

La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales*

por Cristina Alvarez y María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

Los campesinos atacameños de Chile son descendientes de la antigua cultura *cunza* de agricultores y pastores, perteneciente al área de influencia de las culturas de Los Andes Centrales. Aunque en el pasado su dispersión geográfica abarcó desde el sur del Perú hasta el norte de Chile y noroeste de Argentina, su mayor densidad poblacional se concentró en las provincias chilena de Antofagasta, y argentinas de Jujuy y Salta (Steward y Faron, 1959:263). Resistieron la presión de otros grupos —*diaguitas*, *aymaraes*, *incas* y *españoles*— construyendo aldeas fortificadas (*ibid.*: 264), formadas por grupos de pequeñas casas rectangulares de piedra distribuidas en calles irregulares (Bennett y Bird, 1949:90). coment

La cultura material *atacameña* antigua es relativamente simple, si se la compara con aquella de Los Andes Centrales. Además de sus aldeas fortificadas y sistemas de regadío, ellos poseyeron cerámica, cestería y textiles; tallado en madera, piedra, hueso, cobre, oro y plata. La agricultura de oasis y el pastoreo de auquénidos proporcionaban una alimentación típicamente andina a base de maíz, porotos, quinoa, calabaza y ají, a los cuales se sumaba la carne de auquénido, especialmente de la llama. Por ser el desierto de Atacama una zona de activo tránsito cordillerano —para el cual se utilizaba como animales de carga a los auquénidos—, el comercio floreció tanto entre las comunidades *atacameñas* como entre éstas y otros grupos indígenas: los *diaguitas* y los *incas* (Steward y Faron, 1959:264).

La cultura inmaterial *atacameña* descansa en una organización social de comunidades pequeñas, autónomas, aisladas, formadas por familias relacionadas por un linaje común. Un hombre de edad mayor ocupaba el status hereditario de jefe. Diversas evidencias arqueológicas prueban la existencia tanto de un nivel cultural moderadamente avanzado (Bennett, 1963:38) como también de una vida religiosa y ceremonial activa, esto último atesti- vicio. Pizarro

* El presente trabajo se ha basado en materiales sonoros y bibliográficos provenientes, en su mayor parte, del archivo privado de la segunda autora del presente artículo, quien los ha recolectado pacientemente en el transcurso de varios años. Las autoras agradecen la gentil cooperación del Prof. Carlos Munizaga Aguirre, del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología de la Universidad Chile, y del Sr. Héctor Soto, quienes proporcionaron valiosos materiales bibliográficos; y de la Sra. Gabriela Pizarro, quien facilitó grabaciones de terreno realizadas por su colaborador, Sr. Jaime Morán. Las autoras agradecen muy en particular a Magdalena Vicuña, cuya experta cooperación técnica y útiles comentarios críticos han servido para dar forma definitiva al presente artículo.

gado por el contenido de las numerosas tumbas excavadas por Le Paige y otros arqueólogos.

Tal como en el pasado, los *atacameños* residen hoy día en pequeños poblados ubicados en los oasis interiores del árido territorio del desierto. Sin embargo, su cultura ha cambiado y su antigua lengua *cunza* está prácticamente extinguida debido a la prolongada influencia y contacto con la cultura occidental de origen hispánico.

Diversos testimonios prueban la supervivencia de la antigua música *atacameña* ligada principalmente a dos ritos de fertilidad —el *talatur* y el *convido a la semilla*— y a las *coplas de carnaval*. Las melodías de dichos ritos y de algunas *coplas* festivas utilizan exclusivamente los sonidos correspondientes al arpeggio mayor. Por tanto, la tríada arpegiada es su organización tonal característica, recibiendo comúnmente la denominación técnica de *trifonía*¹.

Es de interés considerar ciertos aspectos teóricos generales relacionados con esta sencilla estructura tonal. Por una parte, sabemos que la tríada es la base del pensamiento tonal-armónico de Occidente. Ella está asociada estrechamente a los principios de la consonancia y sus derivados teóricos y prácticos, relacionándose al extenso período tonal de la música docta europea del cual es uno de sus productos más característicos y significativos. Por otra parte, nuestro conocimiento de la música indígena y folklórica de América Latina permite afirmar que las estructuras tonales trifónicas no sólo pertenecen al ámbito cultural *atacameño* de Chile sino también a diversas otras culturas desconectadas de la civilización occidental —*jívaros*, *aguarunas*, *onas*, etc.—. Dichas estructuras tonales existen también en grupos que están, ya sea en contacto o bien incorporados a la civilización occidental. Citamos, como ejemplo, los campesinos chilenos de los oasis atacameños y argentinos del área diaguítica-calchaquí y los campesinos peruanos de la sierra de Huancafélica.

¿Qué significa la coexistencia de este pequeño modelo de organización tonal trifónica entre grupos culturalmente tan diferenciados y a veces opuestos? ¿Será producto de la influencia de la música docta de Occidente en las comunidades primitivas o "folk" de América? ¿O bien, será el producto de una base físico-acústica "natural" que comparten muchos pueblos? ¿Quiere esto decir que la tríada es algo natural en el lenguaje musical del hombre? ¿O, más bien, es un producto estético y, por lo tanto, "artificial", difundido por ciertas culturas en una época precolombina remota?

Es poco probable que la música docta de Occidente haya influido en grupos primitivos de América ya que la trifonía parece remontarse a lejanas

¹ El término *trifonía* es empleado, a nuestro juicio, acertadamente, por Holzmann (1968) para designar a las melodías de tres sonidos del repertorio vernáculo del Perú. Sin embargo, Vega (1944:119) con anterioridad utilizó el término *trifonía* para designar el mismo fenómeno sonoro tal como aparece en la música vernácula argentina.

épocas precolombinas. Vega dice al respecto (1965:91): "Sería imposible proponer una introducción europea de la trifonía con su repertorio, y no es fácil admitir una invasión colonial desde las zonas andinas en que la pentatonía está en plena efervescencia". De esta manera, Vega rechaza tanto el origen europeo como andino colonial de la trifonía.

Con respecto a la posible base físico-acústica natural de la tríada, recordemos que según Rameau "todas las consonancias, todos los elementos constitutivos positivos de la armonía han surgido no arbitrariamente sino de acuerdo a ciertos principios matemáticos definidos" (Shirlaw, 1955:453). Dichos principios corresponden a la progresión aritmética 1:2:3:4:5:6 y la armonía mayor que resulta de esta proporcionalidad está presente en la naturaleza como un hecho físico a través de la resonancia de cuerpos sonoros (serie de los armónicos).

Claro está que esta teoría de Rameau fue rebatida posteriormente por Fétis y Berlioz, entre otros, quienes afirmaron que los fundamentos de la armonía se basan en principios culturales, o sea, son un producto artificial creado por el hombre (*ibid.*: 454).

Una explicación intermedia es ofrecida por Helmholtz (1954:226-250; cf. Shirlaw, 1955:464-467), quien afirma que las bases de la armonía, y por lo tanto de la tríada, descansan tanto en la resonancia natural de los cuerpos sonoros como en principios estéticos derivados de la tonalidad, puesto que ésta última es una ideofactura musical, un producto cultural del hombre. Al examinar los "universales" de la música, algunos etnomusicólogos contemporáneos coinciden en omitir la tríada como elemento común (Mc Allester, 1971; Wachsmann, 1971; Seeger, 1971; y List, 1971), asignando en cambio un valor más universal al principio de tonalidad como gravitación a un centro tonal definido (Mc Allester, 1971:379; Wachsmann, 1971:381). Los múltiples problemas teóricos derivados de nuestras interrogantes —que hemos parcialmente aclarado— poseen vastas y complejas implicancias que no podrán ser resueltas ni comentadas en este trabajo cuyos propósitos son más modestos.

Hemos circunscrito nuestro trabajo al análisis de este principio de organización tonal, *la trifonía*, en ciertos repertorios pertenecientes a la música vernácula del área andina de nuestro continente. Dentro de este contexto general geográfico, se ha otorgado mayor relevancia al repertorio *atacameño*, tanto por ser chileno como por sus interesantes implicancias de difusión cultural.

En efecto, a partir de nuestra experiencia auditiva previa se logró identificar como un punto de partida empírico, las múltiples y evidentes semejanzas existentes entre repertorios provenientes de países y culturas diversos aunque vecinos.

Por lo tanto, el objetivo general del presente trabajo consistirá en demostrar la similitud de la estructura tonal trifónica de la música atacameña y su correspondiente contexto cultural con respecto a modelos análogos provenientes de países latinoamericanos del área andina.

Se debe dejar en claro que el presente trabajo no es exhaustivo ni completo. Muy por el contrario, intenta realizar una exploración preliminar sobre un tema que podría profundizarse mucho más, aportando mayor cantidad de ejemplos analizados provenientes de diversos otros países y culturas, incluso talvez de otros continentes.

II. MATERIAL Y MÉTODO.

La muestra musical seleccionada con el fin de analizar las estructuras trifónicas *atacameñas* de Chile y algunos países limítrofes o vecinos está integrada por quince transcripciones y análisis auditivos complementarios. Las transcripciones se desglosan de la siguiente manera:

1. Seis de Chile, cultura *atacameña*: N^{os.} 1 al 6.
2. Cuatro de Argentina, grupos serranos y montañoses de Jujuy: N^{os.} 7 al 10.
3. Dos de Ecuador, cultura *jivara*: N^{os.} 11 y 12.
4. Dos de Perú, cultura *quechua*: N^{os.} 13 y 14.
5. Uno de Chile, cultura *mapuche*: N^o 15.

Los seis ejemplos *atacameños* provienen de grabaciones recolectadas por Grete Mostny (1949) y Jaime Morán (1969); a su vez, los cuatro trozos argentinos proceden del archivo de Carlos Vega; y los cinco ejemplos restantes de tres fuentes bibliográficas: List (1965:138-142), Holzmann (1968:12-16), y Augusta (1911:696). Las transcripciones correspondientes a los trozos *atacameños* y argentinos han sido realizadas por la primera autora de este trabajo, con excepción del ejemplo N^o 3 que fue transcrito por la segunda autora (Grebe y Alvarez, 1972:59). Los ejemplos de Ecuador y Perú corresponden respectivamente a transcripciones de Karsten y Holzmann; y el único trozo *mapuche* pertenece a Augusta. Cinco de estos ejemplos poseen textos en lengua indígena: N^{os.} 1 y 2 (*cunza*); 11 y 12 (*jivaro*); y 15 (*mapuche*). Sin embargo, ocho trozos correspondientes a los ejemplos N^{os.} 3 al 10, emplean el español. Cabe señalar que los N^{os.} 13 y 14 no poseen textos por no haberse incluido éstos en las transcripciones de Holzmann. Mediante diversos análisis auditivos complementarios, fue posible ampliar tanto esta muestra como las perspectivas de nuestras comparaciones interculturales al incluirse grabaciones de terreno y/o transcripciones de los *aguarunas* y fiesta de Santiago del Perú; *matacos* y *tobas* del Chaco argentino-boliviano y *onas* de Argentina.

En la selección de trozos, se tomó en cuenta los siguientes aspectos: en primer lugar se prefirió los ejemplos vocales por ser más claros y más frecuentes; en segundo lugar, aquellos que mostraran claramente su organización tonal trifónica; y, por último, aquellos que tuvieran una estructura métrica y rítmica bien definida y precisa para así obtener una transcripción lo más fiel posible del documento sonoro.

Como procedimiento, se ha empleado la técnica de transcripción descriptiva detallada para ofrecer una versión que refleje al máximo la realidad

de la interpretación ². Fue necesario, por lo tanto, agregar a los signos tradicionales de notación, una serie de signos especiales que ya fueron utilizados en un trabajo previo (Grebe y Alvarez, 1972:3).

TABLA CON SIGNOS ESPECIALES

	= sonido de altura indeterminada
	= sonido más alto de lo indicado
	= sonido más bajo de lo indicado
	= arrastres tonales inferiores o superiores, ubicados al iniciar o terminar un sonido, con un desvío tonal análogo a una apoyatura
	= glissando recto.
	= alargamiento de la duración indicada
	= abreviación de la duración indicada
	= intensidad y duración menor (en nota pequeña)
	= división de mensura que no implica un esquema de acentuaciones determinadas

Cada transcripción lleva, además, el acompañamiento rítmico. Cuando éste posee un esquema permanente se ha anotado sólo el patrón rítmico; en caso contrario, se ha incluido todo el acompañamiento como partitura. Se incluye también la medida metronómica de cada ejemplo.

En el análisis de esta selección de trozos musicales trifónicos, se han considerado los aspectos tonales, formales, interpretativos, métricos y rítmicos, sumándose informaciones sobre el contexto cultural en el cual ellos se manifiestan. Con el fin de ofrecer una visión esquemática de la organización tonal y sus funciones, se ha utilizado diversos signos en el Ej. 16; el centro tonal aparece en nota cuadrada, siguiendo en importancia la redonda para indicar la ubicación del quinto grado del arpeggio, luego siguen la blanca, negra y corchea para los sonidos de menor importancia.

² Las transcripciones tomadas de otros autores, correspondientes a los Nos. 11 al 15, son solamente prescriptivas esquemáticas.

Puesto que el presente trabajo estudia en forma preliminar un tema escasamente tratado en las investigaciones de música vernácula de Chile, su ordenación metodológica es primordialmente inductiva y posee un alcance exploratorio.

III. EL REPERTORIO TRIFÓNICO.

1. *La trifonía atacameña.*

La organización tonal trifónica caracteriza y tipifica a la música *atacameña* arcaica, de antiguo ancestro *cunza*. Como dijimos anteriormente, ella está presente en dos ritos indígenas de fertilidad: el *talatur* y el *convido a la semilla*, los cuales se asocian respectivamente a la limpieza de las acequias y riego de la tierra y a la siembra.

Por ser el agua el elemento de mayor importancia para la economía agrario-pastoril de la desértica tierra *atacameña*, la gente de sus oasis manifiesta por ella una profunda veneración. Puesto que el agua de las vertientes, originada de las altas montañas nevadas de la cordillera andina, y sus correspondientes sistemas de regadío a base de canales, determinan la fertilidad y productividad de la tierra, ella es decisiva para la supervivencia del pueblo *atacameño* (Mostny, 1954:95). No es extraño, entonces, que al agua se le asignen connotaciones mágicas o sobrenaturales. Según Barthel (1959: 20), para los *atacameños* el agua es recibida gracias a la efectividad del acto ritual del *talatur*. Y, de acuerdo a informaciones recibidas del *cantal*³ Saturno Tejerino de Socaire —corroborado por otros *cantales*—, el canto ritual se genera y es enseñado por el agua. “Al escuchar en la noche, sentí cantar al agua y me sobrevino susto. Luego volví al pueblo, mientras la voz del agua me persiguió. Me enseñó encontrar la melodía justa para las palabras. En una sola noche aprendí todo lo que hay que saber . . . Este canto se originó en la humedad del agua. El agua lo cantó, del agua hay que aprenderlo” (*ibid.*: 22). La calidad secreta de estas creencias —claramente desprendidas del pensamiento mágico del hombre del desierto— es corroborada por el mismo *cantal*, quien afirma: “Estas son cosas muy secretas” (*loc. cit.*). La identificación de la melodía del *talatur* con el “canto del agua” fue comprobada reiteradamente por Barthel en el transcurso de su sobresaliente trabajo antropológico en los oasis atacameños. Sus datos empíricos aclaran la presencia de una imagen antropomórfica del agua. En este sentido, se destaca un relato del *cantal* Saturno: “En la quebrada de Cuno escuché cómo muchas personas conversaban con el agua. Sentí durante el

³ El *cantal* es el sacerdote sacrificador y oficiante del ritual *talatur*. Su función principal es mantener vivos y transmitir los textos cantados en lengua *cunza*, aún no descifrada íntegramente por los lingüistas. Dicha lengua mantiene hoy su vigencia sólo en el contexto del ritual, puesto que ha perdido su función comunicativa en la vida cotidiana al ser desplazada por el español.

talatur cómo un gran tambor marcaba el compás dentro del agua: ¡tamta-tamta-tamta!" (*loc. cit.*). Luego, "comparó el correr del agua en la acequia con una delgada pero alegre voz humana" (*loc. cit.*). El *cantal* Cosme, discípulo e hijo de Saturno, ratificó las informaciones de su padre y maestro, afirmando que "en una noche al aire libre había escuchado y comprendido el *canto del agua*" (*loc. cit.*).

Deducimos, por tanto, que la organización tonal trifónica —la cual caracteriza a todas las melodías del *talatur* y a la antigua música *cunza*— personifica al canto del agua y, consecuentemente, al agua misma. Personifica también a aquellos elementos asociados directa o indirectamente con el ceremonial del agua o *talatur*: la siembra y germinación de la tierra fértil que culmina en la cosecha y su producción agrícola; la alimentación y el bienestar general del grupo étnico; los rituales cuya poderosa efectividad permite la llegada y buen uso del agua; los textos poéticos tradicionales en lengua *cunza*, principal medio de comunicación ritual que va unido al canto; los tres instrumentos musicales de uso ritual: el *clarín*, el *putu* y el *chorimori*⁴; y las danzas tradicionales que se desarrollan junto a la música instrumental y vocal. Todo este complejo cultural del agua y de la fertilidad otorga coherencia y continuidad a la vida ceremonial del pueblo *atacameño* y explica la permanencia de sus supervivencias arcaicas a pesar de la extinción de la lengua nativa en el momento presente.

La trifonía no es una organización tonal exclusiva de la cultura indígena. En efecto, ella aparece incorporada, asimismo, a las coplas en idioma español que se interpretan durante el *carnaval atacameño*. Así, la trifonía desafía incluso las barreras de lenguaje denotando una pertinaz permanencia y perdurabilidad de rasgos que le permite enfrentar y superar el flujo incontestable del proceso de aculturación, el cual ha afectado profundamente la pervivencia cultural del pueblo *atacameño*. ¿Cómo se explica, entonces, la sólida permanencia de este elemento de la cultura musical nativa? Hemos dicho que la trifonía aparece identificada con el agua y la fertilidad de la

⁴ El *clarín* se clasifica como una trompeta natural, tubular, lateral, recta, con embocadura. Está formada por un tubo de caña envuelto en hebras multicolores de lana, cuyo largo oscila entre 1,30 y 1,50 metros. Por compartir algunas características morfológicas y musicales, está vinculado con el *erke* argentino y la *trutruka* mapuche (Grebe, 1971: 34). El *putu* es una trompeta natural, tubular, vertical o lateral, curva, con o sin embocadura. Está construida por un cuerno de vacuno ornamentado con borlas de lanas multicolores. Se relaciona con el *erkencho* argentino, la *pututa* altiplánica (trompeta de caracol) y el *küll-küll* mapuche (Grebe, *loc. cit.*). El *chorimori* es una sonaja enfilada, de golpe indirecto, sacudido y suspendido, formado por cencerros de bronce sin badajo, cuya parte superior está perforada para dejar pasar el cordel o correa que sirve de asa. Se agrupan de a tres (Mostny, 1954:101); o bien de a seis: seis delgados o femeninos y seis gruesos o masculinos, formando un conjunto de doce cascabeles (Barthel, 1959:21). Sobre el origen de este instrumento no hay acuerdo, asignándosele procedencia boliviana (Barthel, *loc. cit.*), *diaguita* (Mostny, 1954:97) y *atacameña* precolombina, esta última de acuerdo a recientes investigaciones organológicas realizadas en 1971 por M. E. Grebe con materiales arqueológicos *atacameños* proporcionados por el padre Gustavo Le Paige.

tierra. Al examinar las funciones y contexto general en que se da el *carnaval atacameño*, descubrimos que esta festividad se asocia a la cosecha del trigo y del maíz, culminación del ciclo agrario anual. Son nuevamente el agua y la fertilidad de la tierra, que permiten la cosecha, los elementos centrales a los cuales va asociada la trifonía. Sus relaciones siguen una secuencia lógica: Sin agua no hay tierra fértil. Sin esta última no hay cosecha. Sin cosecha no hay alimentación ni bienestar general del pueblo *atacameño*. Y la trifonía es el canto del agua.

Los símbolos del *carnaval* son las espigas de trigo y las mazorcas de maíz llevadas por los participantes como símbolo de la cosecha. Según Mostny (1954:43), a pesar de celebrarse en días inmediatamente precedentes a la Cuaresma, esta festividad denota la presencia tanto de elementos hispánicos como indígenas. "Aunque una fiesta pagana, no sabemos cuanto fondo indígena tiene y hasta qué punto es una adaptación del carnaval introducido por los europeos. Aunque se hubiera incorporado con algunos elementos indígenas americanos, la fiesta no forma de ningún modo, parte tan integrante de las herencias antiguas, como las anteriores, puesto que las canciones son en castellano y el acompañamiento musical se hace con guitarra" (*loc. cit.*). Dichos acompañamientos de guitarra son complementados con el uso característico de la *caja chayera*⁵.

Distinguimos dos etapas complementarias en el desarrollo del *carnaval*: la *chaya* —parte primera y principal— y el *despacho de carnaval* —conclusión—. La *chaya* comienza el Domingo de *carnaval*, continuando hasta la mañana del Miércoles de Ceniza. Se baila en cuadrillas y se cantan *coplas*⁶ improvisadas en cuartetos rimados de versos octosílabos. En el *despacho del carnaval* se presentan tres personajes centrales representados por hombres elegidos por la junta de vecinos: *el viejo*, *la vieja* y *el mozo*⁷. Ellos recorren el pueblo, de casa en casa, cantando coplas alusivas y portando en sus espaldas alforjas, las cuales serán llenadas con obsequios de comestibles por los aldeanos. Identificamos en esta costumbre tradicional un nuevo símbolo evidente de fertilidad asociado al significado central de esta fiesta de cosecha.

⁵ La voz *caja chayera* es común tanto en el norte de Chile (Aguirre y Politis, 1971:13) como en el área *calchaquí* del noroeste argentino (Cortázar, 1949:117-126) y se refiere al instrumento musical de mayor importancia empleado, durante el carnaval, cuya fase inicial se denomina *chaya* (véase nota a pie 9). Este instrumento es un tambor de marco con doble parche. Su marco es de madera y ambas membranas de cuero de cordero. "La tensión se produce mediante una correa de cuero y puede regularse enchufando piedrecitas entre la correa y el marco. De percutor sirve un palito, que tiene un extremo forrado en paño" (Mostny, 1954:101).

⁶ Según Favio Soza, poblador de Toconao, la *copla* recibe asimismo los nombres de *pale-pale* y *tonada de carnaval*.

⁷ El *viejo* y la *vieja* personifican simbólicamente al carnaval. Tanto ellos como el *mozo* poseen distintivos o características especiales en su indumentaria. La *vieja* lleva un pañuelo que cubre su cabeza; mientras que el *viejo* y el *mozo* se cubren con máscaras de cuero (Mostny, 1954:93). Estos tres personajes son denominados *pujái*, tal como ocurre con el *viejo* del carnaval calchaquí (*loc. cit.*; Cortázar, 1949:204-210).

El carácter netamente profano de esta festividad queda manifiesto en el contenido de los textos de sus canciones, que se refieren por lo general a la problemática del diario vivir.

La música *atacameña* trífónica, asociada tanto a los ritos indígenas como al *carnaval* postcolombino, se caracteriza por una gran sencillez, coherencia y unidad estilística. Refiriéndonos a la organización tonal, observamos que los seis trozos musicales *atacameños* seleccionados siguen un esquema relativamente fijo, el cual aparece en forma evidente en el ejemplo N° 16 (N°s. 1 al 6). Comprobamos, asimismo, que dicha organización tonal corresponde a un arpeggio mayor cuyo eje (centro tonal) coincide con la fundamental de este arpeggio. En el ejemplo N° 16 (N°s. 1, 2 y 4) aparece, además, la duplicación de la 5ª del arpeggio a la 8ª inferior. Dicho arpeggio aparece normalmente en diversos niveles tonales, aunque en el Ej. N° 16 se han transpuesto al tono de sol para facilitar la comparación analítica. El ámbito melódico *atacameño* es por lo general de 5ª justa, pudiendo ampliarse a la 8ª. Como resultado de su estructura arpegiada, los intervalos predominantes son de 3ª, 4ª y 5ª.

La interpretación vocal se desglosa en dos modalidades: el canto coral en unísonos relativos o heterofónicos, propio del ceremonial indígena ritual; y el canto solista propiamente tal del *carnaval* indo-hispánico. En ambos casos, la música vocal se acompaña instrumentalmente. Así, en el primero de ellos aparecen instrumentos indígenas; y en el segundo, otros de origen hispánico. El estilo vocal es silábico y poco ornamentado. Generalmente, la voz misma está en registro sobragudo y con caracteres especiales de timbre, debido a una emisión abierta y excesivamente intensa. El estilo instrumental de los acompañamientos tiene diferencias según el repertorio al cual pertenezca. Si es música ritual de ancestro indígena —como la del *talatur* o del *convido a la semilla*—, los instrumentos acompañantes no parecen intervenir bajo un esquema fijo sino improvisando libremente de acuerdo a sus respectivas posibilidades musicales. En cambio, en las *coplas* de *carnaval* los acompañamientos son bastante fijos y regulares. La *caja chayera* es el apoyo necesario para encuadrar las coplas y destacar el aspecto métrico.

La organización formal es simple, basándose por lo general en la repetición variada de una frase única. Por tanto, la extensión de los trozos musicales es relativa a su función y contexto cultural que determinan el número de repeticiones fraseológicas exigidas por el texto poético. Así, la música ceremonial indígena suele poseer gran extensión temporal. En cambio, las *coplas* carnavalescas son de duración restringida. La estructura interna de la frase básica es ya sea ternaria, binaria o unitaria, según el número de miembros o semifrases que la componen.

En el repertorio indígena ritual y en algunas *coplas* carnavalescas, la organización métrica es aditiva y cambiante, puesto que a pesar de mantenerse un pulso regular hay cambios en el número de unidades de tiempo agrupados preferentemente por la acentuación prosódica. Estas secuencias métricas evidencian el predominio del 3/4. En el repertorio de *carnaval*, al-

gunas *coplas* denotan un metro ternario parejo, el cual se ve realzado por un acompañamiento que marca ya sea el tiempo fuerte o el primer y tercer tiempo del compás ternario. Los esquemas rítmicos, que se desarrollan junto a la métrica descrita, se limitan a la división binaria del pulso y a la amplificación al doble del mismo. Por tanto, los esquemas resultantes son simples y poco variados por subordinarse a la organización métrica. Un examen del control metronómico en relación al pulso de las seis canciones *atacameñas* seleccionadas indica que, en general, el *tempo* de los trozos indígenas es más reposado y moderadamente lento; en cambio, las *coplas* carnalescas tienden a ser bastante más movidas y ágiles.

EJEMPLO N°1

TALATUR (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 76$

EJEMPLO N°2

TALATUR (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 126$

EJEMPLO N°3 CONVIDO A LA SEMILLA (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 88$

Va - mos, va - mos, va - mos, Ta - tai se -
 fo - re' Ma - mai se - fo - ra' Ni - ñas ven -
 gan, ven - gan a la ca - ba - ña si. Ma -
 mai se - fo - ra' Ta - tai se - fo - re'.

(Grebe y Alvarez, 1972:59)

EJEMPLO N°4 COPLA DE CARNAVAL (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 104$

Va - mos can - tan - doy bai - lan - do y la
 flor seña cai - do Va - mos a - le - gran - do - nos
 sien - do ce - lo - sa pa' que me has trai - do.

PERCUSION:

EJEMPLO N°5

COPLA DE CARNAVAL (Atacameños, Chile)

♩ = 76

Es - te jo - ven queha lle - ga - do,
Ha - brá trai - dó bue - na, co - pla,
queha - brá trai - dó pa' ven - der,
que can - te pa - ra 'pren - de'.

PERCUSION: * ||

EJEMPLO N°6

DESPACHO DEL CARNAVAL (Atacameños, Chile)

♩ = 88

Por la fal - dá dea - quel ce - rró ten - gou - na,
si - llaen flo - ra - da Pa - ra se sen - tar,
mi ne - gra so - bre la si - llaen flo - ra - da.

PERCUSION: * ||

2. Algunas perspectivas interculturales.

Las comparaciones interculturales que ofrecemos a continuación no son exhaustivas ni agotan el tópico básico de nuestro trabajo. Ellas pretenden solamente dar un impulso inicial a comparaciones sistemáticas de la trifenía atacameña con modelos tonales de evidente similaridad pertenecientes a las siguientes culturas indígenas y grupos mestizos o "folk" de ancestro indígena latinoamericanos, provenientes en su mayoría del área andina: 1) grupos serranos y montañeses argentinos de las provincias de Jujuy y Salta y otras zonas precordilleranas; 2) culturas *quechua* y *aguaruna* del Perú; 3) cul-

tura *jivara* de la montaña selvática del Ecuador; 4) culturas *mataco* y *toba* del Chaco argentino-boliviano; y 5) culturas *mapuche* de Chile y *ona* de Argentina.

El contexto cultural en que se presenta la trifonía es, en general, preciso y coincidente en las culturas del área andina no selvática, serrana o desértica, por aparecer asociada al *carnaval* y a las ceremonias rituales de fertilidad —siembra, cosecha y marcación del ganado— todas ellas vinculadas al ciclo anual de labores agrícolas. En cambio, suele haber relaciones contextuales más amplias y complejas en los grupos indígenas selváticos o no selváticos marginales o aislados, en los cuales la trifonía se asocia principalmente a ritos de fertilidad y chamánicos, invadiendo también el variado ámbito de la música profana.

En Argentina, las melodías trifónicas de la *baguala*⁸ son interpretadas por grupos serranos y montañeses residentes en una “ancha faja precordillerana, desde La Rioja hasta los confines con Bolivia, y en Formosa y el Chaco, lo mismo que en parte de Santiago del Estero” (Aretz, 1952:115). A juzgar por el foco de dispersión actual y sus rasgos típicos, sus raíces deben ser indígenas. Las *bagualas* se interpretan “preferentemente durante el carnaval; aunque suelen escucharse en cualquier tiempo y ocasión” (*loc. cit.*). En el *carnaval calchaquí* —fiesta representativa del noroeste argentino— emerge la trifonía en un contexto muy similar al de la cultura *atacameña*, asociado a la fertilidad y al agua, a la cosecha y a la abundancia. En efecto, durante la *chaya*⁹ —cuya fase inicial coincide con el Domingo anterior al Miércoles de Ceniza— se realizan combates singulares entre los participantes con agua¹⁰, papel picado, harina, almidón, albahaca y otras sustancias (Cortázar, 1949: 161-174). Los banquetes suculentos y repetidas libaciones¹¹ del *carnaval*, el derroche de bienes, energía y tiempo sumados a las demostraciones de fuerza y destreza, simbolizan en forma obvia a la abundancia y a la cosecha que entrega generosamente los productos de la tierra fertilizada por el agua (*ibid.*: 13-14). El carácter telúrico de esta fiesta se manifiesta en especial

⁸ La *baguala* es denominada indistintamente como *tonada*, *copla*, *joi-joi*, *vidala*, *vidalita*, *tono*, *arribeña* y *abajena*. “Son cientos de melodías que responden a un mismo cancionero primitivo” (Aretz, 1952:115).

⁹ La voz *chaya* deriva del *quechua*, ya sea de *chayar* —“el que llega”— o bien de *ch'alla* “esparramadura de un líquido en forma de rocío, rociadura” (Carrizo, 1942:II, 446; cf. Cortázar, 1949:169).

¹⁰ Cabe señalar, además, que el mes de Febrero en el cual se inicia el *carnaval* es el mes de las lluvias y de los fuertes aguaceros unidos a crecidas del río Calchaquí (*ibid.*: 158-159).

¹¹ Las bebidas tradicionales del *carnaval* son la chicha de maíz y la aloja de algarrobo, cuya preparación e ingestión responde a antiguas costumbres de los indígenas de antaño. El período de su elaboración coincide con los meses de cosecha.

durante la *despedida y entierro del carnaval*, fase final en la que interviene *pujllay*¹², símbolo del carnaval. Este se personifica ya sea en un muñeco o un hombre disfrazado de viejo andrajoso y pintarrajeado que recorre la aldea casa por casa montado en un burro y acompañado por una comparsa pidiendo dádivas, las cuales acumula en sus alforjas y bolsas (*ibid.*: 204). Cuando finaliza dicho paseo procesional, se procede a sepultar al muñeco *pujllay* junto al cual se depositan frutos y otros objetos simbólicos, invocándose a *pachamama*, la diosa telúrica (*ibid.*: 100-215). Durante el transcurso del *carnaval*, la interpretación de *coplas* y *tonadas* —o sea, *bagualas* trifónicas acompañadas por *caja*—, cobra especial relieve (*ibid.*: 175-194)¹³. Por sus características de contexto cultural y estilo musical, la *baguala* se vincula estrechamente con la trifonía *atacameña* y peruana, lo cual no es de extrañar dada la vecindad geográfica de sus manifestaciones musicales. (Véase Ejs. N^{os}. 7 al 10).

EJEMPLO N^o 7 BAGUALA (Jujuy, Argentina)

♩ = 132

La co - pa de mi som - bre - ro
En la tal - da dea - quel ce - rro
Pa' que se sien - te mi sue - gra

traí - go a la Vir - gen Ma - ri - a. :||
traí - go a no - si - llo flo - ri - do
con mi ne - gri - to que - ri - do. :||

EJEMPLO N^o 8 BAGUALA (Argentina)

♩ = 76

Quién ha di - cho que el muer - to

Percusión

¹² *Pujllay* es un antiguo dios festivo y báquico de la mitología indígena *quechua* que simboliza a la prosperidad y abundancia (*ibid.*: 204-210).

¹³ Según Isabel Aretz (1952:177-178), en Jujuy se danzan bailes carnavalescos al son de *coplas* tritónicas acompañadas de *erkencho* o *erke*, aerófonos similares al *clarín*, y al *putu atacameños*.

sien - do mi muer - teim-po - si - ble no se va - ya vuel - va

se vuel - va - se

EJEMPLO N°9

BAGUALA (Argentina)

La tie - rra con ser pie - dra yel gol - pe

del es - la - bón e - lla tam -

bién llo - ra jue - go que se - rá mi co - ra - zón

te'i de ro - bar y mi - dir

pa' te - ner con quién dor - mir.

PERCUSION:

EJEMPLO N° 10

BAGUALA (Argentina)

$\text{♩} = 72$

Yo no sé por qué en el mundo de cual-quier

Percusión

co - sa se es - pan - ta, tu sa - bes que la

rui - na ya - rruí - na le me - jor - plan - ta.

En el Perú, Holzmann (1968:11) afirma que esta organización tonal caracteriza a la música de algunas fiestas comunales, faenas campesinas, herranzas, algunos carnavales, ciertas formas de *wayno*, incluyendo algunas corridas de toros. En particular, caracteriza al estilo musical del *carnaval* del área de Chanka, incluyendo Apurímac, Ayacucho y Huancavélica, cuyas festividades están relacionadas con las faenas de siembra y cosecha agrícola. (Véase Ejs. N°s. 13 y 14). Una de las fiestas más características de la sierra peruana es el *Santiago*, festividad exclusiva de Huancavélica, departamento de Junín, el cual es un ritual mágico que tiene como base el mito de Tayta Wamani, dios y señor de los cerros (Quijada, 1957:13). Por tanto, su ancestro es diferente a la herranza de origen español. En el *Santiago*, se marcan los animales colocando lanas de colores en sus orejas (*ibid.*: 15). Intervienen instrumentos musicales típicos consistentes en la trompeta de madera (*loncoor*), la trompeta de cuerno de vacuno en espiral, a los cuales se suma la *tinya*, tambor de doble parche percutido con baqueta (*ibid.*: 19).

Las ofrendas dirigidas al cerro, la importancia de éste y del agua, los instrumentos musicales típicos, el desarrollo general de la fiesta, unidos a la melodía trifónica característica, evidencian su estrecha analogía y, quizás, su parentesco cultural tanto con el *talatur* y el *floramiento del ganado* de los *atacameños*, como con el *carnaval calchaquí* argentino.

Las culturas *jivara* de Ecuador y *aguaruna* del Perú —ambas pertenecientes a áreas selváticas vecinas de dichos países andinos— utilizan profusamente la trifonía en sus manifestaciones musicales. Entre los *jivaros*, dicha organización tonal aparece principalmente ligada al trabajo agrícola y a las ceremonias rituales que acompañan a dichas faenas (List, 1965:138-139). Muchos de sus cantos son dirigidos ya sea a la madre tierra (*nungüi*), a un instrumento de labranza especial para cavar la tierra (*shingi*) y a los espíritus de las plantas (*loc. cit.*). Como ejemplo de estos últimos, citamos el caso de la ceremonia dedicada al fruto de la palma *chonta*, en la cual se incluyen además danzas imitativas de los pájaros (*ibid.*: 141). A ésta y otras ceremonias y sus cantos, se les atribuye el poder de “influir benéficamente en el crecimiento de los cultivos” (*ibid.*: 139), revelándose así su carácter eminentemente telúrico de fertilidad. Las ceremonias *jivaras* que utilizan melodías trifónicas incluyen, asimismo, ritos de reducción de cabezas y chamanicos, poseyendo estos últimos la finalidad de curar a un individuo poseído por los espíritus malignos (*ibid.*: 142). (Véase Ejs. N^{os}. 11 y 12).

JIVAROS (Ecuador)

EJEMPLO N^o 11

Nun-güi no-a as-sa-a na, Nun-güi no-a-chi-na, no-a na, Ma-man-ku tu unt-su-a-hei ta, unt-su-a-hei-ta, unt-su-a-hei-ta.

(Karsten, 1935 : 135)

EJEMPLO Nº 12

JIVAROS (Ecuador)

Sum-ga no-a na-ku-ra-heí Sum-ga no-a-chi-na

Sum-ga aish-mang chi-ru a-ha ha ha a ha heí

Ka-pa-ka pa-ha-wi Wi-sha ha-hu-chi wi-sha ha-hu-chi

Sum-ga no-a as-sa tu na-ku-ra-hei.

(Karsten, 1935 : 498)

EJEMPLO Nº 13

MUSICA PARA LA CORRIDA DE TOROS (Apurimac, Perú)

(Holzmänn, 1968 : 12-13)

EJEMPLO Nº 14

FIESTA DE SANTIAGO (Junín, Perú)

(Holzmänn, 1968 : 16)

Por su parte, los *aguarunas* utilizan también los cantos trifónicos en ceremonias rituales de reducción de cabezas y de caza, apareciendo además en la música no ritual: canciones amorosas, masculinas, de despedida y algunas dirigidas a niños (Roel Pineda, 1969:4-5). La intervención de la *tinya* andina, como instrumento musical acompañante de la canción trifónica *aguaruna*, es una sólida evidencia del parentesco cultural existente entre esta música selvática y aquella del carnaval de Chanka anteriormente citada.

En las culturas indígenas del Chaco argentino-boliviano, reaparece característicamente la trifonía asociada a ceremonias chamánicas. Entre los *matacos* y *tobas*, dichas ceremonias son dirigidas generalmente por dos chamanes que cantan, danzan y sacuden una sonaja. Ciertos ritos medicinales de los *matacos* se destinan a la curación de animales enfermos (Karsten, 1932: 138). Otros, propios de los *tobas*, consisten en conjuros danzados cuya finalidad es tanto terapéutica como profiláctica, sirviendo para prevenir epidemias (*ibid.*: 146). Dichos conjuros suelen ejecutarse a la luz de la luna cerca de grandes fogatas (*ibid.*: 148).

Un contexto cultural similar se da entre los *onas* argentinos, cuyos chamanes entonan extensos cánticos trifónicos de función terapéutica sin acompañamiento instrumental. A pesar de que la trifonía no es una organización tonal típica de los *mapuches* de Chile, existen interesantes muestras de ella en pasajes o fragmentos de cánticos chamánicos a los cuales se suman algunas canciones profanas. (Véase Ej. N° 15).

EJEMPLO N° 15

CANCION PROFANA (Mapuches, Chile)

Af - le ña ñi duam ña peñ ña, Af - le ña ñi
 duam ña peñ ña, Čeu ña ñi ru - men ña rumean ña peñ ña,
 ñeñfili tañi piu - ke peñ ña, Čeu ña, ñi a
 muan ña amuan ña peñ ña, ñeñfili tañi piu - ke peñ ña.

(Augusta, 1911 : 696)

El principio tonal de mayor estabilidad, que tipifica al estilo musical de todas las culturas estudiadas, es el arpeggio mayor cuya tónica es la nota fundamental. Al examinar la estructura tonal de los ejemplos argentinos y ecuatorianos, constatamos que ésta corresponde exactamente a la organización trifónica usada por los *atacameños*, o sea, es un arpeggio mayor que en algunas ocasiones duplica la 5ª del arpeggio a la octava inferior. (Véase Ejs. N^{os}. 7 al 11). Un caso especial aparece en uno de los ejemplos *jívaros* (N^o 16/12), el cual duplica excepcionalmente la tónica a la 8ª superior. El ámbito de estas melodías es de 5ª u 8ª y sus intervalos de 3ª, 4ª y 5ª. Todas las características recién descritas se aplican, asimismo, a la trifonía de las culturas indígenas *aguaruna*, *mataco*, *toba* y *ona*. En los trozos peruanos, sin embargo, el ámbito se amplifica a la oncenaria formada entre la duplicación de la 5ª a la 8ª inferior y la duplicación de la tónica a la 8ª superior. (Véase Ej. N^o 16/13 y 14). Aquí, los intervalos melódicos se enriquecen al agregarse los saltos de 6ª y 8ª. El empleo del arpeggio menor ocurre con escasa frecuencia. Tal es el caso del trozo *mapuche* (véase Ej. N^o 15) y de algunas canciones *aguarunas* en las cuales se produce una fluctuación tonal entre el arpeggio mayor y el menor.

A pesar de su unidad tonal, el repertorio trifónico no presenta una cohesión de sus estilos interpretativos, los cuales evidencian poseer rasgos locales diferenciados. En líneas generales, existe una mayor relación estilística entre la *baguala* argentina, el *Santiago* del Perú y los trozos de *matacos* y *tobas* del Chaco, que comparten algunas características comunes tanto vocales como instrumentales. Sin embargo, los trozos *aguarunas* y *onas* evidencian poseer estilos interpretativos más específicos.

Según Vega (1944:20), el estilo vocal silábico de las *bagualas* utiliza un recurso especial de interpretación denominado *kenko*, el que consiste en unir los sonidos por medio de *portamenti* e intercalar, entre nota y nota, rápidas inflexiones hacia otros sonidos de la escala. La voz misma es emitida en registro ya sea muy agudo o muy grave, siendo típico "el pase de uno a otro registro, y sobre todo el falsete, que les confiere un color muy particular" (Aretz, 1952:116). La interpretación es efectuada en rueda y de pie, por un coro o un solista, hombre o mujer, que se acompaña con un tambor. En la fiesta de *Santiago* del Perú, la música trifónica es interpretada por grupos que se acompañan con dos especies de trompetas naturales y tambor. (Véase pág. 36 del presente artículo). Su estilo vocal es silábico caracterizándose por arrastres ascendentes, voces agudas e intensas, tendencia al falsete y a unir sonidos por medio de glissandi. Por su parte, las canciones de *matacos* y *tobas* del Chaco son ya sea solistas o corales, acompañadas por danza y, en el caso de los ritos chamánicos, por sonaja de calabaza. Su estilo es vocalizado, relacionándose con aquel de la fiesta de *Santiago* por sus arrastres tonales ascendentes, falsete y voces agudas; su diferencia reside en la marcada emisión enfática.

A partir de las características recién descritas, es posible apreciar una relación estilística vocal e instrumental existente entre la trifonía del *San-*

tiago, baguala, culturas *chaquenses* y *atacameña*. En efecto, tanto la emisión vocal como el registro y la ornamentación confluyen en una modalidad expresiva común, aunque en la música *atacameña* ésta pierde su riqueza y complejidad. En todos estos grupos, el timbre instrumental de los acompañamientos es bastante similar, por realizarse con trompetas naturales y/o tambores.

Encontramos un estilo opuesto en la trifonía *aguaruna* y *ona*. La emisión vocal solista de la primera es relajada, tranquila y, por lo general, no enfática. Sus voces se mueven en un registro medio sin exagerar la intensidad, agregando ocasionalmente vocalizaciones y ornamentaciones a base de grupos de sonidos auxiliares. Tanto en esta cultura como en las *chaquenses* aparece también la trifonía en la música instrumental solista del laúd, violín y flauta. Por su parte, la peculiar trifonía vocal de los chamanes *onas* se caracteriza por un estilo enfático, entonación fluctuante, vocalizaciones frecuentes y carencia de acompañamiento instrumental.

La organización formal del repertorio trifónico perteneciente a tres de las culturas estudiadas presenta gran analogía con aquella de la música *atacameña*. Así, tanto el *Santiago* como las *bagualas* y los trozos *chaquenses* se desarrollan en base a la repetición variada de una o dos frases melódicas, con una clara tendencia a la estructura estrófica determinada por el texto. En cambio, en las canciones *jívaras*, *aguarunas* y *onas* predomina la forma tipo mosaico, propia del estilo indígena más puro, en la cual se yuxtaponen pequeñas células melódicas leve o profundamente variadas.

Desde el punto de vista de la organización métrica y rítmica, algunos de los grupos estudiados evidencian un parentesco con la música *atacameña*, compartiendo las siguientes características: pulso regular y métrica aditiva con frecuentes cambios del metro binario al ternario y viceversa. El pulso regular de la *baguala* y del *Santiago* es subrayado por el acompañamiento de tambor. Sin embargo, en dos de las *bagualas* seleccionadas (Ejs. N^{os} 8 y 10) se presenta una métrica bastante cambiante, lo cual se manifiesta también en el desarrollo de la música vocal del *Santiago*. En general, la métrica y ritmo de estos repertorios dependen de la acentuación de sus textos poéticos. Según Vega (1944:118), la *baguala* adopta el verso octosilábico español canalizando así la organización métrica dependiente de la acentuación prosódica del nuevo idioma.

En los trozos trifónicos de las culturas *aguaruna* y *ona* se presenta, por el contrario, un metro y ritmo libres e irregulares en los cuales la velocidad se acomoda flexiblemente a las necesidades expresivas del canto y su texto poético.

En suma, es posible distinguir dos especies de estilos y estructuras musicales trifónicas en las culturas estudiadas: aquel de los *atacameños*, serranos y montañeses argentinos (*baguala*), *quechuas* (*Santiago*), y *chaquenses*, grupos aculturados o en proceso de aculturación que regularizan un estilo de raigambre indohispánica, mestiza o "folk"; y aquel de las culturas indígenas más puras y aisladas —*jívaros*, *aguarunas* y *onas*— que mantienen los rasgos indoamericanos arcaicos.

ORGANIZACION TONAL TRIFONICA DE LOS 15 TROZOS SELECCIONADOS

EJEMPLO 16

IV. DISCUSIÓN.

Los resultados expuestos en el capítulo precedente confirman la cohesión cultural y musical de la trifonía andina, la cual aparece integrada al lenguaje musical de, por lo menos, nueve culturas: *atacameña*, *diaguita-calchaquí*, *quechua*, *aguaruna*, *jívara*, *mataco*, *toba*, *mapuche* y *ona*. Su contexto cultural es preciso y coincidente por aparecer en el *carnaval* y en las ceremonias rituales de fertilidad, asociadas al ciclo anual de labores agrícolas: siembra, cosecha y marcación del ganado. Su aparición en ceremonias rituales chamánicas —propias de culturas selváticas o no selváticas marginales— se relaciona también con la misma idea central de fertilidad, puesto que su “finalidad terapéutica es la de comenzar una nueva vez la existencia, el nacer... de nuevo” (Eliade, 1967:84). Ocasionalmente, la trifonía se identifica con el idioma musical de un pueblo nativo cuando ella invade simultáneamente los ámbitos de la música ritual y profana. Tal es el caso de la cultura *aguaruna* del Perú.

En el capítulo precedente, hemos detectado la coexistencia de dos estilos y estructuras musicales trifónicas diferenciadas en el repertorio estudiado. Ello puede explicarse desde un doble punto de vista si se examina, en cada cultura, tanto su medio ambiente físico y humano como su respectivo nivel cultural. Así, aquellas culturas agrarias que se ubican en el área de influencia de la alta cultura *quechua* de los Andes Centrales y que habitan en zonas montañosas, serranas o desérticas —*atacameños* chilenos, *montañeses* y *serranos* del noroeste argentino, *serranos* del área peruana de Chanka y *chaquenses*¹⁴ coinciden en su estilo interpretativo, organización formal, rít-

¹⁴ Las culturas *mataco* y *toba* del Gran Chaco se agregan en este grupo a pesar de no poseer una agricultura evolucionada, la cual no se desarrolló sino en forma mínima debido a la excesiva aridez del territorio. Ellos se agrupan aquí tanto por poseer rasgos culturales comunes (Steward y Faron, 1959:380) como vinculaciones musicales con la cultura de Los Andes Centrales. Hoy día, los *chaquenses* han sufrido un significativo proceso de aculturación, reteniendo algunos elementos de su cultura original (*ibid.*: 413).

mica y métrica. En cambio, las culturas indígenas más puras y aisladas, cuyo nivel cultural relativamente simple va unido al seminomadismo y nomadismo y que residen en zonas selváticas, boscosas o isleñas —*ñuvaros*, *aguarunas* y *onas*— suelen poseer un estilo trifónico peculiar cuyos rasgos diferenciados revelan su remoto ancestro indoamericano.

Si se compara el complejo y elaborado estilo y estructuras trifónicas de la *baguala* argentina y del *Santiago* peruano con el lenguaje musical *atacameño*, este último aparece visiblemente simplificado y poco elaborado. A nuestro juicio, su simplicidad, sumada a su expresividad austera y solemne, corresponde exactamente a la aridez del *habitat*, a la inclemencia ecológica del desierto y a la vida dura del *atacameño* que diariamente debe vencer los desafíos de la poco pródiga naturaleza. La música *atacameña* no podría ser de otro modo; pues ella es un reflejo expresivo del hombre del desierto.

El término *cancionero tritónico*, definido por su "unidad de estilo o carácter" y utilizado por Vega (1965:89) —en relación al repertorio musical de tres notas del noroeste argentino— es inadecuado para referirse al repertorio estudiado en el presente trabajo porque en él se exteriorizan diferencias del estilo interpretativo, organización formal, rítmica y métrica que eluden tal denominación. A pesar de no ser la *baguala* el único género musical trifónico, Vega adopta esta voz como sinónimo de trifonía "porque es la única, entre muchas, que se refiere solamente a esta especie" (*loc. cit.*). Según este mismo autor (*ibid.*: 94), en la *baguala* se presenta una escala-tipo que coincide con las notas del acorde perfecto mayor europeo. Al analizar una apreciable cantidad de melodías, Vega observa que la tónica se traslada por las notas del arpeggio constituyendo de esta manera tres modos diferentes de esta gama trifónica:

Modo C: la-do-fa (tónica la).

Modo B: do-fa-la (tónica do).

Modo A: fa-la-do (tónica fa).

Este autor afirma que, aunque hay melodías que no incluyen los tres sonidos, estos son casos en los cuales el modo es defectivo, o sea, sólo se presentan dos sonidos. Agrega que "la rareza o la ausencia de tal o cual modo en cualquier sistema es lo común" puesto que "casi todos los sistemas modales... padecen esas fallas" (*loc. cit.*). Sostiene además que, en el sistema tritónico, "la preferencia por el modo A es casi total... raro es el B y rarísimo el C" (*ibid.*: 95). Pensamos que estas afirmaciones son discutibles. Se desprende claramente como resultado del análisis de la organización tonal trifónica de los trozos seleccionados, sin tomar en cuenta este enfoque teórico de Vega, la existencia de un modo único coincidente con el arpeggio mayor cuya tónica se ubica en su fundamental. Desde luego, el referido arpeggio aparece en diferentes posiciones, pero la tónica no se desplaza a los otros sonidos de la gama. Es posible que los casos de modos defectivos enunciados por Vega no sean precisamente eso, sino simples melodías de dos sonidos. Según este autor, la música tiene su primera expresión cuando aparece la melodía de "dos alturas y dos duraciones" (*ibid.*: 89).

Carlos Vega e Isabel Aretz han señalado la existencia de una extensa área musical trifónica en Latinoamérica, cuya extensión se ha precisado a través de sucesivos trabajos de estos y otros autores. Vega fue el primero en describir su extensión en Argentina y países limítrofes: "Se encuentra en las provincias del oeste, desde La Rioja hasta la gobernación de los Andes, Salta y Jujuy; invade el centro por Tucumán y parte de Santiago del Estero y penetra hacia el centro-norte, débilmente, hasta la gobernación de Formosa... Se encuentra, además, en el norte de Chile, en el sur de Bolivia¹⁵ y en algunas regiones del Perú central" (1944:115). Aretz amplifica y precisa esta área mencionando "fuera de Argentina... los atacameños chilenos y ciertos serranos bolivianos", a los cuales se suman "algunos indios del Gran Chaco y, más lejos, en el centro del Perú, ciertos indios del departamento de Apurímac, los *chankas*" (1952:115). En uno de sus trabajos posteriores, Vega menciona por primera vez el concepto de área musical en relación al "cancionero tritónico" (1965:89), cuya dispersión geográfica abarcaría, además de América, otros continentes, con la posible excepción de Australia. En América, "se encuentra desde el Canadá hasta la Argentina, principalmente sobre el dorso y las vertientes de los Andes, sin continuidad" (*loc. cit.*). Vega identifica dicho repertorio con algunas antiguas culturas de Argentina y Chile de lengua *cacana* o *diaguita*, mencionando entre ellas a los *pulares*, *calchaquiles*, *diaguitas*, *omaguacas*, *atacamas* o *apatamas* y *capayanes*, pueblos que "son los progenitores de los grupos hoy folklóricos que usufructúan del orden tritónico en su propia área precolombina" (*ibid.*: 90). Por su parte, George List (1965:144) agrega a esta área musical trifónica la cultura *jivara* del Ecuador. Y nuestro propio trabajo confirma una gran parte de los datos de Vega y Aretz, amplificando los márgenes de esta área al incluir a los *aguarunas* del Perú y a los *mapuches* y *onas* de Chile. Confirmamos también que el área musical trifónica coexiste y se superpone con otras organizaciones tonales, tales como la pentáfona y heptáfona. Todos los grupos indígenas mencionados han poseído en el pasado algún tipo de contacto cultural, ya sea directo o indirecto, estrecho o lejano, que ofreció oportunidades para intercambiar u obtener préstamos culturales de pueblos vecinos. Ellos fueron favorecidos y reforzados por pertenecer, muchas de estas culturas, al área de influencia del imperio incaico (Alden Mason, 1957:116-131).

El área musical trifónica, aunque discontinua, es predominantemente andina, aglutinando a cinco países hermanos desde el Ecuador hasta el Cabo de Hornos. ¿Cómo podemos explicar su notable permanencia que ha superado incluso las fuerzas desintegradoras del proceso de aculturación y la pérdida irremediable de algunas lenguas nativas? A nuestro juicio, hay tres razones principales que lo explican. En primer término, la trifonía descansa en una

¹⁵ Vega sostiene que la trifonía "debe haberse extendido hasta el sur de Bolivia, a menos que la capa tritónica de sus aborígenes haya sobrevivido allí bajo el fuerte estrato pentatónico" (1965:90). De esto se desprende que la trifonía no parece ser un elemento muy característico en Bolivia, cuya organización tonal es la pentáfona.

base físico-acústica natural de la serie de los armónicos, producida por la resonancia espontánea de los cuerpos sonoros, lo cual puede haber favorecido su sólida permanencia como lenguaje "natural". En segundo término, la trifonía es compatible con las estructuras melódicas y armónicas traídas por los españoles a América desde el período de la Conquista, lo cual puede haber afianzado su permanencia, coexistencia o fusión con organizaciones tonales similares de origen europeo folklórico. En tercer término, la trifonía descansa en una base estética y comunicativa común a pueblos vecinos que comparten rasgos, complejos y pautas culturales. Recordemos que la trifonía no es sólo una organización tonal simple y autónoma ligada a un estilo musical y sus correspondientes estructuras. Ella aparece integrada a una configuración cultural compleja relacionada principalmente con la fertilidad, el agua, el ciclo agrícola anual y la productividad de la tierra. Más aún, ella es un símbolo de dicha configuración que identifica aquello que representa, convirtiéndose en un medio de comunicación poderoso ligado al bienestar general y supervivencia del hombre andino.

La trifonía es, entonces, un factor comunicativo aglutinante que estrecha aún más los profundos vínculos culturales existentes entre los países latinoamericanos andinos. Es, asimismo, un factor que favorece y refuerza la identidad regional de pueblos vecinos y hermanos unidos tanto por una historia común y un paisaje vertebrado por la cordillera como por la cosmovisión telúrica originaria del ancestro indoamericano.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aguirre, Miguel y Miguel Politis, 1971. "Instrumentos Musicales del Folklore del Norte Grande". En *Huayra-Huasi*, III (Antofagasta), Edición del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad del Norte.
- Alden Mason, John, 1957. *The Ancient Civilization of Peru*. Baltimore, Penguin.
- Aretz, Isabel, 1952. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Augusta, Fray Félix José de, 1911. "Zehn Araukanerlieder". En *Anthropos*, VI, pp. 684-698.
- Barthel, Thomas, 1959. "Ein Frühlingsfest der Atacameños". En *Zeitschrift für Ethnologie*, LXXXIV, pp. 24-45¹.
- s/f. "Una Fiesta de Primavera de los Atacameños". Traducción al castellano de Américo Gordon, inédita, 41 pp.
- Bennet, Wendell C. y Junius B. Bird, 1949. *Andean Culture History*, New York, Lancaster Press.
- Bennet, Wendell C., 1963. "The Diaguita-Atacameño". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*. New York, Cooper Square, II, pp. 38-42.
1963. "The Atacameño". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, II, pp. 599-618.

¹ Por no contar con el trabajo original en alemán de Barthel, se ha consultado en el presente estudio sólo la traducción al español y la referencia de página corresponde a dicho manuscrito inédito.

- Carrizo, Juan Alfonso, 1942. *Cancionero Popular de la Rioja*. Buenos Aires, Baiocco, 3 vols.
- Cortázar, Augusto Raúl, 1949. *El Carnaval en el Folklore Calchaquí*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Eliade, Mircea, 1967. *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid, Guadarrama.
- Grebe, María Ester, 1971. "Clasificación de Instrumentos Musicales". En *Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, pp. 18-34.
- Grebe, María Ester y Cristina Alvarez, 1972. *Música Latinoamericana: Texto Guía de Lectura Musical Basado en Materiales Vernáculos Latinoamericanos*. Santiago, Seminario de Título, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile.
- Helmholtz, Hermann, 1954. *On the Sensation of Tone*. New York, Dover.
- Holzmann, Rodolfo, 1968. "De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana". En *Revista San Marcos*, pp. 1-51.
- Karsten, Rafael, 1932. "Religious Rites and Ceremonies". En *Indian Tribes of the Argentine and Bolivia Chaco*. Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica, pp. 131-154.
1935. *The Head-Hunters of Western Amazonas*. Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica.
- List, George, 1965. "Music in the Culture of the Jíbaro Indians of the Ecuadorian Montaña". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, Colombia). Washington, Unión Panamericana, pp. 133-151.
1971. "On the Non-Universality of Musical Perspectives". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 399-402.
- Mc Allester, David, 1971. "Some Thoughts on 'Universals' in World Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 379-380.
- Mostny, Grete et al, 1954. *Peine, un Pueblo Atacameño*. Santiago, Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile.
- Quijada Jara, Sergio, 1957. *Canciones del Ganado y Pastores*. Huancayo, Villanueva.
- Roel Pineda, Josafat, 1969. *Voces e Instrumentos de la Selva*. Lima, Minerva.
- Seeger, Charles, 1971. "Reflections Upon a Given Topic: Music in Universal Perspective". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 385-398.
- Shirlaw, Matthew, 1955. *The Theory of Harmony*. De Kalb (Illinois), Coar.
- Steward, Julian H. y Louis C. Faron, 1959. *Native Peoples of South America*. New York, McGraw Hill.
- Vega, Carlos, 1944. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Losada.
1965. "Música de Tres Notas". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, Colombia). Washington, Unión Panamericana, pp. 89-106.
- Wachsmann, Klaus P., 1971. "Universal Perspectives in Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 381-384.