

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA

ESCUELA DE ARQUEOLOGÍA

LICENCIATURA EN ARQUEOLOGÍA

TRABAJO FINAL

“SONIDOS DEL TIEMPO”

AUTOR: LUIS ANDRÉS TORRES

DIRECTOR: MAGISTER DANIEL DELFINO

Torres, Luis Andrés

Sonidos del tiempo / Luis Andrés Torres. - 1a edición para el profesor - Catamarca :
Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-661-369-9

1. Arqueología. I. Título.
CDD 930.1

ISBN: 978-987-661-369-9

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

E.C.U. 2020Avda. Belgrano 300 - Pab. Variante I - Planta Alta - Predio
Universitario - San Fernando del Valle de Catamarca - 4700 –

Catamarca - República Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA

ESCUELA DE ARQUEOLOGÍA

TRABAJO FINAL

(Para optar por el grado de Licenciado en Arqueología)

“SONIDOS DEL TIEMPO”

AUTOR

Luis Andrés Torres

DIRECTOR

Magister. Daniel D. Delfino

San Fernando del Valle de Catamarca, Julio 2020

“Desenterrando

Sonidos,

Olvidados,

Negados,

Silenciados,

Mudos,

Prohibidos”

INDICE

1. Introducción
2. Planteamiento del problema
3. Objetivos
 - 3.1. Objetivo general
 - 3.2. Objetivos específicos
4. Hipótesis de trabajo
5. Marco teórico
6. Métodos y técnicas
7. Definición del material arqueológico
8. Aportes de otras disciplinas, la tradición oral
9. Objetos analizados
 - 9.1. Aerófonos (Cerámica-Lítico).
 - Objeto N°1 Flauta vertical tubular cerrada
 - 9.2. Objeto N°2 Antara
 - 9.3. Trompetas y pipas sonoras
 - 9.4. Objeto N°3 Pipa corneta
 - 9.5 Objeto N°4 Pipa corneta
 - 9.6 Objeto N°5 Sin designación
 - 9.7. Silbatos
 - 9.8. Objeto N°6 Silbato
 - 9.9. Objeto N°7 Silbato
 - 9.10 Objeto N°8 Silbato
 - 9.11. Objeto N°9 Silbato
 - 9.12. Objeto N°10 Silbato
 - 9.13. Objeto N°11 Silbato
 - 9.14. Objeto N°12 Silbato
 - 9.15. Objeto N°13 Quena
10. Idiófonos (metal)
11. Conclusiones
12. Bibliografía

13. Anexos

13.1. Glosario

13.2. Imágenes instrumentos sonoros

13.3. Registro de laboratorio

14. Agradecimientos

Acceso a registros sonoros y videos: <https://www.youtube.com/user/MUTQUIN12>

INTRODUCCIÓN

El hombre está inserto en un universo, donde el sonido constituye “desde y para siempre” un nexo de relaciones y significados esenciales para su vida e historia.

“la historia de la música es la historia del hombre. Y si la música, como manifestación cultural primaria, es una de las notas características de la especie humana, puede decirse que desde sus mismos orígenes el hombre se ha manifestado a través de ella (Fernández, 1992: p. 13)” (Hortelano Piqueras, 2003:33).

La presencia, coexistencia e interacción relacionada con la percepción y producción sonora, la expresión corporal y la ejecución de instrumentos en contextos de rituales, como también en y durante la vida cotidiana de las sociedades pretéritas, se puede indagar a través del legado cultural, social, material y oral, como también por la información y datos proporcionados por diferentes disciplinas, entre ellas la arqueología.

En relación con lo anterior podemos decir junto a Martínez Rosales que:

“La música es reconocida como un fenómeno general a todas las culturas (...), los instrumentos musicales forman gran parte de las colecciones arqueológicas en museos y están ricamente representados en el arte plástico. A menudo la música está dotada de un origen mítico y su relación con los panteones de los dioses es innegable. La música ha sido dotada de poderes curativos y sobrenaturales, y practicada con fines comunicacionales, de esparcimiento, ceremoniales, comerciales, entre otros” (Martínez Rosales, 2015:1).

En la presente investigación, se acuerda cambiar el término “música” por “sonoro”, y a los instrumentos llamados “musicales” como “objetos o instrumentos sonoros y/o potencialmente sonoros”, detallando a las acciones relacionadas como “actividades sonoras” (donde el fenómeno sonador se manifiesta a través de la voz, el cuerpo y los objetos tratados y analizados). Se fundamenta la decisión en que la palabra “música” conlleva una significación y una carga cultural

específica, signada de valoraciones y observaciones conformes a la estética cultural propias de las disciplinas occidentales.

Al estar estas actividades en correspondencia, no solo al mundo ritual, sino cotidiano, formando parte de una cosmovisión ajena a la occidental (como intentaremos mostrar en el desarrollo de esta investigación), creemos conveniente alejarnos de valoraciones culturalmente heredadas e impuestas por la historia, las políticas implementadas, la educación, la religión, como así también por muchas disciplinas científicas, lo que genera prejuicios de orden estéticos, científicos, e ideológicos.

Así como podemos deducir y afirmar la existencia de estas expresiones “sonoras”, y “corporales” como forma de comunicación, discurso e interacción, en las sociedades del pasado, podemos especificar que su abordaje científico constituye un campo dificultoso de registrar, estudiar e interpretar, no contando con registros sonoros, voces ni movimientos, pero desde la arqueología podemos acudir a los instrumentos sonoros y/o potencialmente sonoros recuperados total o parcialmente, como también referir a la iconografía relacionada, y conjuntamente con el aporte de otros campos científicos como la etnografía, historia, ethnohistoria, contribuir con información y datos sobre la temática.

En definitiva, podemos afirmar que la investigación relacionada “al mundo sonoro” del pasado, instaura un desafío difícil de dilucidar y abordar. El mismo, constituyó y compone aún en sociedades actuales, un nexo del hombre con el todo, estableciendo vínculos, significados y representaciones, en relación a la producción y percepción del sonido, con disímiles maneras de interacción entre lo humano y lo no-humano.

Desde este posicionamiento y mirada, aludimos e incursionamos este lenguaje “mediado por los sonidos” por fuera del concepto de música occidental.

“... la voz de los ríos, el viento, el sonido de la lluvia, o la respuesta sonora de una montaña. Es aquí donde el criterio de música al estilo occidental, es rebasado” (Manga y Vásquez, 2011:10).

“Los avances realizados por diferentes estudiosos peruanos y extranjeros sobre instrumentos musicales arqueológicos u objetos sonoros, nos llevan a pensar que en el estudio arqueomusicológico el concepto de música desde la perspectiva occidental ha de ser superado, porque nos enfrentamos a un complejo mundo en el que el sonido como fenómeno acústico expresamente buscado y ejecutado adquirió connotaciones insospechadas” (Manga y Vásquez, 2011:2).

Podemos determinar como principio, que el universo sonoro constituye un aspecto no lingüístico (o lingüísticamente diferente) de una cosmovisión determinada y diversa, formando parte junto al mito, como también las tradiciones, de nexo entre el pasado, presente y futuro, dentro de una interacción entre el entorno, los seres y entes existentes.

En la investigación abordada, el “mundo o universo sonoro” es emprendido, comprendido y situado dentro y desde este contexto de relaciones y significados a través del sonido en reciprocidad directa y en contacto e incidencia con la vida cotidiana, como también en relación o formando parte de un contexto ritual y mitológico.

Los sonidos son concebidos como “no musicales”, pensando al universo sonador en muchas oportunidades, dotado y relacionado a conocimientos y funciones específicas (medicinales, en correlación a sanaciones de males físicos, emocionales, etc.) involucrando a agentes animales, espirituales, seres inanimados, como también a elementos del paisaje.

“Desde el punto de vista occidental se dice que se empleaban alucinógenos para ceremonias religiosas de comunicación con sus dioses; sin embargo, la idea de dioses o demonios importada de occidente, también debe ser superada para llegar a una mejor comprensión de dichas sociedades”. “Así por ejemplo es necesario llegar a comprender cómo el sonido y las plantas con efectos psicotrópicos permiten estados especiales de conciencia que implican conocimiento científico, tecnológico y una especial relación con la naturaleza para que, en coherencia con ella, (atmósfera, viento, temperatura, lluvia, estaciones, solsticios, tierra,

semillas, animales, montañas, etc.) se puedan producir y reproducir los bienes de alimentación y otros bienes indispensables para la sobrevivencia y el bienestar colectivo” (Manga y Vásquez, 2011:3).

Tomamos distancia de aquella forma de pensar al arte, producción artística o espectáculo desde la percepción occidental, dando espacio conjuntamente con las clasificaciones y ordenamientos de las disciplinas científicas y musicales, a otras interpretaciones, voces, miradas y posibilidades, en especial a lo pertinente a la manipulación, producción sonora, valor y registro de los objetos sonoros y/o potencialmente sonoros tomados como referentes de este estudio.

En relación a lo que venimos afirmando, podemos destacar como ejemplo, que, en el estudio de muchas de las lenguas primitivas existentes en América, no existe un término que se corresponda con el significado y valoración que la palabra “música” tiene de acuerdo a las estimaciones culturales y científicas desde lo artístico y estética occidental, coincidiendo con José Pérez de Arce y Claudio Mercado:

“En muchas de las lenguas vernáculas de América, no existe siquiera una palabra que corresponda a nuestro concepto occidental de música, constituyendo los sonidos una dimensión indisoluble de un todo...” (Pérez de Arce y Mercado, 1995:10).

Esto nos ratifica la existencia de una cosmovisión muy diferente de estas manifestaciones en las sociedades del pasado de América y por ende, en las culturas y sociedades cuyos desarrollos tuvieron por escenario la Provincia de Catamarca.

En concordancia con lo manifestado, Gudemos, una de las investigadoras que más contribuyó y formalizó estudios sobre los objetos sonoros presentes en los Museos del NOA, como también sobre las por ella llamadas, expresiones “musicales” de las culturas arqueológicas, expone la existencia de una predisposición a través de la “danza y música” hacia el ritual, lo que estaría predeterminado a ciertos espacio-tiempos, en relación a un explícito entramado ideológico, remarcando que:

“Para este proceso es necesaria una predisposición anímica, orgánica y mental que haga efectiva la intención dispuesta en una organización coreográfica. Los métodos empleados para ello estarían sustentados por una fuerte ideología que domina toda una estructuración mental y anímica. Tales métodos consistirían en el empleo de alucinógenos y elevados niveles de sonido, entre otras cosas (posiblemente ayunos, falta de descanso, etc.) para producir la descompensación psico-orgánica propia de las manifestaciones rituales, tal como analizaba oportunamente en «Consideraciones Sobre la Música Ritual de la Cultura La Aguada» (Gudemos 1994b)” (Gudemos, 2003:93).

Esta conexión, sonido, danza, canto, se encuentra incluida, documentada y registrada en las crónicas de los europeos al llegar a América, incluso muchas prácticas se conservan hasta nuestros días en algunos lugares, donde el mundo de las relaciones sonoras está alejado de aquel concepto de “música occidental”, y lo sonoro constituye un medio de comunicación y relación entre otras cosas, con animales, plantas, seres inanimados, espíritus etc., podemos citar como ejemplo:

*“Pero los camélidos andinos domesticados, las llamas (*Lama glama*) y alpacas (*Lama paca*), dan el foco central de las canciones y nos informan más acerca de la cosmología andina. Las mujeres simplemente adaptan su sistema simbólico, centrado en los camélidos, para incluir a los nuevos animales procedentes del Viejo mundo” (Arnold y Yapita, 1998:14).*

“Se podría escribir toda una historia de los Andes basada en la economía tradicional del pastoreo; hasta nuestra introducción resumida debe fundamentar la tradición oral de cantar a los animales dentro de este contexto más amplio. Cualquier estudio del significado textual y musical de las canciones modernas nos conduce, en algunas ocasiones, a contemplar las similitudes en las prácticas a través del tiempo y espacio para poder entender cómo una forma colectiva de vivir, dentro de un sistema de lazos históricos, políticos y rituales, se puede reproducir aún hoy en día por medio de esas canciones” (Arnold y Yapita, 1998:15).

De igual forma en diferentes tratados se exterioriza la presencia y registro de instrumentos productores de sonido que van desde aquellos simples imitadores de sonidos de la naturaleza a otros con posibilidades de desplegar complejas estructuras sonoras, a través de “líneas melódicas independientes”, con la existencia y desarrollo de “armonías”, “escalas” y agrupaciones instrumentales sincronizadas en sus ejecuciones.

Visiblemente estas evidencias, constituyen claras concepciones y valoraciones desde la música y cultura occidental, cómo ejemplo podemos transcribir:

“El profundo conocimiento de la serie armónica y de las leyes de consonancia y disonancia de los sonidos que dominaron los artesanos y músicos de todas las grandes culturas andinas y mesoamericanas, les permitió la construcción de los acordes básicos, cuyos intervalos tenían nombres específicos en mixeco, náhuatl y tarasco (y quizá en otras lenguas). Este conocimiento también permitió desarrollar la armonía implícita en la estructura musical de una melodía, que se corresponde con el sistema básico de progresión armónica europea” (Pérez Arce y Gili, 2013:24).

Nuevamente debemos aclarar que, en la presente investigación, se prefiere evitar la utilización de términos que connoten una carga valorativa cultural, como en este caso ocurre al hacer referencia y mencionar a la “construcción de acordes” o desarrollo de “armonías” entre otros conceptos. De todas formas, consideramos a la referencia de importancia ya que nos permite fundamentar la presencia y existencia de ese “universo sonoro” cuyo rol social y cotidiano es innegable y que se encuentra vigente en ceremonias, rituales, marcación de ciclos anuales de actividades, cosechas etc., manifestaciones que se descubren, tanto en poblaciones con desarrollo de estructuras sociales simples, como así también complejas.

En la actualidad podemos determinar que, junto a la disipación de varias tradiciones socioculturales, desaparecieron también sus expresiones sonoras, pero como ya lo mencionáramos podemos percibir y resaltar su presencia, entre otras cosas, por medio de lo que quedó y perdura, a través de objetos, sonidos e

instrumentos puestos de manifiesto durante el desarrollo de diferentes actividades específicas.

Para dar cuenta de lo que estamos señalando cabe recordar lo planteado por Fernández en su tesis de grado (2019), donde revela que, lo sonoro, instrumental y corporal, en el transitar el paisaje de los actuales *misachicos*, podría establecer un nexo con prácticas del pasado. Determinando que podemos considerar al sonido, como parte de habitar al paisaje, con sus significados y vínculos con un todo, ya sea dentro de las dimensiones témporo-espaciales de la vida cotidiana, como así también de rituales y otros acontecimientos especiales, en donde se transfieren valores, contextualizaciones, saberes, preparaciones y evocaciones, siendo el sonido y lo sonoro, un vehículo de incitación por excelencia en comunicación directa a lo emocional y afectivo.

La relación de continuidad en lo pertinente a los *misachicos*, está fundada en la existencia de estímulos sensoriales de lo ritual sonoro en relación al contexto natural y la asignación de significados dentro de la dinámica ritual de los *misachicos* actuales.

La autora establece que la música presente en procesiones actuales, y especialmente en los *misachicos* tradicionales, incitan a caminar y vencer el cansancio, variando la melodía de acuerdo a los músicos que las interpretan, utilizando también sus instrumentos para la ocasión.

No existe escuela ni enseñanza estructurada ni formal sobre estas prácticas, siendo primordial, cómo también la autora lo señala, la experiencia y transmisión generacional.

“no hay escuelas ni partituras que puedan enseñar el ritmo y las melodías de las marchas, las posturas de las manos al tocar, ni la coordinación y resistencia del cuerpo ejecutando el instrumento mientras se camina, siendo por ello, clave la experiencia que los músicos construyen corporal y cognitivamente.” (...) “solo se aprende si el cuerpo participa y se genera una memoria sonora, visual y kinestésica a través de la repetición” (...) es crucial la experiencia corporizada y contextualizada”.

“según Martínez (2014) el esfuerzo físico y la resistencia, vinculada al movimiento corporal de los músicos son dos características o rasgos de la práctica musical andina, en contextos rituales” (Fernández 2019).

Podemos aludir que la utilización y abordaje instrumental y sonoro no solo está relacionado a lo ritual, de igual forma destacamos la existencia de instrumentos específicos para acontecimientos determinados, como ejemplo citamos al “Bombo procesional”, caracterizado dentro de los instrumentos membranófonos del ámbito criollo, por Pérez Bugallo (1999:38) de la siguiente manera:

“El hecho de que carezca habitualmente de aros lo asemeja a una gigantesca caja y sugiere su posible origen prehispánico”.

“Su mayor vigencia se da en el Noroeste, donde por razones de momentánea necesidad puede ser reemplazado por un bombo de orquesta. Es el instrumento imprescindible de las procesiones religiosas” (Pérez Bugallo, 1999:38).

En muchas investigaciones se concierne estos eventos con prácticas aún vigentes, sugiriendo la posibilidad de alguna continuidad (como ya lo mencionáramos anteriormente); citaremos en esta oportunidad a Margarita Gentile, al referirse sobre el juego o la fiesta del *chiqui*.

“Lafone llamó fiesta o juego del chiqui a la pervivencia decimonónica de una rogativa prehispánica para obtener agua para las chacras de maíz, ceremonia que parece que paulatinamente se iba adaptando a los cambios sociales y medioambientales” (Gentile, 2001:41).

“Si bien Lafone registró el sentido de la ceremonia (“conjurar la mala suerte en tiempo de seca ú otra calamidad”), punto que lo llevó a Montesinos y del que también partimos en nuestras indagaciones, en 1885 daba por hecho que la fiesta era una reliquia del gentilismo, es decir, era una pervivencia que transitó sin modificaciones la colonización europea del noroeste argentino” (Gentile, 2001:43).

“...sacrificios humanos que se encontraban en las urnas procedentes de cementerios prehispánicos, y que en 1859 perduraban representados por

los muñecos de biscocho colgados del árbol del chiqui (Lafone. 1888: 253)”
(Gentile, 2001:45).

Citando a Fernández (2019), podemos agregar:

“En América del Sur y en particular en la región Andina los desplazamientos con fines religiosos han sido ampliamente registrados, y al igual que en otras latitudes, cuentan con una trayectoria histórica importante, que fue registrada a partir de la información arqueológica, histórica y etnográfica, generando una extensa bibliografía, actitud que denota el interés sobre esta temática por parte de los estudiosos.”

“En cuanto a los registros etnográficos, los cuales prácticamente todos se centran en las devociones de imágenes cristianas, se caracterizan por su diversidad teórica y señalan un número significativo de casos de peregrinajes y ceremonias asociadas, algunos de ellos registran una continuidad en el tiempo de ciertas prácticas prehispánicas que llegan hasta la actualidad (Allen 2010; Ceruti 2018; Cortez Rojas 2016; Sallnow 1987 entre otros). Por su parte, para la región del NOA, se cuentan con registros que resultan muy interesantes ya que combinan datos arqueológicos, etnohistóricos y etnográficos, tales son los casos sobre el ritual Niño de Gualco que se realiza en Famatina, provincia de La Rioja (Martin 2018), dicho trabajo plantea que a pesar de que esta festividad está ligada a la religión católica, su estructura ritual posee fuertes vínculos con la presencia inca en la región de Famatina” (Fernández, 2019:5).

Todas las referencias atinentes a registros realizados en las distintas poblaciones americanas concomitantemente nos permiten hipotetizar sobre la presencia de prácticas sonoras/instrumentales y kinestésicas prehispánicas en sociedades que habitaron el actual territorio de la Provincia de Catamarca y el NOA, aunque sus contextualizaciones, registros y estudios sean aún escasos.

Podemos afirmar, en base a la bibliografía consultada y al trabajo de campo realizado, que dentro de los objetos y/o instrumentos potencialmente sonoros en el registro arqueológico de la Provincia de Catamarca y en el Museo Arqueológico Adán Quiroga de San Fernando del Valle de Catamarca, contamos con una

presencia mayoritaria de instrumentos dentro de la clasificación de aerófonos e idiófonos. En especial catalogados como flautas, silbatos, sonajas metálicas, sonajeros, campanillas, campanas de metal, entre otros, muchos de ellos con representaciones de figuras zoomorfas y antropomorfas, pudiéndose considerar escasos los estudios específicos sobre la temática sonoro-instrumental y sus connotaciones sociales, especialmente en el NOA.

Consideramos significativo resaltar, a la par de los instrumentos sonoros y/o potencialmente sonoros, a la voz humana como principal cuerpo sonador y expresivo.

Las voces, los sonidos emitidos, como así también los rituales, se perdieron en el tiempo, pero investigaciones, documentaciones y registros, conjuntamente con los instrumentos sonoros, rescatados y revalorizados arqueológicamente, permiten reconstruir e inferir parte de la producción de ese mundo sonoro, siendo posible, de esta forma, acercarnos y relacionar significados, representaciones e interpretaciones de las sociedades y culturas estudiadas.

En relación a lo expuesto podemos citar nuevamente a Gudemos al considerar que:

“La relación entre sonido y dominio sagrado es muy fuerte en la estructuración del mundo indígena...” (Gudemos, 1995:12).

“El indígena no intenta hacer una demostración de destreza o virtuosismo con su arte...” (Gudemos, 1995:12).

En la presente investigación se llevaron a cabo también, de manera experimental, procesos de comprobación sonora sobre algunos objetos, no catalogados como sonoros (más adelante lo presentaremos), como el caso de un collar de pequeñas campanillas metálicas, dos discos del Período Tardío, y objetos de cerámicas subscriptos como figuras zoomorfas y definidos como posibles instrumentos musicales. Esta experimentación, fue realizada a los efectos de incursionar sonoramente, sobre algunos instrumentos (que se encuentran en exposición) bajo otras denominaciones y asignaciones funcionales.

Conjuntamente, se observaron, registraron y analizaron, a objetos incorporados en “La Ficha Única de Registro de Colección” (2001), conformado por treinta y uno (31) instrumentos, con la designación de “instrumentos musicales”, “posibles instrumentos musicales”, o bajo alguna calificación formal de algunos de ellos, *Cicus*, *Anata* etc., algunas de las mismas, puestas en discusión (como se verá durante el desarrollo del trabajo).

Dentro del mencionado Registro, se llevó a cabo de manera intencional, una selección de aquellos objetos expuestos en las vitrinas del Museo Arqueológico Adán Quiroga, analizando a los que, por sus particularidades acústicas, estructurales, decorativas, etc., fueron considerados característicos, e incluyendo a todas las familias representadas dentro de la clasificación tipológica tomada como referencia (idiófonos, aerófonos, cordófonos y membranófonos).

Se manifiesta, como uno de los objetivos principales, la indagación sobre las posibilidades sonoras de los instrumentos, como también los potenciales modos de acción a los efectos de llevar a cabo un registro sonoro, fílmico y fotográfico.

De esta manera intentar un acercamiento y relación entre los objetos sonoros y los sujetos, infiriendo posibilidades de usos y reconstrucción de paisajes sonoros del pasado; afirmando y resaltando, la importancia de crear un nexo entre el conocimiento y la sociedad, a los efectos de lograr acercarnos a esa cosmovisión, (considerada en muchos aspectos viva), de un tiempo pasado (desaparecido oficialmente) no muerto.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La investigación científica referente a objetos productores y/o potencialmente productores de sonido hallados en contextos arqueológicos y que se encuentran expuestos en las vitrinas, o aquellos presentes en los depósitos de museos, resultan escasos en el NOA. Este vacío de conocimiento se acentúa en la Provincia de Catamarca. Muestra de ello es la falta de información específica sobre la contextualización, análisis ergológico y funcional de los objetos con potencial sonoro del Museo Arqueológico Adán Quiroga (dependiente administrativamente de la Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca)¹, los cuáles son tomados como universo de estudio en la presente investigación. Este vacío de conocimiento y producción científica, implica y lleva muchas veces a una invisibilización y/o tergiversación en lo referente a la interpretación, función, rol social y contextualización, entre otras cosas, del material sonoro existente.

Es importante profundizar los estudios a los efectos de lograr o intentar acercar respuestas e interpretaciones sobre la constitución de los paisajes sonoros del pasado, como así también indagar sobre los sonidos que conformaron y constituyeron ese universo sonoro, originados en la cosmovisión de las sociedades que los crearon y/o utilizaron.

“Siendo el Cosmos una unidad indisoluble, estas leyes de la Naturaleza no pueden dejar indiferente al ser humano, pues el hombre no sólo forma parte integral de esa unidad, sino que él solo en la tierra posee la facultad de poder imitar directa o indirectamente un gran número de ritmos ajenos y de ritmos fundamentales de la Naturaleza. Ahora bien, imitar es

¹ El Museo Arqueológico Adán Quiroga, fue creado en el año 1943 y constituye el reservorio arqueológico más importante de la Provincia de Catamarca. Su propulsor y creador fue el Padre Fray Salvador Narváez, quien forjó casi la totalidad de sus colecciones.

El Museo funciona en un edificio neo colonial, construido en el año 1943, durante la presidencia de Ramón S. Castillo. Su propulsor y creador fue el Padre Fray Salvador Narváez (1893-1976), quien pudo conformar el patrimonio del Museo a través del acopio de piezas arqueológicas, material resultante de excavaciones y donaciones de particulares que llegaban a sus manos. Ese patrimonio inicial, luego se fue acrecentando con piezas provenientes de los trabajos de campo realizados en Belén, Santa María, Ambato y Tinogasta albergando actualmente unas 7000 piezas. (Tomado de Secretaria de Turismo provincial, secretaria de cultura de la municipalidad Capital).

identificarse, en el mayor grado posible, con el objeto imitado y hasta cierto punto conocer sus leyes íntimas, es decir, dominar el objeto copiado' (Schneider 1998: 21). Todo esto es fundamental para la comprensión de una manifestación de este tipo, donde la música sería parte del contexto propiciatorio" (Gudemos, 2003:94).

Esta ausencia de estudios arqueológicos específicos sobre instrumentos sonoros en Catamarca representa un vacío de conocimiento, el mismo se amplía si a ello lo conjugamos con la perspectiva que proponemos, una investigación donde tenga lugar aquella visión e interpretación diferente a la de aquella disciplina-disciplinada, propia de la ciencia y de la apreciación cultural occidental. Planteando un abordaje que nos permita interpretar y analizar a partir de la búsqueda de sonidos y producciones sonoras, dentro y fuera de los parámetros convencionalmente conocidos, determinados o predeterminados culturalmente.

El mundo sonoro de los pueblos originarios, como también y en relación directa, las manifestaciones sonoras y danzantes de sociedades del pasado (muchas de las mismas con una tradición vigente hasta la actualidad, presentes en considerables lugares y comunidades), constituyen una parte fundamental de esa cosmovisión procedente a través de significados y mensajes centenarios.

Podemos señalar que muchas de estas expresiones socioculturales, especialmente lo relacionado a idolatrías y rituales, como también el trato hacia el "indio" fueron combatidas y desacreditadas a través del tiempo, desde la colonización, hasta por la historia oficial largamente impuesta. Con el agravante de no contar "en la arqueología" con registro sonoro posible, sino solo con instrumentos materiales o sus fragmentos.

"...abundan los estudios sobre el proceso de la conquista y colonización del territorio catamarqueño, acerca de las mercedes de tierras y el funcionamiento del régimen legal de las encomiendas, pero en todos ellos el protagonista de la historia es el español, conquistador y colonizador de estas comarcas. El indio queda relegado a un segundo plano, como una sombra anónima y casi fantasmal empujada a desaparecer frente al avance de una raza superior" (Bazán, 1967:196).

Resultan sumamente elocuentes algunos pasajes del texto del jesuita español Pablo Joséph de Arriaga cuando en su obra de 1621 Extirpación de la Idolatría del Pirú sostenía:

“El celoso misionero cumplió su cargo de manera admirable, no limitándose a la catequización y predicación a los indios, sino realizando profundas investigaciones acerca de la religión de los naturales y legándonos impreso el fruto de sus investigaciones. Pero los misioneros y visitantes de la idolatría se dieron cuenta de que cuanto se hiciese para la conversión de los indígenas sería en vano si el mal no se extirpaba de raíz, y que el único remedio era la educación cristiana de los niños y el castigo severo de los adultos idólatras” (Arriaga, 2010:6).

“...auiendo aueriguado ciertas supersticiones de vnos Indios los castigó públicamente, haziendo después del castigo vna plática detestando la Idolatría, y dándoles a entender con el exemplo de vnos santos Mártires, como lo eran en testimonio de la fe...” (Arriaga, 2010:12).

La oralidad, la transmisión generacional, como así también la arqueología entre otras disciplinas, nos pueden aportar estudios, análisis, interpretaciones y conocimientos necesarios para avanzar en la comprensión de esta cosmovisión originaria del sonido, es de destacar, la importancia de la interdisciplinariedad al emprender estos estudios.

OBJETIVO GENERAL

Contribuir al conocimiento de las sociedades pretéritas, desde la perspectiva de la sonoridad, principalmente a través del abordaje de objetos sonoros o potencialmente sonoros, tomados desde una representación diferente a la concepción de música y arte occidental.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Empezar una investigación bibliográfica relacionada a la cosmovisión sonora de las sociedades pretéritas.
- Identificar objetos arqueológicos vinculados a sonoridades particulares.
- Describir y caracterizar los instrumentos sonoros.
- Indagar experimentalmente sobre las posibilidades sonoras, como también los potenciales modos de acción sobre los instrumentos.
- Conocer y determinar sistemas acústicos presentes en los objetos sonoros logrando una aproximación al lenguaje sonoro-instrumental.
- Establecer una clasificación tipológica de los mismos.
- Elaborar un registro a través de fotografías, dibujos y documentación del material.

HIPOTESIS DE TRABAJO

Las sociedades prehispánicas que elaboraron los objetos arqueológicos para la producción sonora, que forman parte de las colecciones del Museo Arqueológico Adán Quiroga, fueron creadoras de una gran variedad de entidades sonoras, con amplias posibilidades y potencialidades sonadoras, muchas veces no exploradas, cuyos abordajes técnicos instrumentales, no han sido descriptos ni determinados.

Esto nos posibilita la apertura de un amplio campo de conocimiento, experimentación y exploración del sonido que excede a lo convencionalmente establecido por la actual lectoescritura musical, a la vez que permite establecer la representación, existencia y fuerte presencia de una valoración social del mismo, abarcando a lo mágico ritual y religioso, como así también lo cotidiano, pudiendo existir en muchos de los artefactos productores de sonido, más de una función.

MARCO TEÓRICO

La presente investigación parte desde una mirada y búsqueda de una arqueología, arqueomusicología o **arqueología del sonido** productora de conocimiento, socialmente útil, aportando al discernimiento de aquel mundo sonoro, a través de interpretaciones, caracterizaciones y registro sonador de los instrumentos analizados.

“El estudio de los vestigios musicales en las antiguas culturas permite el desarrollo de la Arqueomusicología, ciencia relativamente nueva que - como la musicología - se propone profundizar en el conocimiento holístico de la música como parte integral de las sociedades, sus culturas y su desarrollo” (Manga y Vásquez, 2011:1).

Conjuntamente al trabajo y análisis científico, basado en clasificaciones y registros tradicionales de los instrumentos y sonidos, se concertará y dará lugar, a aquella mirada y espacio interpretativo de voces, enunciaciones y posibilidades diferentes, a través de la definición y exploración de los objetos sonoros analizados.

La interdisciplinariedad de las ciencias sociales, conjuntamente con la memoria, el paisaje y la transmisión generacional, conforman un colectivo de imágenes y significados témporo-espaciales, que nos permiten emprender el presente estudio, explorando posibilidades, potencialidades sonoras y procedimientos de abordar los objetos analizados desde diferentes formas y miradas, que involucre compromiso social y político, basado en la producción de un conocimiento que pueda ser volcado como enseñanza.

Se pretende y propone un alejamiento de aquel discurso “científico-objetivo” que parte de aquella relación unidireccionalmente impuesta, considerando y acercándonos a una posición y relación subjetiva entre el investigador y lo investigado.

Sin esperar una verdad objetiva por parte de la ciencia, nos involucramos desde una subjetividad debidamente consciente, hacia la constitución de la entidad a la cual abordamos.

Debemos destacar, la importancia del tener conciencia del peligro que implicaría caer en una subjetividad descontrolada e inverificable, incumbiendo recurrir a una cuidadosa utilización de métodos, recursos, procedimientos y perspectivas que impliquen diferentes ángulos de observación y registro, teniendo en claro que cada interpretación es particular y ninguna tiene la concesión de la verdad. Se considera que los criterios, los objetivos y, a la par de esto, las aceptaciones de la existencia de una subjetividad por parte del investigador tienen que estar definidos y claros al abordar la investigación, tanto desde el aspecto ideológico como también desde la valoración que se otorga a los atributos designados.

Contribuyendo de este modo, a una construcción intercultural de conocimiento y análisis, interpretación y reinterpretación de significaciones culturales y sociales, teniendo en cuenta la presencia, desarrollo y transcendencia del abordaje de un mundo sonoro “en y para la vida cotidiana” como también “en y para momentos témporo-espaciales determinados”, en relación directa a lo ritual, mitológico y religioso entre otros campos existentes.

Podemos establecer que los instrumentos analíticos no son los mismos de acuerdo a los pensamientos ni los lenguajes de las producciones pasadas con las actuales, requiriéndose de redes conceptuales, metodológicas, como así también registros diferentes. Hay que tener muy claro, fundamentalmente el objetivo, ver desde dónde el investigador está posicionado.

En el “contexto arqueológico”, distante del “contexto sistémico” (siguiendo a Michael Schiffer 1972), y principalmente en los museos, los objetos están aislados del contexto al que pertenecieron, separados en unidades inconexas, en algunos casos con una concesión de identidad asignada (en el caso que nos compete, sin contextos arqueológicos definidos).

Teniendo conciencia y diferenciando los discursos elaborados sobre la música, su historia, evolución, como así también las producciones musicales, tenemos que tener presente la coexistencia de tradiciones analíticas diversas, ligadas a diferentes líneas teóricas, evitando de este modo caer en universalizaciones apresuradas.

Ante lo expuesto consideramos a la arqueología o **arqueología del sonido**, como una ciencia social, alineada con y desde un compromiso social e histórico, con una gran parte de una población comprobadamente postergada, que durante el proceso de conquista y la política implementada e impuesta quedó invisibilizada y/o dependiente tanto en los aspectos económicos, como sociales. Como consecuencia de este proceso, fue despojada de sus diversidades “culturales” y “manifestaciones sociales” dentro de las cuáles se encuentra la llamada “música”, y por nosotros considerado “mundo y/o universo sonoro”.

La investigación pretende, desde la producción de conocimiento e información arqueológica, aportar, modificar y revertir en parte esta situación, reparando parcialmente lo que se considera una deuda histórica con las sociedades pasadas y presentes, donde las “voces” y sonidos del pasado, el involucrarse con el pensar-sentir y hacer de esas “voces”, tengan su lugar y puedan ser escuchadas, no para justificar un mundo cultural y social (el que domina, determina, maneja y define sobre otro), sino dar lugar y aceptar la existencia y coexistencia de otras cosmovisiones donde el “mundo sonoro” está inserto dentro de un universo diferente a lo determinado e impuesto muchas veces como “inferior y lejano”, tanto desde la ciencia hegemónica, cómo desde una cultura dominante.

MÉTODOS Y TÉCNICAS

La presente investigación, parte desde el abordaje de la arqueo-musicología o **arqueología del sonido**, como disciplina científica social, tomando y estudiando a la “música” o, preferentemente, “mundo sonoro” como un fenómeno social de las comunidades pretéritas.

La primordial fuente de estudio e información lo constituyen los objetos sonoros arqueológicamente recuperados, en muchos casos fragmentados y mal conservados. En primera instancia se relevaron los objetos arqueológicos vinculados a sonoridades particulares, llevándose a cabo una selección de los mismos, a los efectos de ser analizados, conocer y determinar sistemas acústicos, clasificar y elaborar un registro, principalmente fotográfico y audiovisual mediante ejecuciones experimentales.

Al considerarse al registro sonoro, un eje trascendental de la investigación, nos abocamos principalmente, sobre la experimentación de las posibles técnicas de abordaje instrumental, indagando hacia una posible aproximación al lenguaje sonoro-instrumental del pasado, intentando recrear ese paisaje sonoro, cuyos sonidos se mantuvieron callados y enterrados durante siglos.

Aunque es imposible “desenterrar” al pensamiento, contexto social, natural, a la intención primaria de las producciones sonoras de los objetos, tenemos ante nosotros los restos materiales, callados y muchas veces fragmentados.

Se propone y fundamenta que, al pensar el sonido y a los instrumentos productores de sonido, se lo haga desde una concepción ajena a los términos convencionalmente aceptados y sobrecargados de valoraciones (como ya se lo mencionó).

La clasificación y sistematización tipológica tomada de referencia, pertenece a Sachs y Hornbostel, la misma es aplicable a nivel universal y facilita la incorporación de instrumentos musicales procedentes de los registros etnográficos, actuales y arqueológicos, independientemente de los nombres que pueden variar según la cultura a los que pertenezcan. El criterio básico de esta

clasificación está establecido por las diferentes maneras de generar sonido como así también las técnicas aplicadas para su producción.

De esta forma los objetos sonoros, se especificaron y agruparon dentro de las siguientes categorías: Idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

El principal abordaje analítico radicó en experimentar y vivenciar posibilidades técnicas-prácticas sobre los instrumentos arqueológicos originales, con su correspondiente descripción y examen sonoro, teniendo en cuenta y diferenciando, las técnicas de ejecución académica, popular/tradicional y la experimental.

“Es básica la experimentación en este campo, conocer cuántas maneras hay de producir sonido con un artefacto determinado y ponerlas en práctica primero con las reproducciones experimentales y, si es posible, con los artefactos originales” (Hortelano Piqueras, 2003: 29).

Es claro, que los sonidos y las técnicas interpretativas no pueden extrapolarse en forma directa al mundo sonoro pasado, pero sí, pueden facilitar un acercamiento hacia esas sonoridades.

La indagación bibliográfica estuvo principalmente dirigida hacia la búsqueda de informaciones relacionadas con el desarrollo de la arqueo-musicología, investigaciones generales y aquellas que, de algún modo, hicieran alusión a los instrumentos seleccionados. También fueron reconocidas, muestras de ejecuciones de instrumentos sonoros tanto en objetos arqueológicos modelados o en las representaciones iconográficas, como en los testimonios gráficos de ejecutantes del pasado dejados en algunas fuentes históricas realizadas por cronistas de indias. Lo que permitió constatar y analizar la presencia de instrumentos e identificar artefactos sonoros de manera indirecta.

La metodología emprendida al analizar los objetos sonoros, consistió principalmente en: selección, búsqueda de registros existentes, descripción, clasificación, experimentación sonora, registro fotográfico, y fílmico-auditivo.

Partimos desde la concepción de una **arqueología sonora**, donde la principal fuente de información está dada por los instrumentos arqueológicos, con diferente

producción sonora, siendo el sonido y la manipulación instrumental, los ejes centrales de la investigación.

Las líneas investigativas y trabajos implicados desde la **Arqueología sonora** son de diversas índoles.

“Clasificaciones de instrumentos, inventarios, estudios globales de instrumentos musicales en un territorio concreto, con distribución cronológica de los mismos, artículos sobre reconstrucción experimental, análisis completos de instrumentos concretos, con recogida y análisis de restos, comparaciones etnográficas” (Piqueras2003:15).

Es importante destacar cómo, metodológicamente se contó con la posibilidad de acceder a los objetos arqueológicos originales, pudiendo experimentar, estudiar, investigar, producir sonidos y fundamentalmente registrar (fotográfica y audiovisualmente) los instrumentos analizados desde una perspectiva de la arqueología experimental (en tanto recurso actualístico), operando directamente sobre los materiales arqueológicos originales.

“La Arqueología presenta novedosas líneas metodológicas que son aplicadas al estudio del registro material de las sociedades del pasado. A veces se ha tenido la impresión que la Arqueología era una disciplina que, por su propia naturaleza como ciencia del estudio del pasado y de la formación del registro material de ese pasado, no podía ser calificada como ciencia experimental. El desarrollo de la Arqueología Experimental vino a cubrir un vacío importante a la hora de validar las hipótesis sobre ese pasado, además de mostrar que la Arqueología, como cualquier disciplina, podía desarrollar protocolos de contrastación desde el presente hacia ese pasado. (...) múltiples trabajos (...) toman la metodología experimental como vía heurística en la formación del conocimiento. Pero, además de mostrar su potencial cognitivo, nos muestra otras vías de valorar el patrimonio histórico desde la propia experiencia en el presente de los modos de vida del pasado” (Contreras Cortés, 2011:15).

“La metodología experimental, como análisis de contrastación para la Arqueología, al igual que cualquier otra disciplina, es un protocolo que

permite verificar las formulaciones hipotéticas realizadas desde el presente sobre la formación del registro arqueológico o de la realidad sociocultural del pasado” (Morgado, García González, Baena Preysler, 2011:17).

La autora e investigadora Isabel Aretz, resalta la importancia de datos considerados primarios en lo concerniente al estudio pertinente a la producción sonora, muchos de ellos considerados en el presente trabajo.

“1° Los sonidos que producen los instrumentos excavados, cuando se conservan casi intactos. 2° Las apreciaciones musicales de los cronistas de la conquista que tuvieron contacto con músicos y danzantes sobrevivientes. 3° La música prehispánica conservada por tradición oral hasta el siglo XX, que alcanzó a ser grabada antes de la difusión del disco comercial, de la radio sobre todo de la difusión masiva de la televisión. 4° Las investigaciones in situ con músicos informantes mayores, alejados de los focos modernos de difusión, y también con los fabricantes de los instrumentos musicales tradicionales. 5° La bibliografía valiosa existente en los países del área de estudio” (Aretz, 2003:10).

En relación a lo expuesto, contamos con la valiosa información y aporte de músicos académicos, como también luter de instrumentos tradicionales y autóctonos.

Se procura poder contraponer diferentes análisis y apreciaciones sobre los instrumentos, su abordaje técnico y sus posibilidades sonoras, intentando un acercamiento hacia la posible función social y cosmovisión relacionada a los mismos, aunque la falta de datos y contextualización de muchos de ellos en el NOA, constituye uno de los grandes obstáculos para llevar adelante toda investigación.

No obstante, existen datos arqueológicos junto a elementos y testimonios contribuidos por otras disciplinas, que permiten relacionar la existencia de prácticas tempranas pertenecidas a lo sonoro y la danza, como también establecer una conexión hacia contextos ceremoniales, en muchos casos con presencia de alucinógenos (en el NOA, fundamentalmente el cebil), como también en relación a lo cotidiano.

Nos encontramos ante la presencia de mensajes, mundos, paisajes, formas sonoras, la representación y búsqueda de finalidades disímiles a través del sonido, un indudable hecho comunicativo, donde debemos separar, al “lenguaje musical” del “mensaje sonoro”.

Los objetos fueron analizados fundamentalmente desde la búsqueda y producción sonora primordialmente a través de la experimentación y exploración basada en la manipulación y variaciones de ejecución.

Los cuerpos a analizar fueron considerados instrumentos sonoros, con cualidades determinadas a definir, pudiéndose detallar: artefactos claramente productores de sonidos, y objetos donde cabe la posibilidad de no haber sido concebidos para producir sonidos (función desconocida) pero por su diseño permiten hacerlo.

Se incluyeron y consideraron para su análisis a aquellos objetos construidos a los efectos de producir sonidos con intención primaria, determinados por y desde sus propiedades acústicas, dentro de un sistema sonoro concluyente, los mismos están constituidos principalmente por un oscilador (parte vibratoria como cuerda, membrana, columna de aire, placas, etc.), y en ocasiones, la presencia de un resonador (parte que amplifica el sonido), a través de la animación o acción, a los efectos de lograr la emisión sonora, se pudo definir y registrar la producción, el modo de acción y las características propias de los sonidos posibles de emitir.

Se emprendieron también (como se explicitó precedentemente) algunos cuerpos arqueológicos, no inferidos con función sonora primaria, pero considerados en la investigación por sus características sonadoras.

En el caso que nos compete investigar, por tratarse en su mayoría de materiales sonoros arqueológicos, dentro de la clasificación de instrumentos aerófonos e idiófonos, podemos mencionar y caracterizar los modos de oscilación, a través de columnas de aire, incidiendo sobre conductos cerrados y/o abiertos, y placas con un comportamiento acústico equivalente a las de las membranas (con la diferencia de no estar sometida a un estiramiento ni tensión).

Podemos establecer como capítulo aparte a los modos de animación posibles, de los osciladores, lo que incide directamente sobre las propiedades del sonido, cómo la intensidad, el timbre y la duración.

En nuestros casos de análisis, podemos determinar variables en los modos de excitación de los osciladores de acuerdo a la clasificación de los instrumentos en cuestión. Para los objetos o instrumentos bajo la clasificación de aerófonos, la excitación de los osciladores es generado mediante columnas de aire a través del soplo. Para los objetos idiófonos, mediante el sacudido o entrechoque de cuerpos en movimiento y/o la percusión (sea manual o a través de baquetas, badajos o úvulas)

Los resonadores cumplen la función de amplificar e intensificar la producción sonora del oscilador, podemos determinar cómo resonador a la presencia de tubos abiertos y/o cerrados en algunos de los instrumentos abordados, como así también al interior de los cuerpos de las campanas de gran tamaño.

Los objetos sonoros fueron seleccionados de manera intencional bajo los siguientes criterios: 1- Que se encuentren exhibidos en las vitrinas del Museo Arqueológico Adán Quiroga. 2- Que estén representados aquellos, que por sus características sean primariamente productores de sonido, y los que manifiesten potencialidad sonora (uso indefinido) con posible función sonora, 3- Que se encuentren dentro de la clasificación tomada de referencia (en nuestro caso aerófonos e idiófonos).

Se tomó como base de referencia las “Fichas Únicas para Registro de Objetos Arqueológicos”, incluida en el “Inventario de la Colección Arqueológica 2011”, donde del “Anexo de Piezas Restituidas”, se analizaron diez (10) entidades, dentro de los objetos incluidos en el ítem, “Fichas Instrumentos Musicales” se observaron dos (2) instrumentos, de los contenidos bajo la denominación “Instrumentos Musicales” se observó un (1) objeto sonoro.

Los datos consignados en la “Ficha Única para Registro de Objetos Arqueológicos” (nombre descriptivo, material, procedencia, descripción, medidas, decoración), fueron tomados y constatados por la presente investigación llevándose a cabo, además, un registro fotográfico, fílmico-sonoro, abordaje

organológico, clasificación, descripción ornamental, acústica y experimentación, sobre posibles modos de acción de los mismos.

Además de los instrumentos mencionados fueron incluidos, para su estudio y análisis, objetos con claro y definido potencial sonoro, un collar de campanillas ensambladas, campanillas de metal (cencerros), una campana de considerable tamaño, y dos discos de bronce.

De esta forma se desarrolló un examen conjunto y comparativo sobre los objetos emprendidos, abarcando y examinando, referencias bibliográficas, interpretaciones y conclusiones, esencialmente desde un abordaje exploratorio-experimental, técnico-sonoro-instrumental.

Para concluir, los objetos sonoros seleccionados, son presentados de la siguiente manera: 1- Número de orden (de acuerdo al orden de los instrumentos analizados), 2- Designación (considerada por la presente investigación), 3- Número de registro (consignado en la "Ficha Única para Registro de Objetos Arqueológicos), 4- Denominación (establecida en la "Ficha Única para Registro de Objetos Arqueológicos).

DEFINICIÓN DEL MATERIAL ARQUEOLÓGICO SONORO

Se puede definir a un instrumento determinado, en base a su uso, por cumplir alguna función, o conseguir un fin específico. Todo cuerpo capaz de provocar sonidos puede ser considerado instrumento sonoro, aunque el término es habitualmente utilizado para identificar a aquellos objetos construidos concretamente para esta función específica; pudiéndose establecer en los mismos la presencia de sistemas resonantes y los medios para su vibración.

Definimos a los instrumentos u objetos arqueológicos seleccionados, como “sonoros” y no “musicales”, aunque compartan características organológicas y sonoras con los “instrumentos musicales” propiamente occidentales (como ser orificios de digitación, embocadura, bisel etc.)

En la presente investigación consideramos que, tanto aquel objeto o instrumento “musical”, como el por nosotros denominado “sonoro”, comparten, en que sus propiedades sonadoras específicas son consagradas por una persona o comunidad al asignarle un uso práctico determinado; en este caso el de producir sonidos como fuente primaria o secundaria. En el proceso que nos compete, “el sonido”, no está inserto en el marco de una creación o composición musical, sino dentro y formando parte de una cosmovisión propia y ajena a la cultura occidental.

Es así como, para la presente investigación definimos como material de estudio, a todo cuerpo sonoro o potencialmente sonoro, a través de una muestra de carácter intencional de instrumentos seleccionados capaces de producir sonido artificial. Para ello tuvimos en cuenta su variedad y características organológicas, ornamental y tecnológica, como también la presencia de iconografía decorativa relacionada con instrumentos y/u objetos sonoros, o representaciones correspondidas con la posibilidad de la presencia de sonido, danza o ejecución instrumental.

La sistematización instrumental a los efectos de partir desde una organización clasificatoria, (como ya lo mencionáramos anteriormente) fue definida a partir de las características de la concepción y/o producción del sonido, tomando como referencia, a lo establecido por Sach y Hornbostel, tipificación fundada sobre los modos de acción para la obtención de los sonidos.

“Al aproximarse a los instrumentos musicales vernaculares o arqueológicos entendidos como producciones tecnológicas de culturas que no corresponden a la tradición occidental, es necesario contar con herramientas adecuadas que nos permitan comprender el universo sonoro al cual nos enfrentamos, para así distinguir los elementos característicos de estos artefactos culturales. La primera fortaleza del sistema SH es basarse en criterios de producción sonora que emanan del objeto, lo que nos permite una mirada centrada en el desarrollo de tendencias asociadas a las tecnologías del sonido” (Pérez Arce y Gili, 2013:34).

De esta manera los instrumentos son precisados como: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

Aerófono: El sonido es producido o generado a través de la vibración del aire.

Arqueológicamente encontramos objetos con estas características, con presencia y ausencia de canal de insuflación, y conformados por cuerpos tubulares, vasculares y globulares.

Entre los instrumentos emprendidos contamos con ejemplos de los mismos.

Idiófonos: El sonido es producido a través de la materia prima en su estado natural, sin necesidad de modificar y/o alterar la misma y sin el uso o función de recursos como la tensión de membranas o cuerdas.

Arqueológicamente encontramos campanas y campanillas de metal, pezuñas de animales y rocas percutidas.

Entre los objetos examinados en el Museo nos encontramos con una campana de considerable tamaño, dos discos (no considerados con función sonora primaria) y variadas campanillas de metal (similares a los actuales cencerros), algunas con presencia de badajos, instrumentos aludidos por Ambrosetti en su trabajo, “El Bronce en la Región Calchaquí” como propias y características de la Región Calchaquí.

“...las placas pectorales ó frontales, los discos y campanas y otros objetos Calchaquíes, tienen un carácter tan propio, tan marcado y un simbolismo

tan coherente con el que se halla en los demás restos de su civilización, como en la alfarería, por ejemplo, que excluye toda suposición de atribuirles un origen exótico”

“El Dr. Enrique D. Hoskold, en su importante memoria, resultado de cuatro años y medio de exploraciones mineras que efectuó acompañado por su hermano el Sr. Carlos L. Hoskold, por nuestra República, y autoridades en la materia, llamó la atención sobre estos objetos arqueológicos, atribuyéndolos a la industria local y á una época contemporánea á la de los Incas” (Ambrosetti, 1904:165).

Membranófonos: El sonido es producido por y a través de membranas previamente tratadas por estiramiento, posteriormente percutidas y/o frotadas. No hay registros de instrumentos arqueológicos de estas características en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, aunque Gudemos hace mención a la posibilidad de la existencia de los mismos a través del análisis e interpretación de las representaciones rupestres de la Salamanca, como podemos observar en la siguiente referencia:

“La claridad con que se ha plasmado la presencia del tambor es de notable interés, puesto que informa sobre el valor que este instrumento tendría en el contexto cultural productor de la representación plástica que estudiamos. Se trataría de un posible membranófono cilíndrico de grandes dimensiones, posiblemente con un solo parche, asentado sobre el extremo opuesto al que se fijó el parche. Es probable que el cuerpo del instrumento representado haya sido construido con una sola pieza de madera, un tronco ahuecado. Lamentablemente, no se han encontrado aún elementos arqueológicos que permitan realizar mayores conjeturas al respecto, ya que no se han registrado tambores como el representado en esta pictografía”.

“Ante la falta de más datos, se considera el valor documental de esta pintura, puesto que nos informa no sólo acerca de un tipo específico de tambor, sino también de la forma combinada de percusión a cargo de dos músicos. En el registro general de instrumentos musicales ‘aguada’, llevado a cabo entre 1992 y 1994 (Gudemos 1996a), no se localizaron tambores de

ningún tipo, lo que posiblemente se deba a problemas de conservación”
(Gudemos, 2003:94).

Ambrosetti en 1907, alude a hallazgos de restos de tambor durante sus campañas de 1906 y 1907 en la ciudad prehistórica de La Paya en los Valles Calchaquíes, Provincia de Salta, donde destaca entre otras cosas:

“Ante todo, hay que mencionar los restos de un tambor, o caja de cilindro ovoidal de madera que pudo recogerse más de su mitad” ... “Otro objeto interesante es lo que quizás fue el palillo para hacer sonar el tambor...”
(Ambrosetti, 1907:144-146).

Fuentes etnohistóricas nos señalan de igual forma la presencia de estos instrumentos sonoros:

“Y cuando quieren meterlos dentro, después de estar bien limpio de la tierra que han cavado, júntase mucha gente de los mismos indios, adonde bailan, y cantan, y lloran todo en un tiempo, sin olvidar el beber, tañendo sus atambores y otras músicas más temerosas que suaves, y hechas estas cosas y otras a uso de sus antepasados, meten al difunto dentro de estas sepulturas tan hondas, con el cual, si es señor principal, ponen dos o tres mujeres de las más hermosas y queridas suyas, y otras joyas de las más preciadas, y con la comida y cántaros de su vino de maíz los que les parece” (Cieza de León, 2005:149).

“En fin, sus atambores y asentamientos y estrumentos de música y armas para ellos era todo de este metal” (Cieza de León, 2005:329).

Cordófonos: Los sonidos son producidos a través de la vibración de una o más cuerdas, usualmente amplificadas a través de una caja de resonancia. Arqueológicamente no hay registro de instrumentos de estas características en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, pudiendo aludir que los mismos fueron introducidos a través de la Conquista Española.

La presencia de los materiales sonoros, como así también las representaciones iconográficas presentes en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, pertenecen y/o representan a instrumentos concernientes a la familia de los aerófonos e

idiófonos, considerando que esto se debe en gran medida, tanto a la mayor producción y variación de los mismos, como también al mejor estado de conservación de la materia prima con que la mayor parte de ellos están confeccionados (cerámica, roca, metales y hueso).

Cabe destacar la ausencia definitiva de los instrumentos de cuerda tanto en el registro arqueológico, como en todo tipo de referencia relacionada.

Al respecto Gudemos señala:

...” América prehispánica no conoció el uso de las cuerdas o clarinetes como un importante vehículo a la melodía, como ocurrió en la mayor parte del mundo” (Gudemos, 1995:20).

A pesar de la falta de estudios, informes, descontextualización de los materiales arqueológicos, como también a la fragmentación de muchos de los instrumentos sonoros presentes en el Museo Arqueológico Adán Quiroga (donde indudablemente los instrumentos aerófonos son los más representados), podemos destacar que otros, fueron tomados como referencia en diferentes investigaciones, por su buen estado de conservación y aporte de datos. Como ejemplo podemos mencionar a las campanillas de metal, la flauta de pan (para nosotros *antara*) y la *pifilka* (denominada en el presente trabajo como flauta vertical tubular cerrada). Gudemos entre otras cosas plantea la posibilidad del desarrollo una mano de obra especializada para la construcción de muchos de los mismos, como también la existencia de ordenamientos sonoros preestablecidos y determinados.

El uso con fines rituales y mitológicos de instrumentos está fehacientemente registrado, entre otras cosas, por las representaciones iconográficas como también relaciones contextuales con plantas psicotrópicas. Así también podemos mencionar y establecer la existencia de redes comerciales y de intercambio, pudiendo citar sobre el tema a Pérez Gollán al referirse de la siguiente manera sobre la cultura Aguada:

“Se plantea así la necesidad de abordar una temática vinculada con las relaciones que pudieron existir entre los valles, las tierras bajas del oriente

(la mesopotamia santiagueña en el caso que tratamos), el altiplano y la costa del Pacífico para tener un panorama completo y coherente de la dinámica histórica del NOA” (Pérez Gollán, 1987:169).

“A pesar de no tener hasta el momento evidencias directas que indiquen el uso de alucinógenos en las prácticas religiosas, es posible sostener la hipótesis de que algún tipo de sustancia psicoactiva, preferentemente de origen vegetal, fue usada en el Ambato”(…)”El uso del cebil, o vilca, del coro, de variedades de tabaco, el floripondio (datura) y el chamizo, está atestiguado por las crónicas españolas de los siglos XVI y posteriores, en el Norte de Chile, por ejemplo, hay suficientes documentación arqueológica sobre la utilización del cebil desde tiempos muy tempranos. En Ambato sospechamos que también fue empleado como parte del ritual” (Pérez Gollán, 1987:175).

“Cuando volvemos nuestra atención hacia los alucinógenos, comprobamos que desde tiempos remotos su uso ceremonial estuvo extendido en América, y que fuera del contexto religioso, no es posible entender su significado en las sociedades indígenas” (Pérez Gollán, 2000:4).

“El uso ceremonial a través de diversas formas de consumo muestra una dispersión que excede sus límites naturales; además, está poniendo énfasis en el alto valor asignado a la planta y a sus derivados, y una compleja dinámica de intercambios con grupos culturales de regiones vecina” (Pérez Gollán, 2000:4).

“En el contexto de las prácticas religiosas, el consumo ritual de sustancias alucinógenas era el vehículo que permitía a los hombres entrar en contacto con el mundo de lo sagrado” (Pérez Gollán, 2000:7).

La ausencia de aquellas expresiones sonoras originales, en las que eran utilizados los instrumentos, es otro de los factores que limita la posibilidad de una definición contextual y social de los mismos, no obstante gracias al aporte de disciplinas, como así también a la coexistencia y reconocimiento de comunidades “originarias”, la transmisión oral de rituales, costumbres y tradiciones, podemos

inferir, acercarnos y entender otro orden, concepto de función y lugar del mundo sonoro ancestral.

Pudiéndose inferir la preexistencia de estamentos involucrados en actividades rituales, ceremoniales comunitarios, e incluso la existencia de un sonido social y/o ceremonial ligado a lo cotidiano.

Esto nos lleva también a relacionar la posible subsistencia y desarrollo de economías regionales basadas en las adquisiciones de recursos naturales y mano de obra especializada ligadas a la confección y/o utilización de estos instrumentos.

APORTES DE OTRAS DISCIPLINAS-LA TRADICIÓN ORAL

Conjuntamente con la arqueología, las investigaciones y aportes de disciplinas como la etnografía, fuentes escritas, tradición oral, etnomusicología, musicología, etnohistoria entre otras, nos proporciona una substancial información, fundamentos y tratados sobre los objetos sonoros arqueológicos, los instrumentos musicales occidentales y aquellos que surgen de la conquista y mestizaje de ambos.

Podemos citar al respecto:

“Para adentrarnos en el mundo sonoro de los antiguos americanos contamos con la arqueología - que nos permite conocer los instrumentos musicales y las representaciones de bailes y ceremonias que se encuentran en piezas cerámicas, telas, murales - y la etnohistoria, que nos ofrece descripciones de los primeros observadores europeos sobre la música americana y sus múltiples funciones”.

“...los estudios etnográficos permiten completar el panorama ofrecido por la arqueología y la etnohistoria” (Pérez de Arce y Mercado, 1995:10).

La interdisciplinariedad nos permite indagar también sobre la vigencia de manifestaciones culturales transmitidas generacionalmente por medio de las cuáles es posible aproximarse y observar la clara existencia y presencia de una cosmovisión y funcionalidad sonora ajena a la mirada y valoración de la cultura occidental, al respecto podemos citar:

“Para el individuo que vive en comunión con la Naturaleza, el Cosmos es una realidad pluridimensional a la que sólo por identificación con las fuerzas que la animan es posible acceder; necesita ‘sentir’ dicha realidad para comprenderla y así poder compartirla, expresarla, modificarla... Es necesario bailar y cantar las ideas, antes que pensarlas y sistematizarlas (Schneider 1998: 20), porque la energía del hombre debe ser participativa en la totalidad y la participación siempre es identificación” (Gudemos, 2003:84).

La etnomusicología como la etnohistoria son recursos que nos permiten proponer y generar hipótesis, entre otras cosas, acerca de cómo, muchas comunidades y sociedades actuales, conservan vigentes prácticas del pasado, dentro de las cuales se encuentran manifestaciones con movimientos (danzas y rituales), como también interpretación y uso de objetos sonoros en contextos diferentes.

Para llevar a cabo una aproximación a lo que podríamos considerar como “universo sonoro” de las sociedades del pasado hay que considerar la existencia de una naturaleza simbólica diferente dentro de una significación social diversa en y para la producción del “sonido y movimiento” desde la presencia de un rol social independiente a partir de lo cotidiano ritual y simbólico.

“Y es fama, que había junto al templo hechos muchos y grandes aposentos, para los que venían en romería, y que a la redonda de él no se permitía enterrar, ni era digno de tener sepultura si no eran los señores o sacerdotes a los que venían en romería y a traer ofrendas al templo. Cuando se hacían las fiestas grandes del año era mucha la gente que se juntaba haciendo sus juegos con sones de instrumentos de música, de la que ellos tienen” (Cieza de León, 2005:196).

En la siguiente cita podemos observar como la presencia de estos fenómenos sonoros y rítmicos corporales a través del movimiento se encuentran presentes y ocupan un lugar preponderante, a lo largo de todas las comunidades andinas (por ende, en el NOA y Catamarca), como así también nos permite fundamentar, entre otras cosas, la importancia del desarrollo de una mirada integral interdisciplinaria sobre el tema.

“Las coreografías danzadas andinas alcanzaron durante la administración incaica en Cusco, por ejemplo, una gran complejidad que sólo pudo comprenderse a través del estudio integral e interdisciplinario de los datos aportados por los cronistas, constatados arqueológica, histórica y etnográficamente. Complejos culturales más antiguos, como La Aguada, en el Noroeste de Argentina, dejaron también testimonio de su expresión social a través de la “danza” (Gudemos, 2003:84-85).

Al abordar el estudio, investigación y análisis sobre el universo sonoro del pasado, como así también su primordial relación con el movimiento y el danzar, estamos imposibilitados de reconstruir un proceso compositivo, no hay observaciones de interpretaciones, variaciones, estilos, ni registro escrito de una obra. No podemos referirnos a cualidades técnicas ni estilísticas propias de una época histórica determinada; en contraposición a lo expuesto, podemos investigar e indagar una aproximación hacia la incidencia y función de lo “sonoro” en relación a otros campos como lo cotidiano y lo ritual, intentando acercarnos a esa cosmovisión de las sociedades del pasado a través de la presencia y función de los objetos y su universo sonoro, posibilidad limitada por la descontextualización de los objetos analizados y de los registros con que se cuenta.

Es indispensable profundizar sobre las posibilidades sonoras, manejo técnico instrumental e interpretación, considerando que estamos ante la presencia de una ruptura de códigos universalizados, donde no solo es posible la aplicación de sistemas predeterminados, sino de poder discernir sobre nuevas alternativas de abordaje técnico-interpretativo como también de la producción sonora viable de obtener.

Afirmamos que, debemos situarnos y comprender que nos encontramos ante una realidad donde la ejecución instrumental y/o corporal (interpretada y reinterpretada) se recompone permanentemente, nos localizamos ante la presencia de un fenómeno irrepetible en cada práctica, incluso podemos establecer que en muchas interpretaciones instrumentales y corporales actuales es imposible estipular un análisis de una obra en sí. Debemos tener en claro que existen medios y dimensiones que van más allá de lo meramente sonoro. Nos hallamos ante una dimensión espacial y temporal que implica un debilitamiento de los presupuestos estéticos universalizados, obligando a situarnos desde una mirada y posicionamiento diferente.

Estamos hablando, en definitiva, de la existencia de contextos sonoros no sistematizados, algo que podemos encontrar también, en el desarrollo de la llamada “música tecnológica”. En ella se plantea, en muchas ocasiones, la imposibilidad de poder plasmar dentro de los signos convencionales de la lectoescritura musical universal (partituras) a muchos de los “nuevos sonidos”,

llevando en muchos ejemplos a la necesaria utilización de terminologías, simbologías y caracteres no convencionales para poder plasmar en escritura los “nuevos sonidos”, pudiendo plantear incluso, si estamos hablando de sonido musicales y desde qué parámetros podemos nombrarlos como tales.

Tenemos y debemos diferenciar el campo de lo musical al de lo sonoro, como así también la significancia social de cada uno de ellos.

Volviendo al estudio y abordaje del tema que nos compete, al hablar y determinar la existencia de significaciones diferentes en el mundo sonoro, “cotidiano, mítico y ritual”, tenemos que citar nuevamente los fundamentales aportes de la etnografía como también la etnohistoria, entre otras. Resulta relevante lo observado y analizado desde estas disciplinas en lo referente al ritual y lo cotidiano, facilitando, entre otros hechos, información sobre la presencia e importancia de la producción sonora de ciertos objetos específicos, por ejemplo, utilizados en contextos de guerras y luchas donde se resalta en forma conjunta la permanente relación y jerarquía de lo sonoro y la danza.

“Llevaban sus atambores, flautas, caracolas, y otros instrumentos rústicos musicales. Muchas provincias llevaban sus mujeres en pos de los varones, que les ayudaban a tañer y cantar” (Garcilazo de la Vega, 1609:146).

“A las puertas de las casas de los caciques hay plazas pequeñas todas cercadas de las cañas gordas, en lo alto de las cuales tienen colgadas las cabezas de los enemigos, que es cosa temerosa de verla, según están muchas y fieras con sus cabellos largos, y las caras pintadas de tal manera que parecen rostros de demonios. Por lo bajo de las cañas hacen unos agujeros, por donde el aire puede respirar, cuando algún viento se levanta, hacen gran sonido, parece música de diablos” (Cieza de León, 2005:66).

Al encontrarse los objetos sonoros arqueológicos vacíos de base empírica desde la cual construir y dilucidar sonidos y movimientos alejados en el tiempo, estamos ante la existencia de interpretaciones descontextualizadas social y cotidianamente (perdidas en el tiempo). En este aspecto es importante acudir a la información de la transmisión oral cómo medio para la formulación de hipótesis referentes a

interpretaciones y usos de instrumentos, tanto en lo cotidiano como también en espacios y tiempos determinados para tales fines.

Nuevamente aludimos a la importancia del desarrollo de una investigación interdisciplinaria y nutrida por paradigmas, categorías y orientaciones aplicadas desde distintos procederes y diferentes niveles. De esta forma podemos adecuar y abordar estudios y análisis hacia tradiciones particulares o académicas, constituyendo un campo de investigación desde donde se indaguen los sonidos, para llegar a comprender estructuras y significaciones atribuidas por una población determinada, contribuyendo al entendimiento de una sociedad.

Como la cultura es construida y constituida por una sociedad o comunidad, las estructuras sonoras son también portadoras y parte de la cultura, constituyéndose un dualismo entre sonido y cultura.

Al respecto la investigadora Isabel Aretz señala:

“Las recopilaciones de estudiosos que surgieron de los diferentes países durante mi dirección del INIDEF en Venezuela, y en nuestros propios viajes, me permitieron tener una visión etnomusicológica de América Latina y apreciar cómo está latente su propia cultura, opacada a veces por mandatos comerciales foráneos”.

Indicando también que:

“América necesita transitar caminos propios, ocupados por sus hijos, avalados por la ancestral cultura heredada” (Aretz, 2003:9).

Dentro de las informaciones y testimonios de relatos y documentos hispanos podemos citar las ilustraciones de Guaman Poma de Ayala, donde se observan cantoras ejecutando *tinyas*, (Fig.Nº1) a las que Aretz (2003) relaciona con el canto de *vidalitas* pentatónicas.

Acá tenemos que resaltar un aporte y dato fundamental a la hora de registrar el origen del canto con *caja*, considerado actualmente como una de las manifestaciones más antiguas y vigentes dentro de las culturas ancestrales con presencia oral y generacional, en estos dibujos de Guaman Poma (1590), como

también Murúa (1590), (Fig.Nº2) podríamos tener al primer antecesor de este instrumento de percusión en relación directa a sociedades arqueológicas.

Continuando con la misma autora, determina que, dentro de las manifestaciones musicales actuales, la existente *baguala* derivaría del antiguo canto tritónico aborigen, donde a la tritonía **fa, la, do** se le agrega un **mib** (bemol) y donde la característica melódica es de una gran libertad llegando con el tiempo a estructurar las frases musicales ya bajo la influencia occidental.

La transmisión oral generacional es referenciada como fuente de información fundamental por esta autora.

“la transmisión oral viene a nuestro auxilio cuando existen recopilaciones grabadas, transcriptas y analizadas de lo que la tradición pudo conservar, como es el caso que nos ocupa” (Aretz, 2003:139).

Dentro de las formas “musicales” vigentes, la importancia de la *baguala* (como elemento musical transmitido oralmente de generación en generación, y con raíz ancestral), está manifestada se la siguiente forma:

“Pueblos culturalmente tan avanzados debían tener su propia música. Pero ésta lamentablemente ha sido apenas reconocida, gracias a los instrumentos musicales excavados, y constituye una incógnita con respecto a los cantos. Excepción hace la baguala, cuyo desarrollo, ha sido bien atribuido a los diaguita-calchaquíes” (Aretz, 2003:139).

Alude también, a las llamadas *vidalitas* andinas al hacer referencia a los cantos vigentes que llegan a nuestros tiempos a través de la tradición oral, donde especialmente en Catamarca y la Rioja constituyen formas musicales que al igual que las anteriormente citadas *bagualas*, son consideradas como expresiones descendientes de los antiguos cantos del pasado.

“Estas son entonadas con el acompañamiento del tambor y presentan una gran variedad melódica, por cuanto cada melodía se desarrolla sobre grados específicos partiendo de la escala pentatónica” (Aretz, 2003:140).

Es importante resaltar y no debemos olvidar de mencionar a lo que se considera el primer y más importante de los instrumentos sonoros -la voz humana- tampoco contamos con registros de las sociedades del pasado, pero sí podemos acudir a valiosos relatos de cronistas tempranos como también a expresiones de descendencias actuales.

“Guamán Poma categorizó, a esta parte del Perú, el dominio de los collas, pastores y agricultores. Por medio de su extraordinaria Carta al Rey de España (escrita ca. 1613), en que alabó muchas costumbres antiguas incaicas, y lamentó su desaparición bajo los españoles, sabemos que se cantaba entonces a los animales” (Arnold y Yapita, 1998:16).

“La distribución de las tierras en “centón”, según la característica matriz social y espacial de las civilizaciones andinas, también se manifiesta en la tradición del canto de la región. Todavía no está claro por qué la costumbre de cantar a los animales ha permanecido en Qaqachaka en tanto que en las áreas vecinas ha pasado al olvido. Pero es muy posible que la severidad de su clima haya impulsado a las mujeres a cantar a sus animales como una táctica de sobrevivencia. El mismo nombre de Qaqachaka describe un “lugar rocoso”, y las pastoras de allí se lamentan qué difícil es arañar el sustento en este terreno pedregoso y cuán importante es cantar para que sus animales sobrevivan” (Arnold y Yapita, 1998:17).

La connotación y la evocación que distingue a este “mundo sonoro”, totalizan una cosmología que está claramente enfatizada a través de estas y muchas otras crónicas y relatos, en este universo sonador están incluidos los silenciados objetos y las voces del pasado.

Se determinó en muchas ocasiones que la “música” aborígen tiene por base para su desarrollo a las escalas pentatónicas, diferenciándose de la música occidental sobre la base de escalas heptatónica (escala mayor y menor) o bien la escala cromática (compuesta por doce notas), esto nos lleva a la posibilidad de acercarnos y poder inferir una concepción y desarrollo de la “música”, la danza, lo

ritual, lo mágico, desde una cosmovisión y articulación ajena y diferente a la occidental, Aretz también nos refiere sobre el tema:

“La pentatonía estuvo y aún está generalizada en nuestro noroeste, seguramente con mucha anterioridad a la entrada del ejército formado por los Incas, el cuál aportó la música de sus integrantes, tradición que alcanzó nuestros días” (Aretz, 2003:183).

“En nuestro noroeste, la influencia de la música pentatónica continúa hasta nuestros días por un permanente intercambio boliviano, peruano y argentino” (Aretz, 2003:184).

Un dato muy interesante nos proporciona la autora cuando afirma que además de las escalas propias de nuestra pretérita América, y sus manifestaciones sonoras basadas en escalas e intervalos pertinentes, también las escalas europeas son viables de interpretar, en algunos casos, de acuerdo a las posibilidades sonoras de los instrumentos arqueológicos recuperados en diferentes excavaciones.

“Así, encontramos huainos con la pentatonía característica de los quechuas, y escalas con semitonos, que no siempre proceden de Europa, ya que muchos instrumentos musicales precolombinos, hallados en las tumbas, permiten obtener semitonos, como los que obtienen sobre todo los aymaras hoy en sus ejecuciones de sicus y anatas”. “En lo que respecta a las flautas prehispánicas, modificando la intensidad del soplo, los ejecutantes pueden obtener diferencias muy sensibles en las alturas. Los grados que se obtienen dependen de su fabricación. Pueden dar escalas pentatónicas con el agregado de otros grados, aparte de las escalas europeas mayor y menor, conocidas en América desde tiempos anteriores a Cristo, como ya señalamos” (Aretz, 2003:191).

En base a los registros sonoros de los objetos analizados en esta investigación (especialmente los denominados silbatos globulares de cerámica y los silbatos líticos), se pudo confirmar lo anteriormente expresado, siendo las posibilidades sonoras de muchos de los objetos abordados, mayores a las propias de las escalas pentatónicas atribuidas al mundo andino, como así también a las escalas

de la música occidental, pudiéndose, ampliar el universo sonoro atribuido a estas comunidades.

Aretz también hace alusión a la importancia de la transmisión oral, al referirse a la temática de los textos de los cantos del pasado y la posterior influencia de la cultura occidental:

“la estructuración de los cantos responde a los textos poéticos, que desde la implantación del español reemplazaron las poesías en lenguas aborígenes. Estas, en las altas culturas antecedentes, respondían también a formas poéticas propias, que contribuían a darle su forma a la composición musical. Las vidalitas andinas debieron expresarse anteriormente en lenguas aborígenes con versos sin rima, pero que contenían estribillos o palabras sueltas, a juzgar por la poesía ya recopilada entre diferentes grupos aborígenes de alta cultura.” “En lo que respecta a su estructura, cuando inicié su estudio, yo no tenía conocimientos sobre las culturas prehispánicas del área y distinguí la música solo por sus características intrínsecas: tritonía, tetratonía, pentatonía, hibridación, etc. Así como por las características melódicas formales y expresivas” (Aretz, 2003:142).

Otras manifestaciones musicales recopiladas tratadas y vigentes principalmente a través de la transmisión oral, que se remontarían por sus características a los orígenes de las expresiones nativas, son el *yaraví*, el canto del *joi joi*, el triste, la *arribeña*, con semejanza a nuestras vidalitas andinas y bagualas, las mismas son definidas de maneras disímiles, de acuerdo a los lugares y la influencia de lenguas como el aimara y el quechua, como así también a regionalismos.

Con el tiempo y bajo una mayor influencia occidental sobre la estructura de la poesía y música, surge la vidala (actual), acompañada fundamentalmente desde la rítmica con caja o tambor vidalero, con la posible y cada vez mayor presencia de instrumentos armónicos de cuerdas, como la guitarra, correspondiendo ya a una especie, como la llama Isabel Aretz -criollizada de nuestra música- pero con claros antecedentes prehispánicos, fundamentalmente como lo señala en la siguiente cita:

“la tritonía de la baguala, como vimos antes surge de los cantos aborígenes antecedentes. Mucho de su expresión aparece en músicas por nosotros grabadas a indígenas de diferentes países” (Aretz, 2003:168).

Las manifestaciones sonoras “musicales” y las danzas, nunca fueron estudiadas a través de sus expresiones u objetos sonoros, siempre fueron abordados, desde las enseñanzas, miradas y valoraciones occidentales, como Aretz lo señala en la siguiente cita:

“En América recorrimos un sendero tradicionalista, con aportes europeos, faltándonos el pleno conocimiento de nuestro acervo musical ancestral para alcanzar un lenguaje propio y representativo. Hoy disponemos de instrumentos musicales típicos: idiófonos, membranófonos y sobre todo, aerófonos, así como el conocimiento de técnicas vocales, escalas diferentes, giros melódicos y hasta formas para experimentar. Todo ello, unido a un anterior mundo mítico aún no transitado artísticamente” (Aretz, 2003:197).

El desarrollo de una **arqueología del sonido** o, **arqueo-musicología**, marco teórico propuesto en la investigación, contribuye con significativos análisis y perspectivas de observación e interpretación, sobre la temática tratada.

“En arqueo-musicología, la comprensión cultural del material centraliza la totalidad de las actividades técnicas, desde la clasificación taxonómica y el estudio de técnicas constructivas metalográficas” ... “El análisis sistemático de los emergentes materiales del mal llamado patrimonio inmaterial es el primer paso para la comprensión de la cultura musical de los pueblos” (Gudemos, 2013:594).

En la actualidad lo sonoro y la danza perduran en muchos ejemplos como resistencia y ocultamiento en donde se manifiesta la perduración de pautas culturales “añejas”.

“Pese a los esfuerzos de historiadores, arqueólogos y etnógrafos hasta ahora no se ha llegado a comprender del todo cómo los rituales andinos cambiaron desde las épocas antiguas hasta el siglo XXI, por qué hubo

adaptaciones y resistencias. No hay estudios sobre los conceptos que pudiesen encerrarse detrás de los rituales. Faltan análisis transculturales sobre objetos que la gente andina utilizó en diferentes tiempos y culturas para su comunicación con el “más allá” (Brosseder, 2014:2).

OBJETOS ANALIZADOS

Los objetos analizados fueron seleccionados intencionalmente en base a forma, características ergonómicas, potencialidad y posibilidades sonoras, abarcando a todas las representaciones, de acuerdo a la clasificación tomada como parámetro de análisis y a una aproximación vivencial y exploratoria directa sobre el material arqueológico.

Pretendiéndose lograr una aproximación hacia una dimensión diferente del sonido, comportamientos y reconstrucción de paisajes sonoros², dando vida a objetos y/o instrumentos sonoros o con potencialidad sonora mediante diferentes modos de acción y proceder.

Dentro de las propuestas se proyecta la apertura a miradas y planteamientos basados en observaciones y análisis efectuados conjuntamente a músicos y especialistas, los cuales, de acuerdo a reflexiones, conocimientos, exploraciones, subjetividades y vivencias, participaron sobre los diferentes aspectos planteados.

Teniendo en claro y sosteniendo que estos procesos implican y están insertos en la existencia de una interacción de comportamientos sociales y simbólicos culturales, ajenos, lejanos, destruidos, combatidos y en muchos casos irreproducibles. En razón de lo precedente, tomamos plena conciencia de la importancia que tiene el intento propuesto de tomar distancia de aquellos códigos culturales y valoraciones que determinan e inciden en y sobre interpretaciones, definiciones y valoraciones de aquellos paisajes sonoros a los que pretendemos acercarnos, conocer y de alguna manera reproducir.

Lo expuesto implica la necesidad de una interacción e interdisciplinariedad de diferentes campos de estudios, a los efectos de aportar información completa y detallada desde diferentes miradas específicas.

² "R. Murray Schafer, desde finales de los años 60' del siglo XX, acuña el término Paisaje Sonoro, refiriéndose a los sonidos producidos en un espacio determinado, con una lógica o sentido otorgado por el entorno social en el que se producen y que además indican la evolución de dicho entorno o sociedad" (Schafer, 1977a).

Estamos hablando y planteando de la importancia de la arqueología experimental, la acústica, etnoarqueología, iconografía, la organología entre otras disciplinas y especializaciones, dando forma y lugar de esta manera a lo que podríamos llamar, **arqueología del sonido**, desde la cual partimos.

Al analizar los objetos y/o instrumentos sonoros y/o potencialmente sonoros seleccionados para tal fin en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, se fueron trazando, analizando y respondiendo a diferentes preguntas, interpretaciones y planteos.

Este proyecto e investigación abrió paso a un mundo de exploración infinitamente rico en información y posibilidades.

Entre las preguntas más importantes que se fueron trazando a la hora de definir, escuchar, producir sonidos, actuar e interactuar con ese imaginario sonoro en contextos creados y recreados, podemos mencionar:

- ¿Es posible tomar distancia de los sistemas culturales a los que pertenecemos a los efectos de acercarnos, conocer y analizar otras realidades que podríamos denominar “sonoras” del pasado?

Dependemos y estamos involucrados en un mundo sociocultural al cuál pertenecemos, nos movemos e interactuamos, vivimos insertos en una cultura y sistema de valores difícil de poder abstraernos. No obstante, podemos involucrarnos en nuestro campo de estudio siendo consciente de ello y subjetivamente tomar distancia de valoraciones preestablecidas, incluso dar lugar de igual forma, a miradas y evaluaciones ajenas a nuestro sistema científico y sociocultural.

Es así que, podemos considerar que parcialmente subsanamos algunos problemas teóricos a los que nos enfrentamos. Por ejemplo, podemos mencionar cómo el concepto “música” desde la mirada occidental no se corresponde, con el significado otorgado por las culturas creadoras de los instrumentos sonoros a los que apuntamos, por ende, el “sonido” no tiene el mismo sentido, características conceptuales, ni fenomenológicas, acercándonos de alguna forma a la cosmovisión sonora cultural de las sociedades aludidas.

Podemos determinar que la realidad y contexto, como así también la relación con el entorno, es ajena y distante a la actual, en tiempo y espacio, como así también culturalmente hablando, entrando en juego, entre otras cosas, sensibilidades y formas de conectarse con la naturaleza y el todo.

- ¿Podemos afirmar que desde el simple hecho de clasificar a los objetos sonoros ya lo estaremos haciendo desde un sistema culturalmente ajeno a aquellos que lo crearon?

Sin lugar a dudas es así, aunque se justifique y precise partir de alguna clasificación a los efectos de organizar pautas de estudio, estamos haciéndolo desde una mirada y valoración ajena.

- ¿Es posible obtener y registrar sonidos fuera del rango culturalmente establecido por la cultura occidental, permitiendo un acercamiento a otra dimensión sonora de posible existencia en el pasado?

La dimensión sonora es infinita en posibilidades, la manipulación y formas convencionales de ejecutar un instrumento es superado por nuevas maneras de abordarlo, incrementándose las posibilidades sonoras y el potencial de los mismos, obteniendo y superando los rangos culturalmente establecidos desde y por la cultura occidental, como también del lenguaje musical convencional, pudiéndose llegar o acercar la posibilidad de inferir y/o recrear un posible mundo sonoro.

En relación a esto podemos lograr importante información a través de la vigencia de ceremonias y usos instrumentales en sociedades actuales, como así también acudir a registros históricos y a la tradición oral.

- ¿Sería posible a través de los sonidos extraídos diferencialmente de los objetos analizados, poder inferir contextos y paisajes sonoros, estableciendo dinámicas sociales en torno a los mismos, viabilizando una aproximación a otro mundo social y/o cultural a través del sonido?

Consideramos que no es posible, máxime cuando contamos con sonidos producidos por objetos descontextualizados.

Pero estos sonidos como fue aludido anteriormente, pueden ser acompañados con información surgida desde otros contextos disciplinares, lo que permitiría inferir, posibles dinámicas sonoro-culturales en y entre las comunidades productoras de los instrumentos en cuestión.

Destacamos la primordial importancia de llevar a cabo mayores estudios sonoros relacionados a los llamados “paisajes del sonido”, acentuando las observaciones sobre las propiedades acústicas (en cuevas, sitios arqueológicos, estructuras arqueológicas, paisajes abiertos etc.) relacionando lo acústico con lo visual, desde una perspectiva que contemple circunstancias y combinaciones sensoriales alternativas.

Como ejemplo, podemos mencionar la indagación realizada en el sitio Inca el Shincal de Quimivil (Londres, Catamarca) en donde se llevó a cabo un relevante estudio del paisaje sonoro:

“El análisis de las propiedades acústicas de la plaza a partir de ensayos experimentales in situ, el modelado tridimensional de la arquitectura y de la dispersión de vectores de sonido permitirá determinar si los incas utilizaron la arquitectura para manipular las experiencias somáticas de las personas que participaron en estos contextos celebratorios” (Leibowicz; Moralejo; Ferrari y Gobbo, 2019:467).

- ¿Existía en el pasado un sistema de sonidos codificados?

Es difícil de determinarlo debido a la variedad de instrumentos y sonidos posibles de obtener.

Es importante destacar la posible existencia de una contextualización diferencial en el uso de los mismos, lo que podría estar determinando que, para ciertas ocasiones haya existido no solo un sistema de codificación sonora preestablecido, sino también mano de obra especializada a los fines de fabricar convencionalmente objetos utilizados para fines específicos.

- ¿Se pensaba en las sociedades creadoras de estos objetos, en tonalidades o simplemente en el uso de sonidos relacionados de determinada forma de acuerdo a las finalidades existentes?

Desde los diferentes modos de acción se pueden forzar en muchos de los instrumentos, sonidos pertenecientes al sistema musical occidental, pero también la obtención de micro tonos o distancias sonoras interválicas no codificadas dentro de la escritura musical convencional; pudiendo proponerse que la producción sonora haya estado relacionada a diferentes finalidades.

- ¿Es posible la determinación de melodías interválicas en los instrumentos?,

Consideramos que, aunque podemos observar y registrar recurrencias de intervalos y notas, especialmente en los objetos sonoros como los silbatos y/o cornetas como así también en las pipas, no podemos determinar ni afirmar la existencia ni presencia de melodías propias, como sistemas determinados. Esto debido específicamente a la variedad de instrumentos, como también a la diversidad de posibilidades en los modos de acción y por ende la variación sonora y tímbrica de los mismos, lo que determina una inusual y amplia riqueza sonora.

- ¿Es posible romper con estereotipos como lo pentatónico, establecido desde la mirada occidental para América?

Desde la posibilidad sonora de los objetos analizados, podemos afirmar que el registro sonoro es superior a lo pentatónicamente establecido como sistema o estereotipo musical andino.

Podemos mencionar como ejemplo, que además de la posibilidad de producir la escala pentatónica (escala de cinco sonidos), que contiene las notas presentes en varios instrumentos como la *quena*, también podemos reproducir, por ejemplo, la escala tritónica (3 sonidos), muy notoria además en el canto de las *bagualas*.

- ¿El sonido es social y culturalmente creado?

Todo sonido con intención comunicativa, es social y culturalmente creado.

La variedad instrumental y los registros referentes a estas actividades confirman la importancia del sonido no solo en el contexto ritual, sino en la vida cotidiana de las sociedades.

El registro arqueológico nos admite afirmar la existencia de una gran variedad de objetos sonoros y/o con potencial sonoro, algunos con fines sonoros primarios y otros secundarios, lo que nos permite confirmar una función socio/cultural primordial en las sociedades pasadas.

Nuevamente destacamos la importancia de la interdisciplinariedad a la hora de analizar y elaborar conclusiones, es así que mencionamos y acentuamos la importancia fundamental del saber generacionalmente transmitido a través del legado de la tradición oral.

En relación con lo anterior, podemos citar a Mario Toro, músico y lutier boliviano residente en Catamarca, quien, aunque con diferencias, relaciona hasta la actualidad, al *takyi* (cantar) y el *tusyuy* (danzar) con lo ritual, una forma de honrar a los dioses con sonidos, danzas, alegrías, celebrando la *Pachamama*, el *Inti Raimi* entre otras ceremonias y acontecimientos. Resalta la importancia y presencia en estos eventos del ritmo corporal, los pies, el danzar, lo gestual, como ejemplo, cita a los aborígenes chaqueños y salteños traídos a la zafra, los mismos cuándo realizan sus rogativas forman círculos sagrados, se abrazan y se escuchan los golpes de los pies sobre la tierra a kilómetros de distancia, concluye.

Cabe aludir a la existencia de numerosas referencias etnomusicológicas sobre diferentes regiones, que dan cuenta de estas apreciaciones; como ejemplo podemos transcribir:

“El mundo sonoro de los mbyà-guaraní es una dimensión clave de su existencia, así como lo son los niños, quienes a través de su presencia y sus mboraí (cantos y danzas), ocupan un lugar central en el porãoguatá (caminar sagrado guaraní, hacia la perfección)”

“A partir de estas descripciones se propone la interpretación de un dominio «cosmo-sónico» de la ontología y de la epistemología de este pueblo amerindio, es decir, que la construcción de la persona mbyà y la construcción del conocimiento están estrechamente vinculados con procesos sonoros, así como con performances imagéticas, cinéticas y materiales que fortalecen la escucha y la re-sonancia del ser” (Albornoz Stein, 2015:205).

“Durante la época estival y - especialmente en coincidencia con la maduración de la algarroba - las diferentes bandas itinerantes de un mismo grupo étnico - salvo las declaradamente enemigas - solían entrar en contacto, circunstancia que siempre iba acompañada de abundante ingestión de aloja, juego e destreza o esparcimiento y especialmente danzas de carácter orgiástico” (Pérez Bugallo, 1994:146).

“Desde la óptica etnológica, entonces, la ejecución de un trómpe, es mucho más que meramente “musical”. Es un vehículo de potenciamiento y aproximación sexual, y su eficacia a distancia resulta fundamental en la relación de los sexos. Su carácter mágico-erotizante establece la parte activa del varón en la búsqueda de relaciones sexuales” (Pérez Bugallo, 1994:147).

Podemos relacionar lo expuesto, a las figuraciones de danzas y movimientos presentes en numerosas representaciones rupestres e iconografías de urnas y cerámica, como por ejemplo podemos nombrar nuevamente al trabajo de investigación *“Una Danza de integración regional en las pinturas rupestres de la Salamanca”* (Gudemos. 2003), donde se describe la presencia y secuenciación de coreografías danzadas y la importancia del aporte interdisciplinario para comprenderlo, realizando una detallada descripción compositiva y relacionando incluso al contexto en el que se encuentra la grafía como elegido intencionalmente en relación directa a la danza, lo sonoro y ceremonial; destacando una predisposición a través de la danza y la “música” hacia el ritual, lo que estaría predeterminado a ciertos espacio-tiempos en relación a lo ideológico.

En estas figuraciones rupestres es importante detallar la representación de instrumentos percutidos dentro de la familia de los membranófonos.

Con respecto a los instrumentos del Museo Arqueológico Adán Quiroga junto a Toro se analizaron fundamentalmente los objetos clasificados como aerófonos, entre ellos las pipas y trompetas; donde en referencia al modo de acción a los efectos de producir sonidos, se destacó la importancia de la posición del instrumento en la boca, posibilitando la obtención de 1 ó 2 notas.

Otros de los objetos emprendidos conjuntamente, fueron los silbatos. Los mismos al poseer en su mayoría entre 3 o 4 orificios de digitación, posibilitaron la obtención de más notas.

Dentro del abordaje experimental sobre los instrumentos arqueológicos originales, Toro, tras una previa exploración sonora, ejecutó y combinó los sonidos de dos de los silbatos seleccionados, alternando cadencias e interpretando el canto del *Joi Joi*. (Video N°1).

Es de destacar la generalizada representación de máscaras, como también las figuraciones zoomorfas y antropomorfas representadas.

Con respecto a la producción de sonidos pudimos determinar que muchos de ellos son únicos (debido a la riqueza tímbrica y variedad sonora posible de efectuar), lo que les daría la particularidad de ser irrepetibles. Los sonidos varían a través de las diferentes ejecuciones y habilidades desarrolladas por el ejecutante, por ende, imposibles de plasmar y registrar, incluso se puede inferir la relación de algunos de ellos con imitaciones a sonidos de la naturaleza (algo también observado por otros autores).

De los análisis y observaciones realizados junto a Toro, se consideró a algunos objetos sonoros con posibilidades más limitadas que otros, entre ellos podemos mencionar al *sicus*, al que se determinó como un instrumento tritónico (tres notas), se pudo registrar, que no es viable la obtención de otras sonoridades, planteando la “posibilidad” de su utilización como base “rítmica” y a partir del ritmo establecer melodías, las que serían ejecutadas a través uno o varios silbatos, complementándose a través del sonido en forma conjunta.

Por las características decorativas y figurativas descritas, nos preguntarnos si cada silbato en su primaria intención, además de la búsqueda sonora, estaría representando a algún elemento de la naturaleza en particular, y si esto además estaría en relación directa con algún acontecimiento cotidiano o ritual en particular.

Conjuntamente también se observó y analizó a las pipas seleccionadas, aduciendo que (de acuerdo a sus apreciaciones personales) las confeccionadas a los efectos de producir sonidos, son semejantes a las utilizadas para fumar, pero

con características particulares, (las que serán aludidas más adelante). A través de la acción de tapar y destapar el orificio, presente en el brazo de sujeción, con la mano, se logra cambiar y combinar los sonidos, alcanzando hasta 4 o 5 diferentes, en la actualidad la caña corneta también se toca de la misma manera, el llamado *erke*. Cabe aclarar que se llevaron a cabo experimentalmente pruebas sonoras de las mimas.

En relación a este “mundo sonoro”, al cual deseamos llegar o explorar de alguna manera mediante la producción sonora de los objetos arqueológicos tratados, podemos hacer referencia a lo señalado por José Pérez de Arce, quién estudia al llamado “sonido rajado”, para determinar y plantear la existencia de un paradigma sonoro diferente, punto principal para establecer una cosmovisión particular e ilimitada de un universo sonoro disímil.

Pérez de Arce determina al sonido rajado como disonante, en extremo indeterminado, agudo, potente y pujante, y lo define como esencialmente producido por las *pifilkas* que suenan disonantes entre sí, con gran distorsión, amplitud de espectro e imprecisión tonal, señalando que, al sonar en cantidades al mismo tiempo, parecen un solo instrumento disonante y de gran potencia. Algo semejante podría haber ocurrido con las *antaras* de piedra arqueológicas desaparecidas en la actualidad, pero que habría implicado en su momento el desarrollo de un gran conocimiento y posible mano de obra especializada para la construcción de las mismas.

Podemos definir a esta dimensión sonora, diferenciándola de la concepción occidental donde, de acuerdo a los parámetros del sonido (altura, intensidad, duración y timbre) determinados por la descripción física tradicional, se privilegia jerárquicamente a la altura, para en base a ello, establecer un sistema temperado, adecuado a la evolución estética de la cultura occidental.

En la América prehispánica el timbre y la intensidad serían los elementos primordiales dentro de los parámetros sonoros, fundamentando las particularidades del sonido rajado, caracterizado por una organización timbrística variada en armónicos, gran ímpetu e inestabilidad temporal, ocasionando una percepción de altura integral poco precisada o indeterminada.

En relación a lo planteado hay que señalar como detalle particular, que los instrumentos aerófonos son atemperados.

En este punto y buscando una mirada alternativa a lo convencional y formalmente establecido, podemos señalar la posibilidad de que en las sociedades que nos competen, era más importante la relación entre las notas (sonidos), que la llamada “tonalidad” en sí misma.

Esta observación se potencia ante la ausencia de objetos definidos como “cordófonos”, lo que nos permite inferir que no se pensaba en tonalidades.

AEROFONOS (CERÁMICA-LITICO)

OBJETO N° 1 - FLAUTA VERTICAL TUBULAR CERRADA - REGISTRO 569 - PIFILKA

Uno de los objetos catalogados dentro de las “Colecciones de Instrumentos Musicales” del registro del Museo Arqueológico Adán Quiroga, consiste en un tubo cerrado, sobre el orificio circular de su extremo abierto su embocadura es similar a la de una flauta, no posee orificios de digitación y su cuerpo se afina hacia su extremo cerrado. Este objeto figura con el nombre de *pifilka*.

Cabe señalar en términos generales, antes de referirnos al ejemplar analizado, que bajo la calificación de *pifilka* se designa a un tipo de flauta vertical semejante a un silbato, con variaciones de forma en su cuerpo alargado y achatado, como así también de la materia prima utilizada para su confección (madera, piedra, cerámica y hueso), se encuentran representaciones antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, midiendo en términos generales entre 30 a 40 cm de longitud. (Fig. 3, 4). (Video N°2).

Datos bibliográficos nos permiten detallar que la *pifilka* pertenece a las comunidades del Pueblo Mapuche, siendo usado solamente por el varón, en la actualidad exclusivamente en el marco del *Guillatún*. (González Greenhill.1986); (Molina Moebis.1984).

El instrumento analizado en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, se trata de un ejemplar sin datos de procedencia ni fechado, consta de un solo orificio por donde se emite la columna de aire vibrante a los efectos de producir sonidos, al no contar con aberturas de digitación no es posible obtener diferentes tonalidades. (Fig, 5, 6, 7)

De acuerdo a los registros del Museo Arqueológico Adán Quiroga, las características principales son las siguientes:

- Materia prima: cerámica, pasta cuero, cocción oxidante.
- Cuerpo tubular y cerrado, con dos diámetros diferenciados, afinándose hacia su extremo cerrado. (Fig. 8, 9)

- Presencia de embocadura para afuera.

En base al análisis sonoro, como así también los exámenes sobre las posibilidades y modos de acción, de acuerdo a las apreciaciones surgidas de las indagaciones realizadas conjuntamente con el Magister Ricardo Bujaldón, se determinaron las siguientes consideraciones:

Tomando como referencia un afinador en 440³, se logró acordar que a través de un soplo suave se consigue obtener un sonido con una afinación aproximada entre **fa#** (**fa** sostenido) y un **sol** grave. Acentuando la fuerza en el soplo se logra obtener una octava aguda superior, pudiéndose registrar que solo es posible obtener una diferenciación de altura entre los sonidos posibles de lograr, esto, de acuerdo a la fuerza ejercida por la insuflación de aire practicado.

La investigadora Mónica Gudemos en su libro “Antiguos Sonidos” (1998), hace mención a este instrumento catalogando al mismo bajo la calificación de flautas longitudinales sin canal de insuflación, cerrada, aislada y sin agujeros, definiéndolo como un instrumento, por sus características formales, relacionado a la tipología instrumental de la *pifilka*.

Planteamos en la presente investigación, el interrogante sobre el origen del objeto tratado, pudiéndose determinar entre otras posibilidades la potencial presencia de contacto cultural, intercambio, etc., ya que no contamos con registros de procedencia ni testimonios contextuales.

En relación podemos mencionar a una de las representaciones iconográficas más destacadas de las presentes en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, consiste en una urna a la que Gudemos también hace referencia, considerándola como de posible procedencia del oeste santiagueño o este catamarqueño, con una representación en concordancia al uso de un instrumento sonoro.

Cabe señalar que no existe referencia contextual sobre la misma, pudiéndose destacar la presencia de una imagen modelada en forma simétrica sobre ambos lados, de una figura representando la posible ejecución de un instrumento

³ 440 es la referencia de frecuencias según la cual se miden las notas, sirviendo de base para una afinación instrumental universal, la misma fue estipulada por consenso.

aerófono, el mismo se podría relacionar a la tipología instrumental de la llamada “pifilka” en cuestión, componiendo una de las referencias iconográficas más notables en relación al empleo de un posible instrumento sonoro. (Fig. 10, 11, 12)

Podemos aludir y relacionarlo de igual manera a la existencia de algún tipo de objeto conexo al “flautín”, instrumento aerófono del ámbito criollo, caracterizado por Pérez Bugallo (1999:69), de la siguiente forma:

“Silbato organológicamente similar a la pifilka -de la que sin duda deriva- de unos 30 cm de largo. Consta de un tubo de caña de Castilla, abierto en su extremo proximal por dos cortes a bisel en forma de “V” invertida, por donde se lo sopla. El extremo distal se conserva cerrado por su tabique natural”.

“Lo ejecutan colectivamente con acompañamiento de triángulos y cajas, las bandas de “chinos” durante la fiesta de la Virgen de Andacollo que se realiza en diversas localidades de San Juan y La Rioja”.

“Antiguamente parecen haber sido hechos de madera labrada y excavada, como aún lo son en territorio chileno” (Pérez Bugallo, 1999:69).

Con respecto a la producción y posibilidades sonoras, las observaciones y conclusiones arribadas conjuntamente con el Profesor Toro, fueron similares a las anteriores, siendo posible la determinación y producción de un solo sonido, que puede variar muy poco (de altura) de acuerdo a la fuerza del aire insuflado, debiéndose acomodar los labios sobre la embocadura presente.

Dentro del análisis ergonómico, podemos definirlo como de forma complaciente a su funcionalidad sonora instrumental, con comodidad para su manejo y sostén con una o ambas manos, adaptando fácilmente los labios a las posibilidades que su embocadura facilita, con el instrumento dirigido hacia abajo.

El modo de animación o excitación de oscilación es a través del aire insuflado (propio de los instrumentos aerófonos), el tubo cerrado en su extremo opuesto funciona activamente como resonador a manera de cámara de resonancia, las propiedades sonoras varían muy poco en base fundamentalmente a la fuerza de

la exhalación, ya que la movilidad del instrumento es muy limitada por la forma de la embocadura.

Se reflexiona que la denominación y/o correspondencia con la *pifilka*, con que se relaciona y denomina a este objeto en los registros del Museo Arqueológico Adán Quiroga; se basa fundamentalmente en su forma, tamaño, semejanza de algunas partes constitutivas como su agujero longitudinal sin traspasar el fondo, el cuerpo del objeto (alargado y enangostándose en su extremo cerrado), la posición del instrumento al ejecutarlo (dirigido hacia abajo), y la posibilidad de producir un solo sonido con diferencia de altura de acuerdo a la fuerza del soplido.

Aunque podemos señalar que la estética y forma general de un objeto puede variar dependiendo de la zona, el fabricante etc., en la presente investigación se concluye que el instrumento sonoro considerado en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, no puede ser denominado *pifilka* por contar, además de diferencias estructurales y formales (como la ausencia de las asas en sus costados, las que permiten añadir una cuerda para colgarla y su forma cilíndrica y no aplanada propia de las *pifilkas* tradicionales), con otros datos que admiten mencionar que se trate de un objeto de producción local, en este punto, cabe preguntarse si el hecho de hallarse una representación iconográfica donde se observa la figura de un instrumento cilíndrico y con la posición descrita para su ejecución, en una urna del NOA (como la aludida anteriormente), y su relación organológica con un instrumento criollo, como el “flautín”, no nos estaría indicando su posible uso y fabricación local. Pero principalmente lo que nos permite fundamentar esta propuesta es el de contar con un instrumento de casi idénticas particularidades, recuperado en contexto arqueológico en la localidad de Laguna Blanca - Departamento Belén- Provincia de Catamarca; durante la VI Campaña de Vladimiro Weisser (1924), Comunicación personal Magister Daniel Delfino (Fig. 13, 14, 15); se puede observar en base a los exámenes del registro fotográfico (gentilmente cedido por Daniel Delfino), como única diferencia la falta de la embocadura -tipo flauta- presente en el objeto analizado del Museo Arqueológico Adán Quiroga.

En base a lo descrito se define y caracteriza al instrumento referido, como flauta vertical tubular cerrada, de posible producción local y no *pifilka* (denominación

mapuche e instrumento ajeno funcional y culturalmente al NOA, generalmente realizado de madera, con un cuerpo plano y presencia de asas a sus costados). (Video 3).

OBJETO N°2 - ANTARA - REGISTRO 1695 - CICUS⁴

Al igual que el instrumento analizado anteriormente, se trata de un ejemplar único del Museo Arqueológico Adán Quiroga, encontrándose objetos similares, en considerable cantidad, en los Museos del noroeste.

Se lo puede considerar representativo de las culturas arqueológicas del NOA, su denominación varía, figurando como flautas de pan, *antaras*, *cicus* o *sikus*, su materia prima puede ser cerámica, roca o madera. (Fig.16)

En la presente investigación se lo denomina con el término *antara*, por tratarse de un vocablo quechua y constituir el mismo la lengua de mayor incidencia sobre el NOA. Ambrosetti en sus trabajos sobre las expediciones a los Valles Calchaquíes caracteriza y nombra a estos ejemplares bajo la denominación de flauta de pan, como ejemplo podemos citar:

“Contenía un solo esqueleto y por todo ajuar, una preciosa flauta de Pan, de piedra de once centímetros en su parte más larga por ocho y medio de espesor, con cuatro agujeros” ... “Esta flauta no estaba sola, sino acompañada por otro block de la misma piedra (calcáreo blando) ya tallado y preparado en su forma general externa, como para fabricar otra flauta igual” ... “Este último hallazgo nos parecería indicar la presencia no de un músico solamente, sino de un fabricante de flautas de piedra ó de ambas cosas a la vez” (Ambrosetti, 1907:264).

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es descrito con las siguientes características.

- Material cerámica

⁴ Este término es escrito de diferentes maneras, sikus, cicus etc., Es posible que la fonética de cada zona haya provocado disímiles maneras de escribirlo al no existir escritura en las lenguas originarias. Comunicación personal Mario Toro (lúter-Profesor de Música).

La signografía aprobada y con la que se enseña en la UNSE (Universidad Nacional de Santiago del Estero) amerita que se escriba sikus. Comunicación personal Juan Vergara (Técnico Superior en Educación intercultural Bilingüe con Mención en Lengua Quichua. UNSE).

Su denominación también cambia según la lengua en que se lo nombre, en Aymara se escribe cicus (tubo que da sonido), en quechua lo encontramos con el nombre de antara y zampoña en Castellano. Otra designación con la que se lo encuentra es el de flauta de pan, derivado de uno de los instrumentos representativos (las siringes) del dios griego Pan.

- Nombre descriptivo cicus
- Sin procedencia determinada
- Medidas altura 112mm ancho/diámetro 74mm espesor 21mm forma rectangular peso 220gr
- Decoración/descripción Cicus de cerámica de cocción oxidante. Fragmentado en la parte inferior y restaurado con masilla. En la parte superior tiene rellenado en los orificios.
- Número de inventario anterior 2183

En su trabajo “Antiguos Sonidos” (1998), Gudemos, hace referencia al instrumento que se encuentra en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, describiendo al mismo de la siguiente manera:

“Procedente de Catamarca, registramos un ejemplar de cerámica de notable construcción (pieza N°.2183, museo Adán Quiroga. Figura 15d). Esta flauta pánica es única en su tipo entre las halladas en el NOA, estudiadas por nosotros hasta el presente. Su perfecto estado de conservación ha permitido, la obtención de la siguiente sucesión interválica, desde el grave al agudo: 2M-4J-3m.” 1-2-3-4 el tubo más agudo es exteriormente más grande”

“Lo que más llamó la atención es la disposición de los tubos en el cuerpo general de la pieza. Los tres tubos de mayor longitud se hallan ubicados en el sentido corriente, es decir, con los orificios de la embocadura “hacia arriba”. El cuarto tubo, de menor longitud, se halla ubicado en sentido contrario, en la misma dirección del tubo más corto de los tres anteriores. Un apéndice lateral perforado sirve para la suspensión de la pieza” (Gudemos, 1998:74).

Gudemos menciona que debido a la notable construcción de estos instrumentos y a la cantidad representativa de los mismos, se puede inferir la posible existencia de ordenamientos sonoros preestablecidos, como también la presencia de mano

de obra especializada, ya que, en muchos casos, de acuerdo a sus afirmaciones, los tubos fueron modelados en forma individual y con una prolijidad destacable.

De lo analizado junto a Bujaldón, se pudieron determinar las siguientes características, el tubo medio se encuentra deteriorado lo que no permitió definir ni emitir sonidos posibles de registrar, entre los tubos extremos se logró emitir una relación interválica⁵ de **4A.** (4ta. Aumentada) **do# - sol**; o **4J.** (4ta. Justa) **do# - fa#** (Fig. 17)

Los sonidos se emitieron bajo una similar fuerza de aire expuesto, lo que significa que no se intentó afinar la serie forzando el sonido a través de diferentes presiones de aire insuflado en cada tubo.

Dentro del análisis sonoro funcional del tubo opuesto de la *antara* podemos plantear diferentes conclusiones basándonos en lo analizado y por las prácticas y construcciones formalizadas junto a los especialistas que colaboraron. (Fig. 18)

Mario Toro en sus testimonios, vertidos en el contexto de compartir las jornadas de experimentación con los instrumentos arqueológicos del Museo, aduce con respecto al tubo opuesto una posible función de silbato “tipo *pifilka*”, no dudando de su función sonora, independiente a los tres tubos opuestos que forman parte de una *antara* estándar.

Ricardo Bujaldón duda de su funcionalidad sonora asignándole como alternativa una posible función de resonador de los tubos opuestos de la *antara* propiamente dicha.

De esta forma llegamos a definir experimentalmente, la posibilidad de dos potenciales funciones diferentes de este tubo menor y opuesto, que caracteriza a este ejemplar.

Podemos puntualizar que, de tratarse de un tubo diseñado para producir sonido a través del soplido, sería autónomo de los otros, si su función fuese resonadora, estaría funcionalmente integrado a los otros tres, pero sin emisión directa de sonido.

⁵ Relación de distancia (diferencia de altura y frecuencia) entre sonidos.

Se puede establecer una interesante relación, surgida desde la investigación bibliográfica y las respectivas interpretaciones personales de los músicos junto a los que se analizaron los objetos arqueológicos comprendidos. Como ejemplo, podemos aludir a lo que Toro manifiesta en relación a la funcionalidad del tubo opuesto de la *antara* examinada (a la que relaciona por su sonido y función con una *pifilka*), con la siguiente cita bibliográfica:

“Pero una de las teorías arqueológicas que se pueden rastrear sobre el origen de la Pifilka se liga a una flauta llamada Antara proveniente desde la cultura Paracas (700-100 a.C., Perú). Luego la Antara es traspasada a la cultura Nasca (100-700 d.C, Perú), donde va progresivamente transformándose estéticamente sin perder la cualidad del sonido rajado. Posteriormente se traspasa a la cultura de San Pedro de Atacama (400-700 d.C, Chile), luego a la cultura Diaguita (900-1500 d.C., Chile) se pasa a la cultura Aconcagua (900-1536 d.C., Chile), hasta que finalmente llega la Pifilka a la cultura Mapuche” (Molina Moebis, 1984).

“La Pifilka viene a ser una transformación de la antara que reduce el número de tubos de cuatro a uno. Aparte del número de tubos, ambos tipos de instrumentos son iguales” (Pérez de Arce, 1984:104). (Molina Moebis, 1984).

Es ilustrativo referirse a cómo en las anteriores citas se relaciona a la *antara* con la *pifilka* (como un instrumento que cambia y se traslada en el tiempo y espacio) y como en nuestro objeto investigado tenemos la presencia de un tubo opuesto que, dentro de lo analizado y observado se registran sonidos semejantes y se lo relaciona subjetivamente al de una *pifilka*. Siguiendo con la línea trazada por las citas transcriptas, podríamos entender o sugerir la presencia de dos instrumentos en uno dentro de un cambio tempo-espacial de un objeto sonoro⁶.

En la presente investigación, por la amplia información registrada sobre la diversificación referente al tamaño, forma y maneras de incidir y actuar en la producción sonora de los instrumentos arqueológicos explorados e investigados,

⁶ Esto requeriría de una investigación específica y profunda a los efectos de fundamentar y generar inferencias e hipótesis, escapando a los intereses, objetivos y tiempos del presente trabajo.

más las características estructurales y posibilidad sonora del tubo opuesto, se considera que el mismo fue confeccionado a los efectos de insuflarle aire a través del soplo, generando sonidos independientes a los otros tubos constitutivos del objeto. (Video N° 4).

TROMPETAS Y PIPAS SONORAS

Se atribuye a estos objetos una amplia dispersión territorial siendo su literatura y tratados abundantes, las hipótesis generadas sobre sus posibles funciones y usos van desde las propuestas y referencias sobre pipas para fumar a instrumentos sonoros utilizados en contextos bélicos y rituales.

Ambrosetti detalla hallazgos relacionados de la siguiente manera:

“Salvo una pieza muy deteriorada en que parece que el indio se hallara tocando una corneta, ó tenga en cambio un mascarón muy narigudo, ninguna otra muestra acción alguna, y su posición general es la de un perfecto reposo” (Ambrosetti, 1907:508-509).

“Entre los objetos de la rejión Calchaqui las pipas se hallan con alguna frecuencia”.

“Pipa corta de piedra, de forma angular simple, hallada en Capayán; fogón cilíndrico profundo, y agujero de la cánula de poco diámetro. De esta forma casi igual, poseen los señores H. y C. Hoskold, un ejemplar de piedra negra, esteatita, de la Rioja (Vinchina) con un simple adorno de puntos alrededor del borde del fogón” (Ambrosetti, 1899:225).

Al iniciar los exámenes y exploración sobre estos objetos en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, nos encontramos con ausencia de información, estudios específicos y datos contextuales de los mismos.

En base a los objetivos planteados, afirmados primordialmente sobre la incursión y análisis sonoro de objetos permisibles para tal fin, podemos aludir a lo vivenciado, explorado y registrado junto a los músicos y especialistas Bujaldón y Toro con quienes se llevó a cabo el examen y búsqueda sonora de los instrumentos presentados.

Junto a Bujaldón se indagó sobre posibilidades sonadoras, formas de emisión y abordaje técnico instrumental, donde de acuerdo a reflexiones y exploración ergológica (tamaño, peso, presencia y disposición de orificios), se fundó la posibilidad de dirigir a las pipas (como alternativa más cómoda de manipular) con

la cazoleta y hornillo hacia el pecho del ejecutante (Fig. 19) esto produce por el sonido y su intensidad, una determinada sensación de vibraciones en el cuerpo (sobre el pecho) del intérprete.

Es importante resaltar que no se encontró mención sobre esta posibilidad técnica en ningún estudio ni investigación relacionada a estos instrumentos, lo que abre el camino a nuevas miradas y conjeturas, no solo hacia el sonido posible de determinar, sino también sobre las posibilidades funcionales de los mismos.

Toro (de acuerdo a sus observaciones personales), concluye y sugiere establecer diferencias estructurales y funcionales entre las pipas sonoras y aquellas confeccionadas para fumar; caracterizando a las mismas en base a la presencia de un orificio en el codo, el cual para él no tendría función de digitación, sino de canal para que la saliva evacuara (Fig. 20, 21).

Se considera oportuno precisar otras posibilidades alternativas, como que el orificio esté relacionado con las emergencias de fabricación del objeto de piedra, ya que para generar el canal interno se debió usar un instrumento rígido con el cual no fuera posible seguir el acodado del instrumento, siendo necesario por lo tanto, trabajar desde ambos extremos encontrándose en el codo. De igual modo se considera importante añadir que se encontró la presencia de este orificio en el codo de pipas cerámicas, presentes en las vitrinas y depósito del Museo Arqueológico Adán Quiroga. (Fig. 22, 23)

Otras de las consideraciones de Toro en referencia a las pipas para fumar es que presentan su cazoleta con forma plana y en el hornillo un orificio muy pequeño permitiendo el paso del humo (Fig. 24, 25, 26), las pipas y trompetas con función sonora primaria son (según sus observaciones), las que no presentan orificio en el codo, sí en algunos casos sobre el brazo de sujeción (Fig. 27, 28), donde apoyando y desplazando la mano (no los dedos) destapando y tapando parcial o totalmente el orificio de digitación, conjuntamente con la variación de la posición del instrumento en la boca, se logra y alternan los sonidos posibles de emitir, pudiéndose cambiar la “tonalidad”, viabilizando la obtención de 1 o 2 “notas”, como así también microtonos o sonidos no determinados dentro de la escritura musical convencional.

En referencia a las posibilidades sonoras y a lo vivenciado en las jornadas laborales desarrolladas en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, Toro manifiesta que los sonidos dependen de la capacidad personal de cada ejecutante para producirlos.

En base a lo explorado experimentalmente sobre el material arqueológico, comprobamos efectivamente que la producción sonora se puede determinar de acuerdo a la intensidad del aire insuflado, como del movimiento de la palma de la mano destapando parcial o totalmente el orificio de digitación.

En relación a la posición del instrumento para poder operar y acceder cómodamente según las formas planteadas para obtener sonidos, de lo analizado, observado y registrado junto a Toro, el mismo va dirigido con su cazoleta y hornillo hacia arriba, no pudiéndose tapar ni destapar el orificio de digitación de otra manera, sin perder el equilibrio. (Fig. 29).

Cabe destacar que las imágenes registradas y aludidas en investigaciones sobre estos objetos arqueológicos, entre ellas las representaciones iconográficas y/o rupestres, exponen una posición similar del objeto, esto es, con su cazoleta y hornillo dirigidos hacia arriba; como muestra una figura del arte rupestre de Corral Blanco, Departamento Belén, Provincia de Catamarca, imagen cedida por Daniel Delfino. (Fig. 30)

Se considera importante resaltar cómo a través de largas y exhaustivas jornadas de trabajo con un abordaje experimental directo y vivencial sobre los instrumentos arqueológicos, se lograron establecer diferentes modos de acción y manipulación a los efectos de producir sonidos, fundamentando nuevas posibilidades sonoras y de acción sobre los objetos analizados.

Podemos observar en base a lo analizado junto a Toro (músico y lutier con firme formación intuitiva) de acuerdo a su aproximación y propuesta de digitación, una posición de los objetos dirigiendo su hornillo hacia arriba, el manejo y movimiento de la palma de la mano para cubrir de manera total o parcial los orificios, la fuerza del soplido y la movilidad del instrumento sobre la boca del ejecutante, como medios para lograr la producción sonora.

Pudiendo detallar lo que sería, de alguna manera, una “presentación estándar” del objeto hacia arriba y una forma de digitar y operar “no convencional” de acuerdo a la manipulación de los instrumentos aerófonos.

Opciones y alternativas diferentes se concibieron en base a las reflexiones y análisis formalizados conjuntamente con Bujaldón (músico con sólida formación académica), con quién se accedieron y manipularon a los instrumentos (podríamos decir de manera convencional), tapando y destapando los orificios con las yemas de los dedos, digitación que podríamos puntualizar como “académica”. Produciendo y registrando de estas formas, sonidos determinados y definidos convencionalmente por la música occidental, pudiendo por otro lado, diferenciar la manera de posicionar al objeto sonoro, con el hornillo hacia el pecho del ejecutante, incursionando así, sobre nuevas posibilidades y potencialidades funcionales.

Llegado a este punto, es necesario puntualizar que, en lo pertinente a la producción sonora, todo cuerpo tubular es emisor de armónicos naturales, por lo tanto, la música tonal estaría en la naturaleza misma (sonidos concomitantes). Lo anterior nos lleva a preguntarnos sobre si estos objetos, fueron confeccionados con intención de producir sonidos o en realidad cumplían otras funciones primarias, como sopladores para avivar el fuego, instrumentos de inhalación etc., constituyendo su potencial sonoro parte de la naturaleza innata del cuerpo.

“Un sonido común percibido por nuestro oído ya sea como ruido o como sonido musical nunca es de una sola onda pura. Es decir que un sonido en realidad es una “columna de sonidos” o agrupamiento que está formado por un sonido fundamental y sus armónicos. Es parecido al fenómeno del color o de la luz a través de un prisma / la luz aparece blanca a nuestros ojos pero en realidad contiene muchos otros colores. Cuando se descompone la luz, se ve una gama de colores. De igual manera al descomponer el sonido se pueden apreciar los armónicos. Para comprender este fenómeno es bueno soplar un tubo. Si se sopla suavemente se escuchará un sonido grave que se puede reconocer como fundamental o básico, soplando un poco más intensamente, el mismo tubo

(puede probarse con una botella) dará otros sonidos más agudos que son armónicos del sonido fundamental” (Manga y Vásquez, 2011:6).

Podemos teorizar que, a la llegada de los españoles, los instrumentos indígenas aerófonos poseían la misma potencialidad de provocar armónicos naturales que sus pares europeos, siendo imposible saber sobre el efecto producido al entablarse esta violenta conquista donde dos mundos sonoros chocaron.

Concerniente a lo planteado hay que señalar, que al ser los instrumentos aerófonos atemperados, cabría examinar si los objetos sonoros evaluados, se encuentran en una misma “tonalidad”, esto debe ser planteado y probado desde el prototipo y mirada formal, en base a qué es la “tonalidad” desde los parámetros y valoraciones de la cultura musical occidental, y valiéndonos de la probabilidad de forzar los sonidos.

En este punto y buscando una mirada distante a lo convencional y formalmente establecido por una cultura dominante, podemos señalar la posibilidad que en las sociedades que nos compete, era más importante la relación entre las notas (sonidos) que la “tonalidad”, esta observación se potencia ante la ausencia de objetos definidos como “cordófonos”, lo que nos permite inferir que no se pensaba en “tonalidades”.

En lo concerniente al análisis ergonómico, formal y estructural de los objetos observados bajo esta clasificación, podemos definir y apuntar características similares entre las llamadas pipas, sustancialmente constituidas por dos tubos abiertos, siendo un extremo, propio para apoyar los labios y el otro donde encontramos la cazoleta y el hornillo con orificios variables de acuerdo a la diferenciación funcional (anteriormente referida), según sea para fumar, objeto sonador o, ¿por qué no ambas cosas?, ¿fumar con sonido?⁷

⁷ Cabe señalar la conveniencia y necesidad de llevar a cabo, estudios bioquímicos y de microrestos sobre los residuos adheridos y recuperados en las pipas, o fragmentos arqueológicamente rescatados, como cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masa aplicada, mediante técnicas arqueométricas y arqueobotánicas; a los efectos de determinar la presencia o ausencia de sustancias psicoactivas en el interior de los artefactos, permitiendo la formulación de hipótesis e inferencias taxonómicas de los microvestigios observados, lo que facilitaría definir y establecer, fundamentando sobre datos precisos, las potenciales funciones de los mismos. Escapa a las posibilidades económicas y de tiempo del presente

Al definir a estos objetos como sonoros, de acuerdo a los análisis y exploraciones anteriormente aludidas; los tubos constitutivos cumplen la función de oscilador, formando parte del cuerpo resonador del instrumento; amplificando el sonido la cazoleta y el hornillo, constituyendo su modo o animación de oscilación, el soplo del ejecutante. (Video N°5)

OBJETO N°3 - PIPA CORNETA - REGISTRO N° 1699 – PIPA CORNETA (Fig. 31)

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado y referenciado principalmente con las siguientes características.

- Material lítico
- Nombre descriptivo pipa corneta
- Procedencia del objeto Catamarca Argentina
- Medidas altura 264mm ancho/diámetro 350mm espesor 5mm forma tubular peso 1.605 gr.
- Sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/descripción pipa corneta de roca en muy buen estado de conservación. Se encuentra un poco desgastada la boca del amplificador.
- Posee un orificio producto de fractura en el tubo, que permite controlar el sonido.

De acuerdo a lo analizado junto a Bujaldón, en lo pertinente a las posibilidades sonoras, se pudo obtener una relación interválica de 5ta. **sol# - re#**, forzando o buscando a los sonidos para lograrlo; al aplicar y explorar, en este caso, a través de una digitación que podríamos llamar convencional (tapar y destapar los orificios con los dedos de la mano) y estudiando las condiciones de adaptación a las características físicas del objeto, la posición más conveniente del mismo para manipularlo, es dirigirlo hacia el pecho del ejecutante (como ya lo mencionáramos anteriormente).

De lo examinado y observado junto a Toro, las miradas y conclusiones al abordar y analizar al mismo instrumento, son diferentes. En lo concerniente a la posición del objeto sonoro se dirigió al tubo y amplificador hacia arriba, y el orificio definido en la ficha del Museo como “fractura en el tubo, que permite controlar el sonido”, se lo interpreta como un orificio trabajado de forma intencional a los efectos de

colocar la palma de la mano (no los dedos) buscando y logrando sonidos alternativos de acuerdo al interés del ejecutante, pudiendo variar los mismos según la posición de la mano, como también a la intensidad del aire insuflado, por lo que es además viable la emisión de sonidos no determinados ni definidos por la escritura convencional de la música académica.

La variabilidad funcional y tempo-espacial atribuida a estos instrumentos al igual que la bibliografía referida al tema es muy amplia. En la presente investigación se considera pertinente ahondar sobre las nuevas y posibles maneras de manipularlos y producir sonidos, a los efectos de profundizar y determinar nuevas conjeturas e hipótesis de trabajo.

OBJETO N°4 - PIPA CORNETA - REGISTRO N° 1700 - PIPA CORNETA

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado principalmente con las siguientes características.

- Material lítico
- Nombre descriptivo Pipa corneta
- Procedencia del objeto Argentina Catamarca
- Medidas altura 195mm ancho/diámetro 205mm espesor 57mm forma tubular peso 785gr sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/descripción Corneta de roca. Posee tubo y amplificador del mismo tamaño. Presenta un orificio producto de fractura en el tubo
- Número de inventario anterior 2638

Del análisis, observación y registro llevado a cabo junto a Bujaldón sobre este instrumento, se pudo determinar y obtener una relación interválica de **5J. sol# - re#**, aunque para lograrlo se debió forzar un poco la ejecución y la fuerza de aire insuflado, acomodando y buscando a través de la emisión sonora los sonidos a producir.

Las características generales del objeto (aunque sus brazos o tubos sean más cerrados), son similares al instrumento analizado anteriormente, en especial a lo pertinente a la posición, posibilidades y producción sonora.

De igual forma los registros y conclusión efectuada junto a Mario Toro, fueron similares al anterior objeto analizado. (Fig. 32)

OBJETO N°5 - SIN DESIGNACIÓN - REGISTRO N° 1701 - ANATA CORNETA RECTA (Fig. 33)

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado principalmente bajo las siguientes características.

- Material lítico
- Nombre descriptivo anata corneta recta
- Procedencia del objeto Argentina Catamarca
- Medidas altura 535mm ancho/diámetro 40mm espesor 7mm forma tubular peso 1450gr
- Sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/descripción corneta anata de roca. Se encuentra fracturada en la mitad y restaurada. Tiene una coloración oscura. De un extremo tiene un diámetro de 40mm y de otro de 32mm
- Número de inventario anterior 21

De acuerdo a lo analizado junto a Ricardo Bujaldón se pudo observar y registrar, la posibilidad interválica de una **5ta y 4ta** sucesiva **fa - do - fa.**, esta relación sonora se logra forzando el sonido y el soplido, en su potencia y colocación del instrumento.

Del análisis del mismo, por el tamaño, peso, forma de la embocadura (sin rasgos trabajados para apoyar los labios), y su limitada posibilidad de producción sonora, se llegó a la conclusión de dudar sobre su función sonadora primaria.

Conjuntamente con Mario Toro se examinó a este instrumento destacándose la posibilidad de obtener sonidos de acuerdo a la capacidad, práctica y habilidad del ejecutante, concluyendo que de acuerdo a la posición de los labios se pueden producir los sonidos viables.

Observando el instrumento a contra luz se observa una terminación casi perfecta, pudiendo aludir la existencia de un cuidadoso trabajo desde las dos puntas opuestas del mismo. (Fig. 34)

En el presente trabajo, de forma contundente, afirmamos que no podemos considerar a este material sonoro o potencialmente sonoro, más allá de su función primaria, como *anata*, debido a que no posee ninguna característica que lo asemeje a dicha clasificación, ni por su forma, tamaño, materia prima, construcción y fundamentalmente el sonido posible de extraer.

SILBATOS

Es destacable la riqueza sonora, desarrollo y variaciones en la forma, tamaño, materia prima y estructura de los silbatos, instrumentos muy expandidos y característicos en las culturas arqueológicas del NOA.

Ambrosetti en sus trabajos de campaña a los Valles Calchaquíes da cuenta de estos hallazgos en gran cantidad y variedad de materia prima, como ejemplo podemos citar:

“Un silbato de piedra del sepulcro N°81, y una flauta de pan, junto a otros blocks de piedra apto para fabricar otra igual del sepulcro N°103” (Ambrosetti, 1907:444).

De los mismos podemos obtener 2, 3 o más sonidos o notas según la posición del instrumento en la boca, como también de acuerdo a la cantidad de orificios de digitación presentes. (Videos N°6 y 7)

La detallada, perfecta terminación y variados motivos decorativos de muchos de los mismos constituye otra de las características distintivas de los silbatos del NOA.

Es de destacar la falta de continuidad en la elaboración y uso de los mismos, constituyendo un elemento más de los muchos que desaparecieron o fueron destruidos con el tiempo, como también por la imposición y destrucción socio-cultural a la que fueron sometidas las comunidades locales. En relación podemos citar:

“Existen familias enteras de flautas que ya no son utilizadas por ningún pueblo indígena americano. Todo lo que podemos aprender de su sonido y técnicas de ejecución se limita a lo que es factible de averiguar a través de la experimentación” (Pérez Arce y Gili, 2013:22).

Como única referencia (en base a la investigación bibliográfica llevada a cabo), que haga alusión a un indicio de una posible continuidad “ya desaparecida” de la confección de instrumentos relacionados a los indicados, podemos mencionar al

trabajo “Catálogo Ilustrado de Instrumentos Musicales Argentinos”, Pérez Bugallo (1999: 70-71) donde menciona:

“Hasta finales de la década del treinta, fue común en la campaña santiagueña que los niños elaboraran rústicas ocarinas de barro cocido, a veces zoomorfas con los que ejecutaban melodías tradicionales”.

“Esta práctica, casi con seguridad una supervivencia prehispánica, se ha extinguido totalmente, aunque es recordada por muchos adultos que fueron sus protagonistas” (Pérez Bugallo, 1999:70-71).

Entre los silbatos con mayor representación y potencial sonoro hallados en las vitrinas del Museo Arqueológico Adán Quiroga, están los denominados globulares de cerámica.

Es considerable destacar, que la experimentación sobre los materiales arqueológicos originales, constituye una de las propuestas más desarrolladas y potenciales del presente estudio.

La variedad en tamaño, motivos decorativos, números de orificios, materia prima, representaciones zoomorfas, antropomorfas etc., lleva a plantearse disímiles posibilidades funcionales, pudiendo ser tomadas como características típicas de culturas determinadas, como también establecer la posibilidad de funciones diferentes dentro de una misma cultura.

“La variedad de flautas no solo refleja la variedad de grupos sociales sino también el hecho de que un mismo grupo usaba varias flautas diferentes para funciones muy precisas” (Pérez Arce y Gili, 2013:22).

Estos objetos, son caracterizados por Gudemos bajo la denominación de flautas vasculares-globulares, sin canal de insuflación, aisladas y con la presencia de entradas de digitación. En referencia a su contextualización, hace mención a la rica iconografía determinando que:

“Permite generar hipótesis que enuncian posibles usos rituales, principalmente para los ejemplares procedentes de Catamarca cuya iconografía decorativa está contenida en una simbología ideológica que

nuclea personajes sentados, felinos, sapos y serpientes y hasta relaciona mágicamente, en algunos casos, el sonido, con la idea de fecundidad y en consumo de alucinógenos". "La elevada frecuencia de los sonidos que pueden producir algunos de estos instrumentos musicales a gran intensidad, nos permite conjeturar respecto a la posible utilización de los mismos para la alteración psicoorgánica de individuos durante prácticas rituales, quizás sumándose a la acción de los alucinógenos y al agotamiento producido por intensas actividades motrices, tal vez coreográficas" (Gudemos 1994). (Gudemos, 1998:100).

Nos preguntamos si la relación con rituales atribuido a muchos de los silbatos (por características iconográficas y representaciones decorativas) podría haber sido una de las causas de su desaparición (no existiendo en ninguna sociedad actual instrumentos iguales o que se correspondieran a los mismos); debido entre otros factores a la fuerte prohibición, censura y castigo que la cultura dominante impartió sobre estas prácticas.

"Las persecuciones empezaron en el año 1609; hacia 1620 se dieron con mayor determinación aumentando sistemáticamente y se prolongaron hasta alrededor de 1670. Durante estas décadas miles de especialistas religiosos tuvieron que abjurar sus prácticas. Muchos sufrieron en cárceles construidas especialmente para ellos. Otros fueron separados de sus ayllus" (Brosseder, 2014:2).

Estas persecuciones y prohibiciones provocó en muchos casos resistencia y ocultamiento por parte de las comunidades locales.

"A consecuencia de estas persecuciones muchos especialistas religiosos aprendieron a ocultar sus prácticas tradicionales" (Brosseder, 2014:2).

"Pese a los esfuerzos de historiadores, arqueólogos y etnógrafos hasta ahora no se ha llegado a comprender del todo cómo los rituales andinos cambiaron desde las épocas antiguas hasta el siglo XXI - por qué hubo adaptaciones y resistencias" (Brosseder, 2014:3).

Continuando la propuesta de tomar distancia de la “música” y “estética” convencional, por la variedad de objetos sonoros y de sus motivos decorativos, definimos al mundo sonoro pre-hispánico, dentro de una dinámica fundamental de medio de comunicación con funciones diferenciales.

OBJETO N°6 - FIGURA ZOOMORFA - REGISTRO 1538 - FIGURA ZOOMORFA

Fue seleccionado como representativo de aquellos objetos cuya función primaria sonora es dudosa, por lo que sería catalogado como potencialmente sonoro. (Fig. 35)

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, es detallado principalmente con las siguientes características.

- Material: cerámica
- Nombre descriptivo: figura zoomorfa
- Sin procedencia ni contexto determinado
- Medidas: altura 37mm-ancho diámetro 27mm-espesor
- Forma globular
- Sin adscripción cultural temporal
- Decoración/descripción: Objeto de cocción reductora modelado zoomorfo con apéndices apenas esbozados. Posee un orificio amplio de 6mm., y apéndice con hueco colgante. Posible instrumento musical.
- Peso: 20gr.
- Número de inventario anterior: 1509-1614

Analizando las posibilidades sonoras del mismo junto al Magister Ricardo Bujaldón, se pudo determinar que debido a la presencia de un solo orificio (con nulas características de funcionalidad para producir sonidos), se puede obtener una **4J. mib - lab**, forzando el soplo y la posición del objeto sobre la boca del ejecutante para lograrlo, buscando e imponiendo de alguna manera los sonidos, hasta lograrlos.

Por lo anteriormente expuesto dentro de lo observado junto a los profesionales Ricardo Bujaldón y Mario Toro, se considera al mismo como potencialmente sonoro, dudándose y prácticamente descartándose, su utilización sonora como

función primaria (al no poseer orificios de digitación, ni una forma ergonómicamente favorable para manipularlo como objeto para producir sonido), pudiéndose tratar de un adorno u objeto decorativo sin función sonora determinada o bien con un empleo sonoro secundario.

Al imponerle sonoridad, como modo de oscilación, la animación es determinada mediante la insuflación de aire a través del soplo del ejecutante y a manera de resonador podemos determinar que su protuberante cuerpo globular sirve como caja de resonancia. (Fig. 36)

OBJETO N°7 - FIGURA ZOOMORFA - REGISTRO N° 1715 - SILBATO

Al igual que el objeto anteriormente analizado su función sonora primaria es dudosa debido a su ergonomía, forma y tamaño de su único orificio, como así también la ausencia de orificios de digitación, como modo de oscilación la animación es determinada a través de la insuflación de aire mediante el soplo del ejecutante y al igual que el objeto anteriormente tratado, a manera de resonador podemos determinar que su cuerpo globular funcionó como caja de resonancia. (Fig. 37, 38, 39)

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado principalmente con las siguientes características.

- Material cerámica
- Nombre descriptivo Silbato
- Procedencia del objeto Argentina – Catamarca – Las Juntas
- Medidas altura 50mm ancho/diámetro 45mm forma zoomorfa peso 60gr
- Sin adscripción cultural determinada
- Decoración/descripción Quirquincho de cerámica de cocción reductora, con decoración incisa en cuerpo y cabeza. Presenta modeladas las orejas (le falta una oreja) y las patitas a modo de dos (2) medialunas.
- Número de inventario anterior 1301

A pesar de ser posible producir sonidos al exhalar sobre su único orificio, el mismo no tiene las características ni forma propia de un silbato, su borde es circular con una terminación demasiado regular, con ausencias de indicios funcionales propios de los bordes o embocaduras de los objetos productores de sonidos, el soplo debe ser exhalado con fuerza y forzar una búsqueda y producción sonora exigida.

Cabe mencionar la ausencia de orificios propios de los silbatos a los efectos de variar las posibilidades sonadoras de los mismos, lo que lleva a afirmar que su función primaria no fue la de producir sonidos.

Por lo tanto, se lo considera, como objeto “potencialmente sonoro”, quizás adorno o juguete o con función sonora ocasionalmente secundaria.

OBJETO N° 8 - SILBATO - REGISTRO 542 - INSTRUMENTO MUSICAL (Fig. 40)

En referencia a los silbatos vasculares pegados por mitades simétricas, con características sonoras similares, en general muy agudas y alto alcance auditivo y con alta representatividad de ejemplares, nos planteamos la interrogación sobre su posibilidad funcional comunicacional. Lo que estaría estableciendo una posible construcción intencional de pares semejantes, a los efectos de entablar comunicación y contacto, a esto se podría atribuir la similitud formal, sonora y funcional entre muchos de ellos, donde la comunicación auditiva supera a la visual. Considerándose la existencia de una comunicación y cosmovisión relacionada con el paisaje y el mundo sonoro.

Su tamaño pequeño viabiliza de igual manera la posibilidad de transportarlo sin dificultad durante largas distancias y tiempo, como también, la posibilidad de caminar mientras se lo ejecuta.

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado principalmente con las siguientes características. (Fig. 41, 42)

- Material: cerámica
- Nombre descriptivo: instrumento musical
- Sin procedencia ni contexto determinado
- Medidas: altura 50mm-ancho diámetro 32mm-espesor 36mm
- Forma ovoide
- Sin adscripción cultural temporal
- Representación zoomorfa con función de instrumento musical.
- Decoración/descripción: Representación zoomorfa con función de instrumento musical. Presenta una cabeza modelada hueca, posee dos (2) orejas, y entre ellas un orificio. Tanto ojos como boca se encuentran perforados.

- Peso: 30gr.
- Técnica: modelado
- Número de inventario anterior: 176 – 2182

De acuerdo al análisis efectuado junto al especialista Ricardo Bujaldón, se consideró al mismo como un instrumento sonoro de cuerpo globular con claro potencial sonoro donde, dentro de los parámetros del examen efectuado, se resaltó la posibilidad y potencialidad de desplegar variadas sonoridades. Debido a la capacidad de obtener y registrar sonidos y/o notas determinadas, se determinó el siguiente registro sonoro e interválico **si-re-fa#-la, 3m-3M-3m**.

Un dato importante de resaltar es que el cambio de intensidad en la fuerza del aire insuflado al ejecutar el instrumento no varía las posibilidades sonoras del mismo, obteniéndose un sonido muy agudo en todas las ocasiones, lo que nos estaría señalando la imposibilidad de forzar sonidos y distancias interválicas fuera de las registradas.

De su análisis ergonómico podemos señalar que, por su mediano tamaño, sumado a su forma y disposición de los orificios, permite un cierto grado de comodidad y acceso a una correcta manipulación y adaptabilidad, para su movilidad y ejecución; su embocadura permite la posibilidad de mover medianamente al instrumento a los efectos de poder determinar sus sonidos característicos.

El modo de animación de su oscilación es a través de una columna de aire (soplido), funcionando como resonador su cuerpo globular, produciendo sonidos agudos de alto alcance auditivo.

OBJETO N°9 - SILBATO - REGISTRO 1539 - INSTRUMENTO MUSICAL

Objeto seleccionado por compartir características similares con el instrumento anterior, definido también bajo la denominación de silbatos globulares, siendo este de menor tamaño y sonido intensamente agudo. (Fig. 43, 44, 45, 46)

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, es analizado principalmente con las siguientes características

- Material cerámica
- Nombre descriptivo instrumento musical
- Sin procedencia determinada
- Medidas altura 21mm-ancho/diámetro 21mm espesor 2mm forma indefinida peso 10gr sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/Descripción Objeto de cerámica oxidante posible instrumento musical. Posee tres apéndices con orificios y un hueco de mayor tamaño, termina de forma aguzada y una marca a lo largo de su ancho que atraviesa uno de los apéndices horadados.
- Número de inventario anterior 1177

En base a las observaciones efectuadas junto a Ricardo Bujaldón se comprobaron amplias potencialidades sonoras, pudiéndose determinar intervalos de **2M-2M-2M**, con el siguiente registro sonoro sol, **la, si, do#**

De su estudio ergonómico podemos señalar que, debido a su pequeño tamaño y su embocadura pronunciada y chica, no es posible movilizar al instrumento a los efectos de poder variar la producción sonora. La forma y disposición de los orificios es muy cómoda desde su aspecto ergonómico, pudiéndose operar y utilizar una digitación instrumental tapando y destapando sus orificios con los dedos.

Es importante señalar que las notas e intervalos posibles no varían al efectuar cambios de intensidad en la acción emitir la columna de aire a través del soplo, no siendo posible forzar secuencias sonoras diferentes a las determinadas.

El modo de animación de su oscilación es a través de una columna de aire (soplo), funcionando como resonador su cuerpo globular, produciendo sonidos de alto alcance en distancia y con características muy agudas. (Video N°8).

OBJETO N°10 - SILBATO - REGISTRO 1702 - SILBATO

Este objeto sonador es considerado uno de los de mayor importancia por diferentes motivos: materia prima, orificios, potencial y variabilidad sonora, tamaño, características organológicas y sobre todo, por la riqueza figurativa zoomorfa. (Fig. 47, 48, 49, 50)

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, es analizado principalmente con las siguientes características.

- Material lítico
- Nombre descriptivo silbato
- Procedencia del objeto País Argentina Prov. Catamarca Loc. La Juntas
- Medidas altura 83mm ancho/diámetro 29mm espesor 4mm forma---peso 70gr
- sin adscripción Cultural/Temporal
- Decoración/Descripción Silbato de roca con representación zoomorfa de dos (2) ranitas, posee tres (3) orificios desde los cuales se puede obtener 4 notas musicales.
- Número de inventario anterior 464

Debemos destacar en primer lugar la perfecta representación de dos figuras zoomorfas, simbolizando ranitas simétricamente enfrentadas, formando parte del extremo de lo que constituiría su caja resonadora.

De lo observado junto al especialista Ricardo Bujaldón determinamos las siguientes características, desde sus posibilidades sonoras, por la disposición de sus orificios, embocadura, tamaño, forma organológicamente de fácil manipuleo y cómoda movilidad (permitiendo acomodar la boca con facilidad y flexibilidad), partiendo desde la definición u obtención de un do alto (agudo), determinamos un tetracordio constituido por **st-st-4j. - do-do#-re-fa.**

Junto a Toro al analizar este instrumento, se destaca la posibilidad de obtener melodías completas a través de sus potencialidades y posibilidades sonoras; las mismas constituyen al menos cuatro notas definidas (ya determinadas por el análisis anterior), estableciéndose además de acuerdo a la posición del instrumento en los labios, la posibilidad de ir bajando o subiendo el tono a microtonos no determinados (además de los sonidos ya detallados), posibilitando de esta forma ampliar el espectro sonoro posible y llevarlo a sonidos no convencionales dentro de la escritura musical.

En base a sus posibilidades y variaciones sonadoras, inferimos la presencia de un claro manejo y conocimiento sonoro y técnico. (Video N°9)

No se encontraron objetos con similares características en las vitrinas como en los depósitos del Museo Arqueológico Adán Quiroga.

OBJETO N°11 - SILBATO - REGISTRO N° 1696 - PIFICALCA⁸<sic.>

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado principalmente con las siguientes características. (Fig. 51, 52, 53)

- Material cerámica
- Nombre descriptivo pificalca<sic.>
- Procedencia del objeto Argentina Catamarca
- Medidas altura 62mm ancho/diámetro 29mm espesor 4mm forma cilíndrico peso 30gr.
- Sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/descripción silbato de cerámica oxidante con decoración incisa y modelado. De forma tubular, con orificio en su extremo distal. Posee dos (2) orificios en el cuerpo, los cuales permiten realizar las diferentes notas musicales, uno de ellos presenta un aplique de forma cilíndrica, mientras que el otro se encuentra fragmentado.
- Número de inventario anterior 2190

Este objeto fue analizado conjuntamente con Toro, quién lo relacionó con la forma y sonido de un *coyuyo* (*Quesada gigas*). De este objeto se pudieron extraer tres o más notas o sonidos determinados, con la posibilidad además de forzar y buscar nuevas sonoridades a través del soplo y de tapar parcialmente a los orificios de digitación.

Es un instrumento extraño por su forma alargada y terminación irregular, no encontrándose en las vitrinas ni en los depósitos del Museo Arqueológico Adán Quiroga otros similares.

⁸ El término *Pificalca*, es considerado incorrecto, por no encontrarse datos sobre su procedencia ni origen, como tampoco registro del porqué se designó de esa manera a varios de los silbatos del Museo Arqueológico Adán Quiroga. Creemos conveniente señalar el posible error, al relacionarlo con el término *Pifilka*, al cual también se lo considera erróneo (como ya se destacó anteriormente), siendo clara además la inexactitud de una asociación con lo mapuche.

OBJETO N°12 – SILBATO - REGISTRO N° 1697 - PIFICALCA<sic.>

En la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos del Museo Arqueológico Adán Quiroga, el objeto sonoro es analizado principalmente con las siguientes características.

- Material cerámica
- Nombre descriptivo pificalca<sic.>
- Procedencia del objeto Argentina Catamarca
- Medidas altura 54mm ancho /diámetro 30mm espesor 5mm forma sub cónica peso 35gr.
- Sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/descripción silbato de cerámica de cocción reductora. Presenta aplique modelado en dos de sus tres orificios. Los orificios permiten reproducir 4 notas musicales.
- Número de inventario anterior 2106.

Este objeto definido como una máscara, por sus características, forma protuberante y disposición de los orificios de digitación (Fig. 54, 55, 56) fue analizado conjuntamente con Toro. La producción y posibilidades sonoras que se lograron obtener son similares a las del instrumento anterior, ya que sus sonidos pueden forzarse buscando un resultado, en base a la variación de la posición de los labios, como también dependiendo de la manera de tapar total o parcialmente los orificios de digitación.

OBJETO N°13 - (QUENA) - REGISTRO N° 1716 - QUENA

De acuerdo a la Ficha Única para Registros de Objetos Arqueológicos presente en el Museo Arqueológico Adán Quiroga, la misma está asentada bajo las siguientes particularidades. (Fig. 57, 58)

- Material óseo
- Nombre descriptivo Quena
- Procedencia del objeto Argentina Catamarca
- Medidas altura 265mm ancho diámetro 190mm espesor 1mm
- Forma tubular
- Peso 30gr
- Sin adscripción cultural/temporal
- Decoración/descripción flauta de hueso de cóndor. Posee decoraciones geométricas y en el canal de insuflación tiene un tapón de arcilla.
- Número de inventario anterior 2174
- Estado de conservación agrietado con desgaste

Con respecto al abordaje y análisis realizado conjuntamente a los expertos que asesoraron durante el transcurso de la investigación, por el mal estado de conservación y un tapón de arcilla colocado (contemporáneamente) creemos para dar forma a la embocadura, no se pudo determinar las características ni posibilidades sonoras, por lo que se vio imposibilitada tal descripción y estudio.

Pero desde la indagación bibliográfica realizada, en relación a estos instrumentos, podemos mencionar como Gudemos destaca que en el NOA los ejemplares rescatados bajo estas características son escasos, ya sea por la insuficiente conservación de los materiales de confección o bien la poca divulgación de dichos objetos sonoros en esta zona.

En el trabajo de investigación para la obtención del grado de Fernández (2019), la autora hace mención a la posible continuidad (motivos de futuras investigaciones) de prácticas instrumentales y sonoras relacionadas a consideraciones sobre el andar, el caminar, el hombre y el paisaje, desde una cosmovisión impregnada de significaciones y re-significaciones témporo-espaciales donde la “música” no se escribe ni enseña, es la práctica, la vivencia y la transmisión generacional la encargada de formar a los ejecutantes. Dentro del trabajo menciona a las flautas confeccionadas con huesos del ala de cóndor, pudiendo citar al respecto:

“...es común que los infantes minuciosamente observen, escuchen e imiten los movimientos de las manos, las maneras de colocar el cuerpo para tocar y los ritmos de las marchas, que despliegan los músicos con experiencia mientras tocan en estas celebraciones...”

“En las entrevistas realizadas a diferentes músicos de los misachicos, todos coinciden en que aprendieron solos, primero escuchando muchas veces e imitando las posturas de los músicos en estas fiestas, luego guardando en la memoria las melodías y después silbándolas y repitiéndolas hasta aprenderlas. Pero el aprendizaje no se agota en entrenar el oído y aprender las melodías de las marchas, es crucial la experiencia corporizada y contextualizada” (Fernández, 2019:84).

“Autores como Carlos Vega (2016) y Pérez Bugallo (2008), quienes investigaron y elaboraron una tipología de los instrumentos criollos e indígenas del Noroeste Argentino, proponen que la flauta de ala de cóndor (o también designada por los autores como una variedad de la flauta tucumana) y el bombo procesional, debido a algunas características técnicas, podrían tener un origen prehispánico o derivar de instrumentos prehispánicos” (Fernández, 2019:88).

Como ya lo hemos mencionado anteriormente a lo largo del trabajo, se plantea la posibilidad de un origen o sucesión en ciertas prácticas actuales con otras prehispánicas, existiendo en cierta forma una secuencia entre algunos instrumentos; Fernández en su Tesis se refiere a la flauta especificada, de la siguiente manera:

“Es importante mencionar que existe en la colección del Museo Adán Quiroga de la provincia de Catamarca una flauta de ala de cóndor (ver imagen N° 37), similar a las que se emplean en los misachicos estudiados, incluso con motivos geométricos afines a los ejemplares andalgalenses, pero lamentablemente el aerófono no posee ningún dato de su contexto de hallazgo, ni de procedencia (Museo arqueológico Adán Quiroga 2011)” (Fernández, 2019:88).

“En cuanto a la información oral, existe el testimonio de la hija de un reconocido flautista oriundo de Ampujaco, ya fallecido, que argumenta que su padre cuando era muy joven encontró, en esa zona, más precisamente, en una barranca, varias “ollitas” de cerámica y una flauta de ala de cóndor con una embocadura de metal (comunicación personal). Por su parte, en una charla, un hombre me comentó que un amigo suyo dejó de tocar la flauta porque su esposa se molestaba cuando él lo hacía, argumentando esta mujer que “eso era cosa de indígenas” (Fernández, 2019:88-89).

En relación a la materia prima, a este instrumento aerófono, tipo flauta recta o longitudinal, se lo encuentra a lo largo del tiempo hecho de caña, pero antiguamente se lo elaboraba de hueso (tibia o costilla de llama; hueso de ciervo o de jaguar; ala de cóndor o de pelícano), también de calabaza, arcilla, metal o piedra, generalmente con cinco orificios de digitación, apropiados a las cinco notas de la escala pentatónica; al introducir los españoles la escala de siete notas, se da lugar a la aparición de las quenás diatónicas.

Pérez Bugallo (2008) en su Catálogo Ilustrado de instrumentos musicales argentinos, hace alusión a la misma de la siguiente manera:

“En cambio, una variedad aún vigente en la zona catamarqueña de Andalgalá, que se construye con un hueso de pata de cóndor, resulta similar en todas sus características a ciertos aerófonos de la sierra peruana, presumiblemente de origen prehispánico” (Pérez Bugallo, 2008:86).

Estas relaciones y posibles continuidades estarán marcando y abriendo nuevos caminos de investigaciones e interpretaciones que nos permitirían poder

entender, inferir y recrear esta cosmovisión témporo-espacial donde el sonido, el danzar, el caminar el paisaje, la oralidad, el sentir y el transitar forman parte constitutiva de una relación del hombre con el todo, con lo cotidiano y lo cósmico.

IDIOFONOS (METAL)

CAMPANILLAS DE BRONCE - CAMPANA DE BRONCE - IDIOFONOS DE SACUDIMIENTO (SONAJAS) (Video N°10).

La abundante referencia bibliográfica sobre las campanillas de bronce, permite acceder a una amplia información y conocimiento, en relación a la elaboración, extensión y posible función de las mismas. (Fig. 59, 60)

Al respecto podemos citar:

“La forma es muy simple, es una lámina redonda a la cual se le ha dado por medio de cuatro pliegues y elevando el centro, una convexidad suficiente para permitirle ejercer sus funciones” (Ambrosetti, 1904:229).

En la presente investigación de acuerdo a lo analizado y observado junto al músico Ricardo Bujaldón, se pudo registrar y explorar nuevas formas de accionar sobre las mismas a los efectos de producir sonidos a través del sacudimiento (ensamblando los objetos a manera de sistros); mediante un soporte rígido sosteniéndolas desde su interior, atravesando su orificio central. Es de destacar que las diferencias de tamaño entre muchas de ellas facilitan un ensamble perfecto de mayor a menor, posibilitando este modo de acción de manera fluida y sencilla; se fundamenta así una nueva alternativa (no registrada en ningún trabajo) para producir sonido entre ellas, ampliando sus posibilidades sonoras y funcionales. (Fig. 61, 62, 63)

De igual forma se experimentó sosteniendo las campanillas desde su interior con un soporte y percutiendo a las mismas manualmente con badajos, lográndose de esta manera la emisión de sonidos diferenciales de acuerdo al sector golpeado, como así también a la fuerza ejercida en el golpe. (Fig. 64)

La bibliografía consultada solo alude y registra cómo posibles modos de acción y oscilación a la percusión individual de las mismas, mediante la utilización y pulsación a través de badajos, y como sonajeros de entrechoque o sacudimiento, donde las mismas son suspendidas a un cordel de lana, cuero o fibra vegetal; cómo podemos puntualizar en las siguientes citas:

“Estas campanillas tienen un agujero en su cúspide que les permite pasar una cuerda y colgarlas” (Ambrosetti, 1904:230).

En referencia a su posible función podemos mencionar, entre otras posibilidades:

“El uso de estos objetos indígenas, creo que debió ser, ó para colocar como cencerros á las llamas domésticas ó para colgarlos de sus ropas ó cinturones” (Ambrosetti, 1904:230).

El modo de oscilación de estas campanillas es a través del entrechoque, el sacudir o en el caso de las campanillas y campanas con la presencia de badajos la percusión a través de los mismos, cumpliendo la función de resonador la vibración del propio cuerpo metálico bajo los efectos de la percusión.

En lo referente a las grandes campanas metálicas, en el Museo Arqueológico Adán Quiroga contamos con la presencia de un ejemplar, coincidente con las particularidades propias de las campanas de metal fundidas, con amplia representación y distribución en el NOA.

En relación a las características de las figuras incorporadas en las mismas, podemos citar:

“En las hachas, así como en las placas y las campanas, con frecuencia fueron plasmados rostros humanos en líneas en relieve, una iconografía que sugiere que las prácticas de sacrificio, con cercenamiento de cabezas, continuaban vigentes y que los objetos estuvieron, directa o indirectamente, vinculados a ellas” (González, 2004: 241).

El ejemplar tratado, perteneciente al Museo Arqueológico Adán Quiroga, se encuentra en perfectas condiciones de conservación, pudiéndose observar y analizar su parte media (cuerpo homogéneo de la campana), el labio y el borde; no se encuentran conservados ni registrados el yugo, el asa (aunque se encuentran los dos orificios en los cuáles la misma podría haber estado inserta o sujeta, entre ellos se hallan unas protuberancias, quizás propias de los moldes utilizados para su confección) el hombro, tercio, pie, badajo y medio pie.

Ambrosetti caracteriza a las mismas de la siguiente manera:

“...de boca elíptica, con paredes chatas, que van inclinándose hacia el fondo, que es muy angosto convexo, donde se hallan perforados dos agujeros, cuadrados muy separados entre sí, y que han servido para pasar por ellos, las lonjas o tientos, de cueros necesarios, para suspenderlas”.

“Entre estos agujeros, generalmente hay unos botones, cuadrados o discoidales, sobresalientes, los que seguramente han correspondido, a agujeros en el molde por donde se colaba el metal, que alternaban con las partes salientes, destinados a los agujeros a fin de facilitar la fundición, de estas campanas, al mismo tiempo, que engrosaban de cierto modo el fondo para hacerlo más resistente” (Ambrosetti, 1904:258).

Junto al músico Ricardo Bujaldón se experimentaron nuevas maneras y posibilidades de percutirla, variando y buscando otras posiciones del objeto, manteniéndolo colgado y suspendido a través de una soga introducida por sus orificios (en los cuáles se habría insertado originalmente el asa), (Fig. 65) percutiendo con un badajo o/u otro soporte sobre su exterior, o parándola y sosteniéndola sobre su base, revirtiendo así a las composiciones presentes (relieve con figuras antropomorfos).

Se realizaron también experimentalmente, procesos de comprobación sonora sobre objetos arqueológicos no catalogados como sonadores. Como ejemplo podemos mencionar la percusión ejercida mediante diferentes baquetas sobre dos discos de bronce, uno con representaciones sobre una de sus caras (Fig. 66), otro con motivos en relieves y molduras en sus bordes (Fig. 67). El primero de ellos fue suspendido mediante la introducción de una cuerda por medio de dos especies de pequeñas asas en su cara posterior (completamente lisa) (Fig. 68) también descritas y observadas en el trabajo de Ambrosetti (1904) de la siguiente manera:

“La cara opuesta ó posterior es completamente lisa, pero posee á cierta altura dispuestos en una línea, pero separados entre sí, dos anillos salientes, también productos de la fundición, que solo dejan una abertura apta para pasar por ella una cuerda delgada, que sirvió seguramente para asegurarlos ó colgarlos” (Ambrosetti, 1904:284).

Siendo el otro disco suspendido a través de dos relieves, que sobresalen sobre otros motivos en forma de martillo o “T”, sobre sus bordes, posibilitando la inserción de una cuerda. (Fig. 69, 70). En referencia a este detalle podemos mencionar la siguiente cita:

“Otro sub grupo lo constituyen los discos con figuras recortadas en su perímetro. Por lo general, los animales representados fueron identificados como “chinchillones” (A.González, 1992a:252). En un único caso se mencionan aves. También en un único caso, en una pieza procedente de Mutquin, Catamarca, fueron advertidas manillas en forma de T dispuestas entre las figuras recortadas, destinadas a la fijación de ataduras” (González, 2004: 245).

Se observó de igual forma a un objeto catalogado en las vitrinas del Museo Arqueológico Adán Quiroga, como “collar” (Fig. 71) constituido por el ensamblado de campanillas muy pequeñas (láminas de cobre), destacando la alternativa de encontrarnos en presencia de sonajas de entrechoque con potencialidad sonora a través del sacudimiento.

CONCLUSIONES

Se logró dar respuesta a los objetivos del trabajo, analizando técnicamente y desde miradas analíticas diferentes (conjuntamente a asesores especializados) las posibilidades y abordaje práctico de los objetos sonoros seleccionados, describiendo y registrando mediante observaciones fotográficas y fílmicas, reproduciendo sonidos característicos e indagando sobre nuevas formas de producción sonora en forma experimental directamente sobre los objetos arqueológicos.

En base a lo observado y acudiendo a la bibliografía específica se puede instituir la existencia e importancia que el mundo sonoro (del cuál formaban parte los instrumentos y sonoridades detalladas) representaba para las comunidades del pasado, siendo el mismo distante y diferente al existente en occidente.

Es pretensión y deseo que la presente investigación constituya un aporte a la educación, desde la cual poder observar, valorar y conocer producciones y significaciones diferentes, y reparar cómo, incluso en la actualidad, al encontrarnos en ciertos lugares o acontecimientos, podemos vivenciar emociones, efectos e impresiones especiales, formando parte de un todo.

Consideramos significativo subrayar cómo desde el registro fotográfico y fundamentalmente sonoro/fílmico, se posibilita percibir no solo los sonidos que se lograron emitir de diferentes maneras, sino los posibles procedimientos para abordar los instrumentos.

Esta existencia sonora que tenemos representada a través de los objetos recuperados arqueológicamente, está basada en la búsqueda y acercamiento hacia esa "otra" cosmovisión, distanciándonos de valoraciones, preconcepciones y prejuicios de la cultura occidental. Es así, cómo podemos detallar a muchos de los sonidos, productos de los instrumentos analizados, como únicos e irrepetibles (incluso imposibles de transcribirlos musicalmente sobre una partitura).

Se puede resaltar, en base a otras investigaciones, cómo en la actualidad aún se conservan y acontecen eventos comparables y posibles de relacionar, como

ejemplo se reseñó a la música e instrumentos utilizados durante la realización de los *misachicos* (Fernández. 2019), pudiendo además destacar otros ejemplos, como el que los ritmos productos del acompañamiento con la caja vidalera, que son transmitidos generacionalmente para acompañar cantos ancestrales (repetitivos, “pero no simples”) tampoco responden a un patrón rítmico determinado, revelando un concepto “sonoro” diferente al occidental (muchos de ellos “asimismo” imposibles de transcribir sobre una partitura).

Las formas y caracteres de la expresión están influenciados por el entorno natural y social de cada lugar, donde la dinámica, la relación cultura-paisaje, lo mundano y lo trascendente (lo cotidiano y lo sagrado) se funde en un todo.

La resonancia del viento contra las rocas, los pájaros y la lluvia, son vivenciadas y transmitidas de generación en generación, sonidos aprendidos en largas jornadas de pastoreo, sonidos que expresan una unidad, sonidos donde está incluida la voz humana, y como parte de esa expresión, innumerables objetos diseñados para un fin determinado, expresar alegrías, ruegos, lamentos, tristezas, cultos; fundiéndose en unidad con un cosmos diferente, a la concepción de vivir y sentir el espacio-tiempo, y dentro de ello el sonido, desde una idea no lineal, sino cíclica, formando parte de un todo integrado.

“La música es la más frágil de las artes. Mientras el esplendor de los templos y las esculturas aztecas siguen hablándonos con fuerza, los antiguos instrumentos permanecerán mudos para siempre en las colecciones de los museos” Roger Hamilton (Hortelano Piqueras, 2003:5).

Hemos logrado despertar de un silencio centenario a los instrumentos del Museo, vivir una experiencia sensorio-corporal mediante resonancias, productos de técnicas y ejecuciones que permitieron coexistir con fenómenos sonoros, ajenos a lo que comúnmente categorizamos cómo música.

Sonidos ocultos durante mucho tiempo, que nos traen imágenes y significados dentro de lo corporal e interior, de lo humano y no humano, de relaciones de poder y conocimiento, de lo cotidiano y lo ritual, de enseñanzas y paisajes.

Sonidos ajenos y lejanos de los hábitos auditivos a los que estamos acostumbrados percibir.

BIBLIOGRAFIA

Albornoz Stein, Marília Raquel

2015. "Sonidos e imágenes en la construcción de la persona mbyá-guaraní en el sur de Brasil". Anthopologica. Año 33. N° 35. Pp. 205-233. Instituto de las Artes. UFRGS. Porto Alegre.

Ambrosetti, Juan Bautista

1904. "El bronce en la región Calchaquí". Anales del Museo Nacional de Buenos Aires. Arqueología Argentina. Tomo XI (Ser. 3ª, t. IV) Trabajo N°60. Pp. 163-314. Imprenta de Juan A. Alsina. Buenos Aires.

1899. Notas de Arqueología Calchaquí. Imprenta y Litografía La Buenos Aires. Buenos Aires.

1907. "Exploraciones arqueológicas en la Ciudad Prehistórica de La Paya". (Valle Calchaquí-Provincia de Salta). Campañas de 1906-1907. Revista de la Universidad de Buenos Aires. Tomo VIII. Publicaciones de la Sección Antropológica N°3. Imprenta de M. Biedma e Hijo. Buenos Aires.

Álvarez, Gabriel y Delfino, Daniel

1989. "Toda comunidad tiene derecho a permanecer callada, todo lo que diga podrá ser usado en su contra". Trabajo presentado en el Segundo Encuentro de Antropólogos de la Pcia. de Buenos Aires. 1989. Organizado por la DINAF (Dirección Nacional de Antropología y Folklore) y la Universidad Nacional de Mar del Plata. En el Segundo Congreso Argentino y Latinoamericano de Antropología Rural, en la mesa discusión teórica. 1989. Organizado por la Universidad Nacional de Salta (Facultad de Humanidades), la Asociación Salteña de Antropólogos y la Dirección Provincial de Cultura. La Plata.

Albarracín, Lelia Inés

2017. Diccionario Quichua-Castellano. Variedad Santiago del Estero. EDUNSE. Santiago del Estero.

Aretz, Isabel

2003. Música prehispánica de las altas culturas andinas. Grupo Editorial Lumen. Buenos Aires.

Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita

2018. Río de Vellón, Río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación. Colección Academia N°8. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Literatura. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz.

Bazán, Armando Raúl

1967. “Los indios de San Juan Bautista de la Ribera”. Investigaciones y Ensayo N°3. Pp.195-213. Academia Nacional de la Historia de la República Argentina. Buenos Aires.

2000. La Cultura del Noroeste argentino. Cap. VIII. Pp. 227-263. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires.

Batallán de Cruz, Josefa del Carmen

1993. Departamento Pomán, vida social y económica 1869 - 1980. Editorial Sarquis. San Fernando del Valle de Catamarca.

Bravo, Domingo

1991. Diccionario. Quichua Santiagueño-Castellano. EDICIONES KELKA. Literatura Santiagueña Siglo XX. Santiago del Estero.

Bonnin, Mirta

2010. “Osvaldo Heredia: los proyectos de investigación, el aula y otros contextos de instrucción en la arqueología de los ´60 y70””. Revista del Museo de Antropología. N°3. Pp. 195-204. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

Bouysse Cassagne, Thérèse

2015. La identidad Aymara. Aproximación histórica (Siglo XV, Siglo XVI). Institutfrançaisd'étudesandines, Hisbol. Año de edición: 1987. Publicación en Open EditionBooks. Colección: Travaux de l'IFEA.

Bugliani, María F., Cristina Calo y Ma. Cristina Scattolin

2010. “Fumando en la cocina. Determinación de contenidos por técnicas fisicoquímicas en dos pipas cerámicas del sitio Cardonal”. En: Bertolino, S., Cattáneo, R. y Izeta A.D. (Eds.), La arqueometría en Argentina y Latinoamérica. Pp. 231-236. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

Brabec de Mori, Bernd; Matthias Lewy y Miguel García. (eds.)

2015. Sudamérica y sus Mundos Audibles. Cosmologías y Prácticas sonoras de los Pueblos Indígenas. Ibero-AmerikanischesInstitutGerbr. Mann Verlag. Berlín.

Brosseder, Claudia

2014. "El alcance de los poderes de 'huacas' y de 'camascas' en los Andes". Una interpretación etnohistórica y arqueológica. Nuevo Mundo. Nuevos Mundos.

URL:<http://journals.openedition.org/nuevomundo/67115>;DOI:<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67115>

Cámara de Landa, Enrique (compilador)

2014. Estudios sobre la obra de Carlos Vega. 1ra. Edición. Gourmet MUSICAL EDICIONES. Buenos Aires.

Cárdenas Soler, Ruth Nayibe y Dennys Martínez Chaparro

2015. "El Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica". Revista de Investigación Desarrollo e Innovación. Vol. 5. N°2. Pp. 129-140.

URL:<https://doi.org/10.19053/20278306.3717>

Castelnuovo Biraben, Natalia

2013. "Produciendo conocimiento geográfico: procesos de resistencia indígena en el noroeste argentino". VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

Cieza de León, Pedro

2005. Crónica del Perú el señorío de los Incas. Talleres de Italgráfica. Caracas.

Contreras Cortes, Francisco

1984. "Clasificación y tipología en arqueología, en el camino hacia la cuantificación". Revistas de la Universidad de Granada. Vol. 9. Pp. 327-385. Editorial Universidad de Granada. Granada.

Corrales Navarro, Elizabeth

2011. El lenguaje no verbal: un proceso cognitivo superior indispensable para el ser humano. Revista Comunicación. Vol. 20. N° 1. Pp. 46-51. Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago.

Delfino, Daniel

1994. "Mensajes petrificados para la arqueología del presente eterno y la premisa de la Capilla Sixtina, (Jurisdicción de Aguas Calientes, Dpto. Belén. Catamarca)". Shincal N°4. Pp. 67-93. Escuela de Arqueología. Universidad Nacional de Catamarca. San Fernando del Valle de Catamarca.

Delfino, Daniel D. y Pablo Gustavo Rodríguez

1991. Crítica de la arqueología 'pura': De la defensa del patrimonio hacia una arqueología socialmente útil. Pp.1-113. Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos (CEEA). Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). Guayaquil.

De Arriaga, Pablo

2010. La extirpación de la idolatría en el Perú. Editorial del Cardo. Biblioteca Virtual Universal. Lima.

De Molina, Cristóbal

2012. "Relación de las fábulas y ritos de los incas". Revista Chilena de Literatura. N°81. Iberoamericana/Vervuert. Iberoamericana. 328 pp. Madrid.

De la Orden de Peracca, Gabriela

2006. Pueblos indios de Pomán. Catamarca (siglos XVII a XIX). Editorial Dunken. Buenos Aires.

De Mori, Bernd Brabec; Matthias Lewy y Miguel A. García (eds.)

2015. Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Estudios Indiana N° 8. Ibero-Amerikanisches Institut Gerbr. Mann Verlag. Berlín.

De Pérgamo, Ana; Héctor Goyena; Ana De Brusa; Délia De Kiguel y María Esther Rey.

2000. Música Tradicional Argentina: Aborigen-Criolla. Editorial Magisterio del Río de la Plata. Buenos Aires.

Duviols, Pierre

1967. "Un Inédit de Cristobal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas". Journal de la Société des Américanistes. Tome 56. N°1. Pp. 7-39.

doi:<https://doi.org/10.3406/jsa.1967.2269>https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1967_num_56_1_2269

Eiriz, Claudio

2012. "Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer". Cuaderno N° 39. Pp. 39-56. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires.

Fernández, Daniela Inés

2019. Tesis de grado. Entre “atadas” y “desatadas”. Modos de conocer en el transitar de los misachicos. Andalgalá-Catamarca. Escuela de Arqueología. Universidad Nacional de Catamarca. San Fernando del Valle de Catamarca.

García Benito, Carlos y Raquel Jiménez Pasalodos

2011. “La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical”. Cuadernos de Etnomusicología. N°1. Pp.80-108. Edita: SIBE. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona.

González, Luis

2004. Bronces sin nombre. La metalurgia prehispánica en el noroeste argentino. 1ra. ed. Buenos Aires: Fundación CEPPA. Buenos Aires.

González Greenhill, Ernesto

1986. “Vigencias de Instrumentos Musicales Mapuches”. Revista Musical Chilena. Vol.40. N° 166. Pp. 4-52. Departamento de Música. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Editor/a. Cristián Guerra Rojas. Santiago de Chile.

Gnecco, Cristóbal y Carl Henrik Langebaeck

2006. “Contra la tiranía del pensamiento tipológico. Introducción”. Contra la Tiranía Tipológica en Arqueología: Una visión desde Suramérica. Pp. 9-24. Universidad de los Andes-Facultad de Ciencias Sociales-CESO. Ediciones Uniandes. Bogotá.

Gentile, Margarita

2001. “Chiqui: etnohistoria de una creencia andina en el noroeste argentino”. Bulletin de l'Institutfrançaisd'étudesandines.30 (1). Pp. 27-101.

Grebe, Ester María

1974. “Instrumentos musicales precolombinos de Chile”. Revista Musical Chilena. Vol.28. N° 128. Pp. 5-55. Santiago de Chile.

Gudemos, Mónica

1998. “Campanas arqueológicas de metal del noroeste argentino: Entre el poder y los dioses”. Anales del Museo de América. N°6. Pp. 111-146. dialnet@unirioja.es; info@fundaciondialnet.es.

2011. “<<Pichqa-tawa>>, sistema de medición andino prehispánico”. Anales del Museo de América. Vol. 19. Pp. 233-257. Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.

2009. "Dossier Arqueomusicología andina". Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39. N°1. Pp. 119-124. Ediciones Complutenses. Madrid.

2010. "La tensa coexistencia de los tiempos-espacios ceremoniales integrados. El hábito de San Francisco y la camiseta de *cumbi*". Revista Española de Antropología Americana. Vol. 40. N°1. Pp. 169-195. Madrid.

2006. "Los estudios en arqueomusicología americana y la información de Max Uhle en sus notas manuscritas". INDIANA 23.Pp. 229-282. <http://dx.doi.org/10.18441/ind.v23i0>.

2012. "Los sonidos del vuelo trascendente". Revista Española de Antropología Americana. Vol. 42. N°1 Pp. 111 a 125. http://dx.doi.org/10.5209/rev_REAA.2012.v42.n1.38639

2012. "Tu piel, mi piel, nuestra piel. Salud, música y naturaleza en los Andes". Diálogo Andino-Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina. N° 39 Pp. 9-22. Universidad de Tarapacá. Arica.

2003. "¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca?". Revista Española de Antropología Americana 33. Pp.83-119. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0303110083A>.

2013. "Mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros de metal arqueológicos: idiófonos (Área Andina centro-meridional)". Revista Española de Antropología Americana. Vol. 43. N° 2. Pp. 579-597. Ediciones Complutenses. Madrid.

1998. "Antiguos Sonidos": El material arqueológico musical del museo Dr. Eduardo Casanova. Tilcara. Jujuy (República Argentina). Serie Monográfica. Imprenta Zissi. San Salvador de Jujuy.

Gudemos, Mónica y Julio Catalano

2009. "El cuerpo del sonido: flautas antropomorfas de tradición Bahía". Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39. N°1. Pp. 195 a 218. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0909110195A>.

Haber, Alejandro

2017. Al otro lado del vestigio: Políticas del conocimiento y arqueología indisciplina. Ediciones del Signo. Editorial UC. Universidad del Cauca. Cauca.

Hortelano Piqueras, Laura

2003. "Arqueomusicología: Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos". Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo. Universitat de Valencia. Estudi General Valencia. Valencia.

2008. "Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros". Archivo de Prehistoria Levantina. Vol. 27 Pp. 381-395. Valencia.

Inca Garcilaso, de la Vega

1609. Comentarios Reales. El Inca Garcilaso de la Vega. Libera los Libros. Lisboa.

Leiva Coupaud, Claudia

2014. Tesis de post grado. Los instrumentos musicales y sonoros Mochica y su representación iconográfica. Pontífica Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado. Programas de estudios andinos. Lima.

Manga, Dimitri y Chalena Vásquez

2011. "Arqueomusicología, el mundo del sonido en las antiguas culturas".

Martínez Rosales, Emma Elena

2015. Trabajo de graduación. Acercamiento a la cultura musical del clásico tardío en el oriente de El Salvador: Un estudio arqueomusicológico de los artefactos productores de sonido del sitio Asanyamba. Facultad de Ciencias Sociales. San Salvador.

Martín Silva, Valeria; Gabriel Miguez y Alejandra Korstanje

2016. "Análisis de microvestigios en pipas procedentes de ocupaciones prehispánicas de las selvas meridionales del noroeste argentino. El caso de Yánimas 1". Estudios Atacameños (en línea), (53). Pp.33-52 Recuperado a partir de <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/1337>

Mazo, Pérez Carlos; Carlos García Benito y Marta Alcolea Gracia

2015. "Un caso de Arqueología Experimental aplicado a la Arqueología Musical". Saldvie: Estudios de prehistoria y arqueología. N° 15. Pp. 65-91. Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.

Mercado, Claudio

1995. "Música para encantar al Mundo". Sonidos de América - Museo de Arte Precolombino. Pp. 9-19. Banco O'Higgins. Santiago de Chile.

Mendivil, Julio

2016. En contra de la música, herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. Gourmet musical ediciones. Buenos Aires.

Miguez, Gabriel, Norma Nasif, Mónica Gudemos y Sara Bertelli

2013. "Aves, sonidos y chamanes". Estudio interdisciplinario de un instrumento óseo procedente de una ocupación prehispánica de las selvas meridionales del noroeste de Argentina. Anales del Museo de América N°21. Pp. 174-193. Editores Ministerio de Educación Cultura y Deporte: Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Madrid.

Morgado, Antonio; David García González; Javier Baena Preysler

2011. "Introducción". La Investigación Experimental aplicada a la Arqueología. Imprenta Galindo, SL (Ronda, Málaga). Pp. 17-21. Andalucía.

Morgado, Antonio; Javier Baena Preysler

2011. "Experimentación, Arqueología experimental y experiencia del pasado en la Arqueología actual". La Investigación Experimental aplicada a la Arqueología. Imprenta Galindo, SL (Ronda, Málaga). Pp. 21-29. Andalucía.

Molina, Moebis

1984. Tesis de grado. La función del universo sonoro en el Nguillatun y en la labor del machi. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago de Chile.

Murúa, Martín

1590. Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas. Colección Joyas Bibliográficas, Bibliotheca Americana Vetus. Tomos I y II. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo. Madrid.

Nattiez, Jean Jacques

2013. Mito, ópera y vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss. Gourmet musical ediciones. Buenos Aires.

Pérez Bugallo, Rubén

1994. "Instrumentos Musicales del Chaco Argentino Vinculados con la Atracción Sexual". Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano N° 15. Pp. 141-166. Cultura de la Nación. Buenos Aires.

1999. Catálogo Ilustrado de Instrumentos Musicales Argentinos". Biblioteca de Cultura Popular N°19. Ediciones del Sol. Buenos Aires.

Pérez de Arce, José

1995. Sonidos de América-Museo de Arte Precolombino. Banco O'Higgins. Santiago Chile.

Pérez de Arce, José y Francisca Gili

2013. "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". Revista Musical Chilena. N° 219. Pp. 42-80. Santiago de Chile.

1960. "La clasificación de instrumentos musicales: Una metodología de documentación para artefactos sonoros arqueológicos," *Biblioteca Virtual FAHUSAC*, consulta 11 de junio de 2020. <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/>.

Pérez Gollán, José

1998. "La presencia de Alberto Rex González en la Universidad de Córdoba". Estudios. N°10. Pp. 17-29. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

"El jaguar en llamas. La religión en el antiguo noroeste argentino". Nueva Historia Argentina. Tomo: Los pueblos originarios y la conquista. Cap. VI. Pp. 229-256. Sudamericana. Barcelona.

Pérez Gollán, José y Osvaldo Heredia.

1987. "Hacia un replanteo de la Cultura de la Aguada". Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Vol. 12. Pp.16-178. Editor Responsable: Solana García Guráieb. Buenos Aires.

Pisani, Gustavo

2017. Antropología de la Descolonización. Editorial Universitaria. UNCa. Secretaría de Extensión Universitaria. San Fernando del Valle de Catamarca.

Polo, María del Pilar y María Isabel Pozzo

2011. "Vigencia y sentido de las prácticas musicales tradicionales en la actualidad. El caso de la Baguala y la Vidalita Andina en San Blas de Los Sauces, Provincia de La Rioja". Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año 25. N° 25. Pp. 141-195. Buenos Aires.

Richard, Carlín

1993. Música de la Tierra. El origen de la música y sus manifestaciones en los pueblos aborígenes del mundo actual. Editorial Voluntad. Bogotá.

Rivera Cusicanqui, Silvia

2018. Un mundo Ch'ixi es posible, ensayos desde un presente en crisis. Colección nociones comunes. Tinta limón ediciones. Buenos Aires.

Sánchez Huaríngá, Carlos

2015. "Los primeros instrumentos musicales precolombinos: La flauta de pan andina o la 'Antara'". Arqueología y Sociedad N° 29. Pp. 461-494. Universidad Mayor de San Marcos. Universidad del Perú. Lima.

Toscano, Julián

1898. La región Calchaquína. Páginas de historia pre y postcolombiana y de arqueología calchaquína. Imprenta de La voz de la iglesia. Buenos Aires.

Torres, Luis Andrés

2014. Vidala, La voz profunda de la tierra. Sarquís ediciones. San Fernando Del Valle de Catamarca.

Uribe Ortega, Joaquín

2011. "Objetos musicales. Una intervención desde el diseño industrial en el campo de los instrumentos musicales". Escuela Universitaria Centro de Diseño. Montevideo.

Vega, Carlos

1943. Los instrumentos musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Ediciones Centurión. Buenos Aires.

1989. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. N° 10. "Los Sistemas de Clasificación". Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Buenos Aires.

ANEXOS

GLOSARIO ⁹

- **Aerófono:** la producción sonora es producida por la vibración del soplo y de la masa de aire en su interior, sin necesidad de cuerdas y membranas.
- **Armónicos naturales:** serie armónica, en música sucesión de sonidos cuyas frecuencias son múltiplos enteros positivos de la de una nota base, llamada fundamental.
- **Bisel:** Se dice que un instrumento musical vibra por bisel, cuando su sonido es generado por la vibración del aire expelido o insuflado al chocar éste contra un borde rígido afilado o pieza denominada bisel.
- **Canal de insuflación:** Canal practicado en las boquillas de las flautas dulces, por donde discurre el aire emitido por el músico, hasta alcanzar el bisel del instrumento y provocar el sonido.
- **Cadencia:** Sucesión regular de sonidos.
- **Embocadura:** Designa a la parte de un instrumento de viento que está en contacto con los labios del músico.
- **Ergonometría:** Disciplina que se ocupa de estudiar la forma en que interactúa el cuerpo humano con los artefactos y elementos que lo rodean.
- **Ergonomía:** Posición y adaptación del cuerpo en relación al instrumento.
- **Espectro sonoro:** Amplitudes de frecuencias ondulatorias y superpuestas en forma de ondas.
- **Idiófono:** instrumentos musicales con sonido propio, donde su propio cuerpo es la materia resonadora a través de la vibración, sin la presencia de cuerdas, membranas y/o columnas de aire.

⁹ Albarracín, Colaboradores: Tévez, Basualdo, Alderetes (2017).
Bravo (1991).
Guardia Mayorga (1971).
Nalivieso Velásquez (1971).

- **Intervalo:** Es la diferencia de altura-frecuencia entre dos notas o sonidos musicales, llamada distancia interválica, medida cualitativamente (especie) en grados o notas naturales y cuantitativamente (número) en tonos y semitonos.
- **Instrumentos atemperados:** instrumentos sin una afinación definida, en los cuáles se puede cambiar la frecuencia de los sonidos dependiendo de lo que se busca y de los modos de acción.
- **Joy Joy:** Canto ancestral Calchaquí, consiste en un lamento que expresa *joy joy*, no siendo baguala ni vidala, y considerándose anterior a las mismas conjuntamente a otras expresiones como el triste, la arribeña o el yaraví, tenemos que considerar que existen diferentes definiciones y terminologías de acuerdo a regiones y/o provincias.
- **Kinestésico:** Aprendizaje por medio de las sensaciones. Rama de la ciencia que estudia el movimiento humano, se puede percibir en el esquema corporal, el equilibrio, el espacio y el tiempo.
- **Melotipo:** Unidades melódicas, como moléculas o centros en cuyo entorno se organiza la expresión, como sucesiones particulares de intervalos o dominio de algún intervalo dominante por la disposición de las notas, o la presencia de variaciones o saltos especiales. En algunos casos están asociados para su estudio, en sociedades antiguas, al estado de ánimo, en otros casos se asocia a manifestaciones particulares de lo divino o ritual.
- **Misachico:** Llamada también “procesión de los cerros”, “misa pequeña”, “missachicuy”, es una celebración típica del NOA, tratándose de pequeñas procesiones que se organizan familias o grupos reducidos llevando una imagen entre distancias consideradas.
- **Modalidad:** Podemos definir la modalidad como la elección de unos sonidos concretos relacionados con la tónica. Hace referencia a diferentes tipos de escalas o modos. Dicho de otra forma, los modos de una escala son las diferentes formas de escribir, de manera ordenada, las notas que la componen.

- **Organología:** Los instrumentos musicales se agrupan y clasifican de distintas maneras. La disciplina que estudia todo lo relacionado con la clasificación de los instrumentos es la organología, una rama de la música que está integrada en otra mayor, la acústica.
- **Oscilador:** Es un sistema capaz de crear una variación, perturbación o fluctuación de frecuencias, parte vibratoria (cuerda, membrana, columna de aire, placas).
- **Resonador:** Cuerpo sonoro que entra en vibración al recibir ondas de determinada frecuencia y amplitud, es la parte que amplifica el sonido. Puede ser la caja de resonancia, tubo o cuerpo agregado con función resonadora.
- **Sistro:** Instrumento musical antiguo, que contiene platillos metálicos insertados en unas varillas, y se hace sonar agitándolo.
- **Sistema temperado:** El sistema temperado, escala temperada o temperamento igual, se llama al sistema de afinación de doce notas, que es el más utilizado en la cultura occidental.
- **Sonido concomitante:** los que acompañan a uno fundamental, y cuyas frecuencias son múltiplos de la de este.
- **Takiy:** Canción, cantar, canto.
- **Tinya:** Instrumento andino de percusión, similar a un tambor, cuyo uso es extendido en la zona andina americana. Siendo construida a partir de cueros crudos muy finos, dándole un sonido vibrante y agudo.
- **Tonalidad:** La tonalidad o clave de una obra musical es la tónica junto con los acordes y las escalas asociadas, en torno a la cual giran las frases y progresiones musicales.
- **Tusuy:** bailar, danzar. Voz reemplazada por el hispanismo danzay. Acción y efecto de bailar, danzar, moverse.

IMÁGENES INSTRUMENTOS SONOROS



Fig. 1

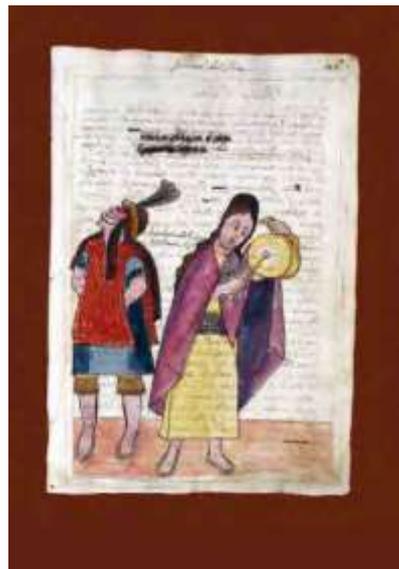


Fig. 2

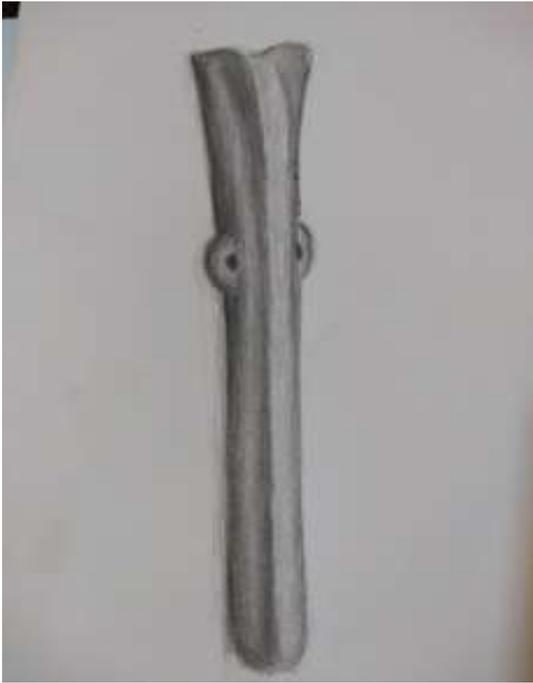


Fig.3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig, 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

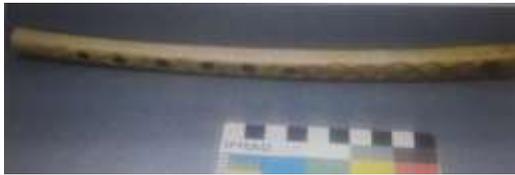


fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71

REGISTRO DE LABORATORIO



AGRADECIMIENTOS

Para agradecer como correpondería tendria que escribir cien hojas más, y más que Trabajo de Investigación sería un Trabajo de agradecimiento...

A Mis padres, Muñeca y Luiti, siempre a mi lado y en todo.

Claudia por su apoyo, insistencia, paciencia, aguante, fuerza...y amor.

Nati y Santi, hijos inmensos.

A cada director, profesor, secretaria/o y compañeros/as que tuve en las diversas y variadas épocas de la rica historia de la querida Escuela de Arqueología...

Al ex Director Lic. Luis Eduardo Segura, que me encontró en la calle, paró su auto y me insistió para que vuelva y termine.

A los señores Ricardo Bujaldón y Mario Toro, músicos, docentes y amigos que desinteresadamente pasaron largas jornadas en el Museo Arqueológico Adán Quiroga analizando, experientando, aportando y sacando sonidos a los instrumentos arqueológicos, sin ellos hubiera sido imposible llevar a cabo esta investigación y registro.

A los queridos amigos Raúl Aguirre por su desinteresado contribución a través del registro fotográfico, Juan Vergara por sus aportes en el asesoramiento junto a Toro sobre los vocablos Quichuas y el ofrecimiento de los Diccionarios tratados y Samuel Delgado por sus dibujos.

A cada uno de los empleados de La Dirección de Antropología de la Provincia de Catamarca y del Museo Arqueológico Adán Quiroga, especialmente Mariela Isabel Solis Villarroel, Marcia Andrea Vergara y Verónica Soledad Chayle, que en cada jornada de trabajo, colaboraron permanentemente, con opiniones, material y una enorme amistad.

Finalmente y muy especialmente a Daniel Delfino, Director del Trabajo Final, sin su apoyo, interés, correcciones, seguimiento, aportes y paciencia, la realización del presente trabajo hubiera sido imposible.

Gracias por hacer de este larguísimo sueño una realidad. ENORME GRACIAS !!!!