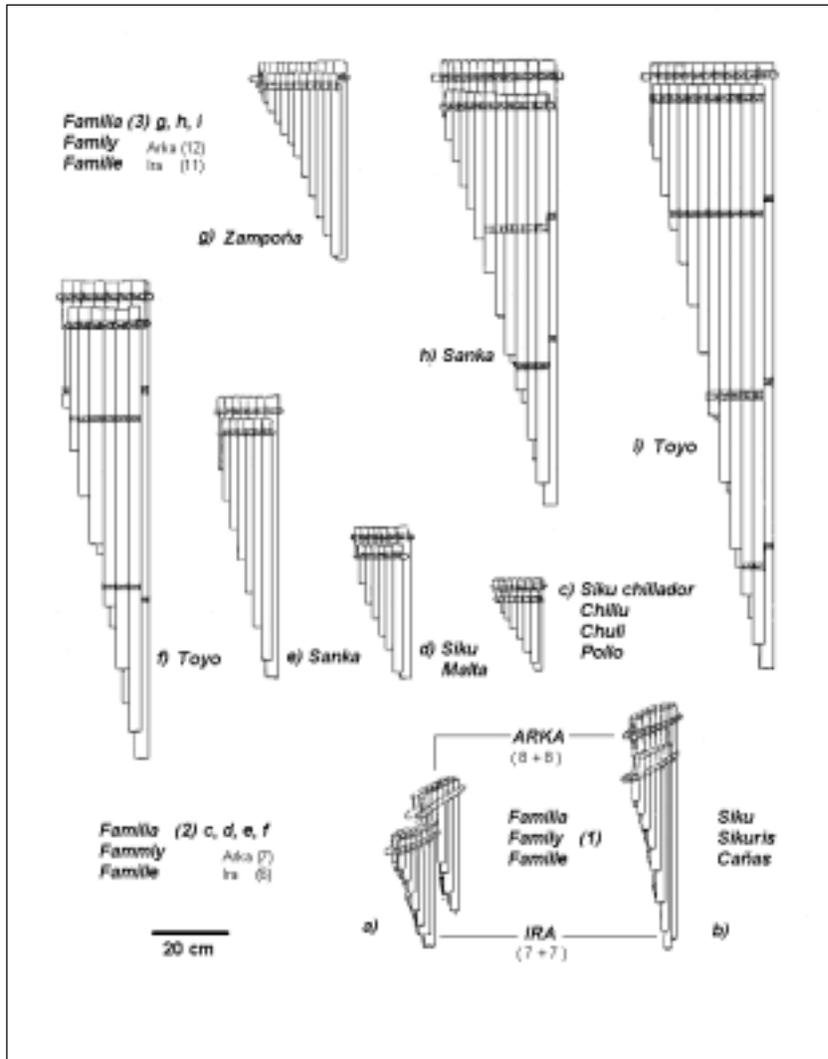


Figura 2. Aspecto de los instrumentos en sectores de Puna y Quebrada de Jujuy entre 1986 y 1989.

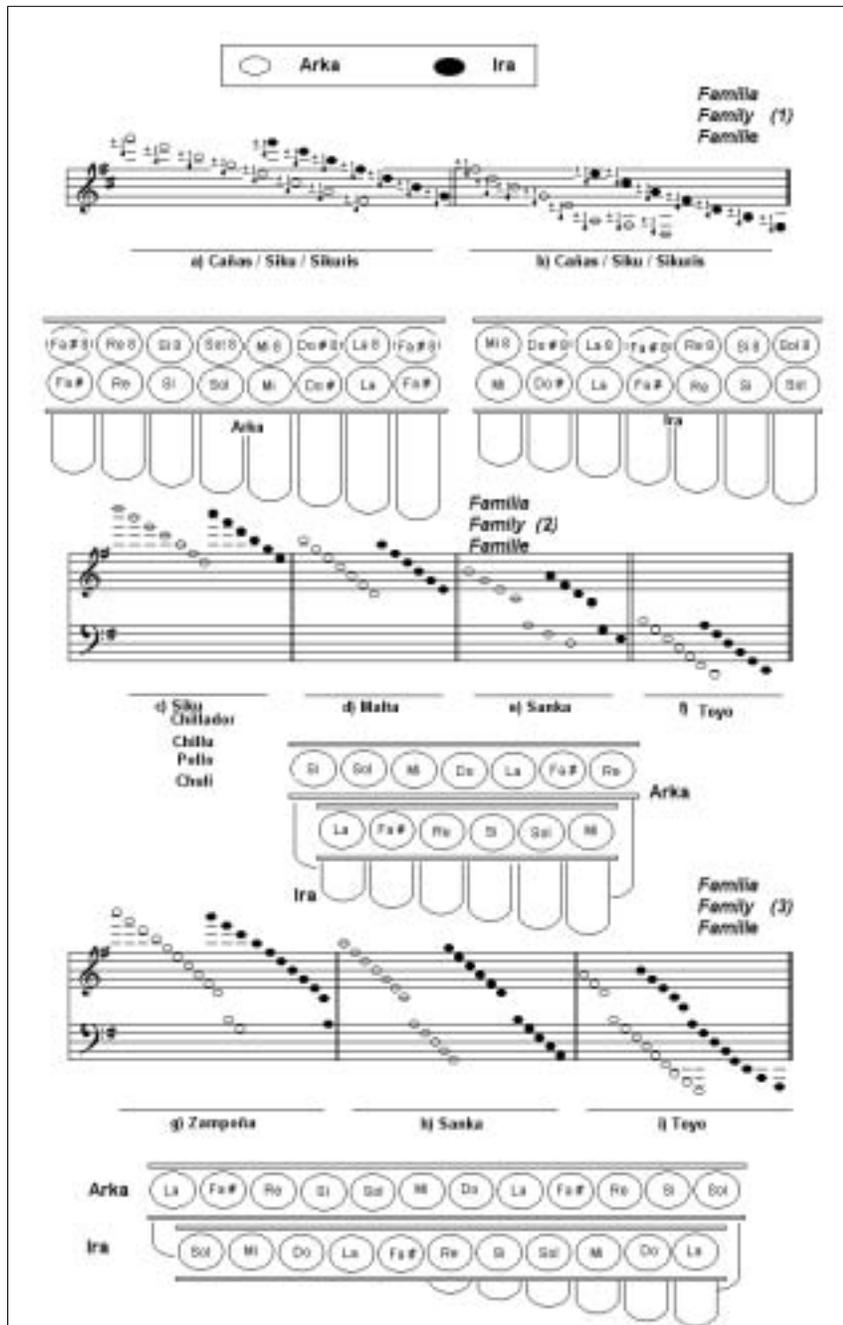


Figura 3. Registro y afinación de los instrumentos en sectores de Puna y Quebrada de Jujuy entre 1986 y 1989.

CONCLUSIONES

Si bien la tesis central del trabajo es haber logrado una clasificación de los Sikus Jujeños para un período determinado, si esto no es contemplado a la luz de los supuestos que sostienen esta clasificación, la misma sólo tiene el valor de una descripción cualitativa. Es decir, sirve para saber históricamente mas o menos que pasaba con los Sikus en Jujuy entre 1986 y 1989.

A ello hay que agregar la consideración que uno de los problemas que presentan los Sikus es el de ser vulnerables a sufrir cambios por la posibilidad de adicionar o sustraer tubos a los instrumentos y a su vez longitud a los tubos, lo que no requiere herramientas ni conocimientos tan especializados como si ocurre en muchos otros instrumentos musicales. Al respecto se debe advertir que cuando se describía la familia N° 3 y se mencionaba la variabilidad de los instrumentos de esta familia es porque actualmente ya casi no se observan instrumentos en los que Arka e Ira posean 12 y 11 tubos respectivamente, algo que aparecía muy fuerte y estabilizado entre 1986 y 1989. Aunque esta dinámica puede tener varias interpretaciones que deben ser investigadas, las hipótesis son variadas. Desde una manera de economizar tubos en la construcción de instrumentos como estrategia para aprovechar un material escaso y difícil de adquirir como la caña Chussi hasta, y esto es lo preocupante, que los constructores, para sobrevivir, deben adaptarse a la demanda de un mercado musical, que en sintonía con el mercado de bienes y servicios es cada vez más cambiante y viene substituyendo a un Estado que tiende a retraerse en materia de invertir fondos para salvaguardar y desarrollar la cultura. El efecto positivo de ello sería suponer, como en las corrientes más progresistas del folclore, que se trata de las formas en que el saber popular se recrea para adaptarse a los nuevos contextos conservando su mística y su lógica. A este tipo de supuestos corresponden observaciones objetivas de formas intermedias de instrumentos como por ejemplo Sikus de hileras de tubos simples de 8 y 7 tubos para Arka e Ira respectivamente que son híbridos de las familia 1 y 2, producidos por músicos orquestales que se han iniciado en estructura de banda y que adoptan una postura ecléctica en la construcción de instrumentos tratando de compatibilizar los saberes de la tradición de su comunidad con las exigencias del conjunto musical al que pertenecen. Sin embargo el aspecto ya no tan positivo es que estos cambios pueden estar evidenciando el efecto de aculturación que encierran las tendencias homogeneizantes que operan a través de la propaganda y la publicidad, aún en los lugares más recónditos, en el proceso de globalización del que tanto se habla en esta post-modernidad de fin de siglo y que amenaza la diversidad cultural de los sectores más desprotegidos de América Latina. A este tipo de supuestos probablemente remitan las zampoñas de un solo cuerpo, con escala cromática, que aparecen desde hace unos años como la demanda aparente de ciertos sectores turísticos y de los conjuntos que han encontrado público para las ejecuciones con este tipo de instrumentos.

Por lo tanto quizás sea este un campo dentro de la musicología más susceptible a sufrir variaciones y reacomodamientos y en el que además de requerir de mayores y más frecuentes actualizaciones, es necesario llegar a comprender el

entramado de factores que subyacen a la dinámica de estos cambios. Sin embargo esta dinámica debe intentar ser comprendida desde una lectura interpretativa que no desconozca a los distintos grupos de músicos que hacen uso de estos instrumentos y que, pese a que la literatura etnomusicológica tiende a separarlos, la realidad los une y ellos mantienen relaciones de interdependencia. Tampoco deben ser ignorados los rasgos de una estética musical propia cuyos aspectos aquí se ha intentado delinear aunque más no sea parcialmente. Es por ello, que en pos de contribuir a arrimar elementos que sirvan para el abordaje de esta dinámica de cambios, se ha tratado de acercar una propuesta de análisis estructural, que aunque nació al servicio de la construcción del conocimiento específico acerca de los Sikus Jujeños, pretende ir un poquito más allá.

AGRADECIMIENTOS

A mi amigo Carlos A. Quintana por redescubrir mi trabajo, apreciarlo e impulsarme a mejorar lo ya escrito. A él mi agradecimiento por haberme ayudado con su experiencia en materia de publicaciones y su paciencia para leer y corregir los primeros borradores.

Un especial reconocimiento al Sr. Natan Furnansky de Israel con quien desinteresadamente intercambiamos información vía e-mail. Mi gratitud por sus aportes, la pertinencia de sus comentarios y haberme facilitado bibliografía de crucial importancia.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMANN, M.P. (1996) "Cosmología y Música en los Andes". International Institute for Traditional Music, Instituto Ibero-Americano. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano. Ed. Dietrich Briesemeister. Vol 55. Biblioteca Ibero-Americana. Frankfurt am Main - Madrid. Vervuert - Iberoamericana.

BLACHE, M. COUSILLAS, A.M. DUPEY, A.M. GRAVANO, A. LOSADA, F. MARTÍN, H. (1986) "Perspectiva del Folklore" Pp.53-67. en "Antropología" compilado por LISCHETTI, Mirta. Bs. As. Eudeba.

BOMAN, E. (1991) "Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y El Desierto de Atacama". Tomo II Pp.460-462. Traducción de la versión original de 1908 realizada por Delia Gómez Rubio. Jujuy, Argentina. Publicaciones de la Universidad Nacional de Jujuy.

CAVOUR, E. (1975) "La Zampoña". La Paz. Distribuidora y Grabadora del campo.

LANGEVIN, A. (1990) "La Organización Musical y Social del Conjunto de Kantu en la comunidad de Quibaya (provincia de Bautista Saavedra). Revista Andina 8 (1): 115-137. Bolivia."

LANGEVIN, A. (1992) "Las Zampoñas del Conjunto del Kantu y el Debate sobre la Función de la Segunda Hilera: Datos Etnográficos y Análisis Semiótico". Revista Andina 10 (2)

CUADERNOS FHyCS-UNJu, Nro. 18:91-109, Año 2002

Pp.405-440. Cuzco, Perú. Centro Bartolomé de las Casas.

PAREDES, R. (1977) "El Arte del Folklore Boliviano". La Paz. Ediciones Puerta del Sol.

PÉREZ DE ARCE, J. (1993) "Siku". Revista Andina 11 (2). Pp.473-486. Cuzco Perú.

VALENCIA CHACÓN, A. (1989) "El Siku o Zampoña: Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana". Lima. Artex Editores.

VEGA, C. (1946) "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina". Bs. As. Editorial Centurión.