

LAKITAS EN ARICA

Camila Arancibia · César Borie · Alejandro Fielbaum
Andrés Fortunato · Catalina Lorca · Francisco Manríquez
Gerardo Mora · Francisco Silva · Zorka Ostojic · Juan Wolf

Victoria Castro Rojas
Prólogo

Gerardo Mora Rivera
Editor

LAKITAS EN ARICA

Registro de Propiedad Intelectual No 196087

© Gerardo Mora Rivera

ISBN 978-956-332-850-9

Primera edición e impresión: 2010

Segunda impresión: 2011

Santiago de Chile

Gerardo Mora [*mora.rivera@azapa.org*]

Editor

César Borie, Andrés Fortunato, Paula Martínez y María Carolina Odone

Editores asistentes

Tamara Osses [*tamara.osses@azapa.org*]

Diseño gráfico y retoque digital

AZAPA Producciones Ltda. [*contacto@azapa.org*]

Concepto y distribución

A **Juan Solar González**,
padre de Juan Solar Vergara.
Siempre con nosotros.

A **Martín Coya**,
maestro lakita.
En profundo agradecimiento.



Mapas	6
<i>Diego Artigas</i>	
Prólogo	11
<i>Victoria Castro</i>	
Lakitas y trayectos	17
<i>Gerardo Mora</i>	
Construcción de una lakita	21
<i>Andrés Fortunato</i>	
Una guía sobre los géneros musicales tocados por los lakitas en Arica	53
<i>Juan Wolf</i>	
Música bajo tierra	59
<i>Camila Arancibia y Francisco Silva</i>	
La zampoña ariqueña	75
<i>Andrés Fortunato</i>	
Imágenes que roncan	89
<i>Francisco Manríquez</i>	
Tradición y wayno para soplar: las lakitas en los bailes religiosos de Arica	107
<i>Juan Wolf</i>	
Silencio de las lakitas en el discurso mediático sobre patrimonio en Arica	117
<i>Catalina Lorca y Alejandro Fielbaum</i>	
Lo que el viento me dejó	125
<i>Zorka Ostojic</i>	
Historia reciente de los lakitas en Arica	133
<i>César Borie y Gerardo Mora</i>	
Tocan en este libro	167
Bibliografía	169

Comienzo

Alrededor del año 1400 d.C. un hombre era enterrado en el cementerio donde siempre habían sido sepultados sus abuelos y los abuelos de toda su comunidad. Él, vestido y sentado, con las rodillas recogidas hacia su pecho y su cabeza apoyada en ellas. Fue envuelto en una manta, y tras esa manta en otra más. El fardo fue atado con cuerdas, depositado en una pequeña fosa junto a menudas calabazas, jarritos de greda con forma de coquito, un vaso kero de cerámica, platos de esteras, un peine y husos para hilar. Finalmente fue tapado con piedras. Entre su cuerpo y sus mortajas, sus seres queridos pusieron una ramita de coa atada con lana y plumitas, probablemente para protegerlo en el viaje que acababa de iniciar. Pusieron también sus herramientas para pescar, el arpón, los anzuelos, flechas. Junto a estos utensilios su ajuar incluía pequeñas miniaturas que reproducían balsas con sus remos, coloreadas con pigmento rojo. En una bolsa *chuspa*, tenía sus hojas de coca, una pequeña *inkuña*, una lienza de algodón y una cajita de madera lo acompañaban.

Ese entierro ocurrió en lo que la arqueología ha denominado sitio Playa Miller 3 (PML 3). Los fechados indican que ese cementerio fue utilizado por los antiguos ariqueños entre los años 1300 y 1450 d.C. (Espouey *et al.*, 1995) y estaba ubicado en la playa que hoy conocemos como La Lisera. Mientras, en el valle de Azapa, en el valle de Lluta, en la quebrada de Camarones, Chaca, en Pica, Iquique, Caleta Huelén y tantos lugares más, otros entierros ocurrían. Los familiares de los deudos, también sellaron sus mortajas con vestimentas, ofrendas y amuletos, de la misma forma como lo habían hecho con todos los que fallecían. Lo que tenían en común éstos, es que dentro de esas mortajas había, junto a ellos, bellas lakitas de caña.

No podemos saber con exactitud si esas lakitas les pertenecieron y por eso se las llevaron consigo a su muerte. Tampoco sabemos si fueron dejadas ahí acompañándolos como ofrenda de parte de un ser querido o como muestra de respeto por parte de su comunidad. Pero lo que sí sabemos, es que en las mismas tierras en que hoy habitamos, sonaba fuerte la música de las lakitas.

Intentamos contar aquí, en pocas páginas, el relato de cómo los antiguos habitantes llegaron a soplar cañas. Es una narración llena de reuniones entre gentes, de lazos firmes trenzados entre bailes y soplos, que sustentaron el canto del viento en la boca de quienes queremos descubrir. Así comienza la historia de flautas, sicus, zampoñas, antaras o lakitas. Así comienza, con un nombre que quizá desconocemos y que permanecerá aún bajo tierra.

Arica antes de Arica, una historia re-conocida

Los grupos humanos que vivían en las zonas costeras de desembocadura hace aproximadamente 9000 años atrás, mantuvieron sus tradiciones a través de los milenios y hace 7000 años desarrollaron una particular manera de enterrar a sus muertos, la que hoy conocemos como las momias de la Cultura Chinchorro.

Esta manera de vivir comienza a modificarse hace 3000 años, ya que los pueblos comienzan a practicar el cultivo de plantas. Junto a ello cambian también sus creencias, lo que se evidencia, por ejemplo, en el paso del patrón funerario de la momificación al entierro en fosas, donde los individuos se sepultan acompañados por una serie de artefactos que probablemente les pertenecieron en vida. A partir de esa época, la interacción con las poblaciones distantes es evidenciada por

15. Las fotografías de este capítulo fueron hechas por Francisco Manríquez en el Museo Arqueológico Universidad de Tarapacá - San Miguel de Azapa y son de propiedad de la Universidad de Tarapacá.

la presencia de objetos de culturas altiplánicas y de la costa sur del Perú en la zona. Mientras, algunas poblaciones de tradición costera comienzan a vivir en aldeas en los valles del interior. Es así como hace 2500 años aparece en Azapa lo que se conoce como Cultura Alto Ramírez, que mantiene la pesca, comienza a practicar la agricultura y el entierro de sus muertos en *túmulos funerarios*, es decir, acumulaciones de capas de tierra y vegetales que forman un pequeño promontorio dentro del cual yace uno o varios individuos con sus pertenencias y ofrendas.

Hace 1500 años, los pueblos de Arica entran en contacto con las poblaciones del altiplano del lago Titicaca, es decir con el estado altiplánico Tiwanaku, mediante una colonia que ellos poseían en el actual Moquegua, Perú. Los habitantes del valle de Azapa que adoptan dentro de sus tradiciones elementos altiplánicos son denominados como Cabuza, mientras que a aquellos que comparten la agricultura con la tradición costera se les denominan Maytas. Durante esta época conocida como Periodo Medio, situada en el año 500 d.C., es que encontramos las primeras lakitas en la historia de Arica (Chacama, 2000; Focacci y Pizarro, 2000).

Posteriormente, 1000 años antes del presente, en la época conocida como Desarrollos Regionales, estas relaciones se desarticulan, dando paso a la manifestación de los Grupos Arica, representados arqueológicamente por los tipos cerámicos San Miguel y Gentilar, quienes tienen una manera de vivir que combina los elementos y creencias locales ancestrales con las creencias y formas de vivir comunes a todo el mundo andino, y que habitan tanto en las costas ariqueñas como el valle. Son estos Grupos Arica los que nuevamente reciben a los viajeros de las tierras altas, esta vez representados por el Imperio Inca, en el Periodo Tardío. Una historia distinta es la que se cuenta a partir de la llegada de los conquistadores españoles.

La música y las sociedades

Definiremos como música al “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2003[1973]: 149). La música en tanto sonido, destaca por sus cualidades de expresión,

fuente de información y como mecanismo de creación de unidades colectivas afectivas e intelectuales, que incluyen significados y códigos sociales. Es un medio de expresión de significados, pero también un modo de producir afectos. Esto es particularmente importante en las sociedades ágrafas, es decir, sin escritura, donde la música jugó un rol central como vínculo social.

En la cultura andina prehispánica, la música constituía parte fundamental de la vida de las comunidades, estaba vinculada a todas las esferas de su existencia vital. En la actualidad, podemos observar el rol preponderante que ésta juega en el calendario festivo. En él, la música otorga carácter y define los periodos a través de su contenido, dominando el espacio ritual y transmitiendo dicho contenido por medio de la experiencia. Por lo mismo, no cabe duda que la potencia expresiva de la música ha resaltado sus capacidades de significación, transformándose en un mecanismo de reproducción social del pensamiento andino, mediante la ejecución o participación de las personas en el acto musical (Sánchez Canedo, 1996; Layme Pairumani, 1996).

No obstante, a la vez que la música juega un importante rol en la estructuración social, sus cualidades le hacen conmovir la esencia del ser humano. La música y la danza son capaces de llevarnos a estados de trance, a la experimentación de un tiempo virtual, a “otro mundo”, a “otra mente”. En esos estados el ser puede experimentar el verdadero conocimiento de la naturaleza humana, tanto de su persona como de la colectividad, y percibir con claridad su relación con el mundo (Blacking, *op. cit.*).

Arqueología de las lakitas

Para los efectos de esta exploración en la genealogía de estos instrumentos en el área de Arica, llamaremos *lakita* a todo objeto de fines sonoro-musicales, aerófono, compuesto de una o varias alineaciones de tubos de longitudes variables, sin perforaciones laterales y con modificaciones estéticas o acústicas¹⁶ que, independiente de su forma y configuración sonora, puedan ser identificados bajo esa denominación instrumental; entendiendo de todas maneras que dicho nombre obedece a un tipo especial de instrumento, a una manera de tocar y una forma musical conocida actualmente,

16. Se subentiende además que, en caso arqueológico, dicha definición no está tan sólo dada por la observación y presencia del instrumento completo, sino por la posibilidad de identificarlo a partir de sus restos.

además de ser una denominación con una carga lingüística propia.

Se constataron y analizaron exhaustivamente al menos 68 piezas, todas pertenecientes a las distintas colecciones albergadas en el Museo Universidad de Tarapacá - San Miguel de Azapa (MASMA), además de la observación indirecta de una buena cantidad de otros conjuntos y restos. Todas las piezas registradas y analizadas representan la historia del instrumento y su presencia en la zona. Proviene tanto de colecciones sin contexto conocido, colecciones etnográficas y contextos arqueológicos considerados clásicos, que componen el grueso de la muestra, como algunos sitios del valle de Azapa y los costeros de Playa Miller¹⁷, además de Chaca 5 y Lluta 54. De dichos sitios se desprende la asociación del instrumento a una gran gama de contextos, principalmente mortuorios, pertenecientes a hombres, mujeres e infantes.

Categorías utilizadas y observadas

Para efectos de un mejor análisis del material instrumental aquí presentado, hemos fijado dos clases de criterios de evaluación tendientes a generar, desde las for-

mas clásicas de análisis material en nuestra disciplina, conocimiento acerca de las formas comunes y distintas de construir los objetos así como también la posible incidencia de éstos en los ámbitos musical y social. En tal sentido es que se plantean ambas vertientes de categorización tipológicas las que pasamos a explicar y describir.

En una primera instancia, previo al acceso directo al material y a partir de estudios realizados anteriormente sobre estos, proponemos tres categorías básicas de dimensiones para efectos de orden y análisis. Dichas categorías obedecen, principalmente, al tamaño máximo del tubo mayor de cada instrumento o conjunto, siendo considerado éste como el mandante a la hora de clasificar ordinalmente el objeto en categorías simples como son las aquí usadas. A saber, *Grandes* (301 mm y más), *Medianos* (300 a 136 mm) y *Pequeños* (135 mm y menos). Como exponemos, estas categorías están dadas por la longitud mayor del instrumento o conjunto de tubos y permiten distinguir, *a priori* entre elementos que podrían estar compartiendo ciertas características relevantes más allá del simple hecho de su dimensión, para cuyo caso se establece un segundo grupo de categorías descriptivas que están en directa relación con el material observado (Silva, 2004).



1. Parte de la muestra.

17. A saber: Az 6, Az 8, Az 15, Az 71, Az 75 y Az 141 y Playa Miller 1, 2, 3, 6 y 7.

Las categorías descriptivas corresponden, por su parte, a la observación de características especiales o comunes y derivan completamente de la observación directa de los conjuntos. De esta manera se reconocen las siguientes características.

- ▶ **Amarras Auxiliares:** Corresponde a la presencia de amarras funcionales utilizadas para la sujeción de los tubos, distintas de la amarra principal (con o en la zona del travesaño), y que otorgan firmeza al objeto mediante la unión de sus tubos consecutivos en la parte medial o distal de los mismos.
- ▶ **Escalerados en V:** Indica el doble escalerado de los instrumentos, esto es, la presencia no sólo de un escalerado distal en el ordenamiento de los tubos, sino en ambos extremos formando de manera proyectiva una forma similar a una letra V.
- ▶ **Miniaturas:** Corresponden a aquellos objetos de dimensiones reducidas, que no presentan características funcionales, siendo más bien representaciones del objeto musical propiamente tal, sin una función musical.
- ▶ **Doble Hilera:** Se refiere a los instrumentos con una doble hilera de tubos. Esto puede tratarse de una segunda hilera con tubos sonoros o resonadores.
- ▶ **Resonadores:** Alude específicamente a la presencia de esta clase especial de tubos sin tapón, con una intención sonora distinta a la de los tubos taponados, cuyo nombre describe la función de los mismos.
- ▶ **Embarrilado:** Señala los objetos con presencia observable o inferible de amarras decorativo-funcionales, realizadas en intervalos a lo largo de los tubos, formando bandas de aspecto y color distintos al natural de la caña.
- ▶ **Forrado:** Describe aquellos instrumentos o tubos provistos de un aditamento especial, como el forrado del tubo posiblemente realizado con tripas animales.

Las características anteriores, así como observaciones contemporáneas acerca de las formas de taponado y preparación de los cantos o filos, derivan en la categorización del instrumento o conjunto en tanto funcionales o no funcionales, refiriéndose básicamente a la intencionalidad sonora que pudieron tener los objetos en su origen y construcción.

Una última categoría observada tiene que ver con la lateralidad, esto es, derecha o izquierda, dependiendo de a qué lado se encuentra el tubo mayor al mirar el objeto desde el frente. De esta forma es posible, en función de estas categorías, clasificar en distintos aspectos las lakitas prehispánicas para así poder evaluarlas, no tan sólo en un sentido musical, sino que técnico, estético y finalmente social.

Aspectos estéticos, materiales y técnicas de construcción

Dentro de las lakitas prehispánicas que se han conservado en la zona andina, encontramos ejemplares de cerámica, hueso, metal y caña. Del universo total de instrumentos registrados en el MASMA, el 100 % de ellos está construido en caña¹⁸ de tamaños variables. Si las observamos en un corte trasversal encontramos ejemplares de 19,5 mm de diámetro exterior y 17,5 mm de diámetro interior, hasta las más pequeñas de 9 mm de diámetro exterior y 7 mm interior.

Para obtener un tubo con uno de los extremos cerrados, los antiguos fabricantes recurrieron al uso del nudo natural de la caña o al sellado de esta con tapones de calabaza. Observamos también el nudo natural reforzado con un sello de resina arcillosa. Para lograr un mejor calce del tapón con la caña, algunos tubos presentaron un delicado rebaje interno. Este sencillo indicador nos permitió inferir la existencia de tapones de calabaza aunque no se hayan conservado en el tiempo. A su vez, tales tapones eran moldeados mediante cortes muy finos para darle un calce ajustado con la caña.

.....
18. Cuya especie no hemos determinado aún.

2. AZ 141, Tumba 133, 11103.



3. MASMA 30551.





4. Tapones de calabaza.

Por su parte, los extremos de los tubos recibían tratamientos particulares. Los filos o partes cercanas al labio del instrumentista, después de cortados eran rebajados, quitándole las astillas y posteriormente pulidos, dándole una textura suave al tacto. El extremo inferior también solía ser despojado de las astillas sobrantes y rebajado. En algunos casos se conservaba un tramo de la caña más allá del nudo, al parecer con fines estéticos.

Sin embargo, es la forma de unir las hileras de tubos la que tiene mayor relevancia visual al momento de observar los instrumentos, y dentro de ésta, la cordelería es sin lugar a dudas el elemento de mayor potencial tecnológico y estético. Los antiguos constructores utilizaron básicamente tres formas de unir los tubos: con travesaño de caña sujeto con cordelería, sólo con cordelería y con travesaño de caña más amarras auxiliares, es decir, cordelería extra además de la que ya es utilizada para sujetar el travesaño. Los travesaños se obtenían a

partir de un corte longitudinal de la caña, logrando un fragmento casi plano, de largo variable y relativo a la cantidad de tubos que se debían unir, y de un ancho que fluctuaba entre los 5 y 7 mm.

La cordelería está conformada por fibra vegetal (algodón), fibra de camélido y cabello humano; hilados, torcidos y trenzados con técnicas diversas. Algunas conservan el color natural de las fibras que abarcan el beige, café claro, café oscuro, negro; y otras, colores teñidos como verde, azul y rojo. La mayoría de los cordeles son monocromos, no obstante existen ejemplares bicromos, los que suelen combinar una hebra clara con una oscura. Un instrumento puede estar atado con un único y largo cordel o poseer una combinación de ellos. Dentro de las formas de amarre de los tubos, observamos que en el caso de que exista travesaño de caña, la forma clásica que adopta la cordelería por la cara frontal del instrumento, es la de cruz o X.

Cuando la cordelería reemplaza el travesaño de caña, ésta consiste en un conjunto de hilos dispuestos en hileras contiguas en un sistema de intercalado por el anverso y reverso de cada tubo, a su vez estos son reforzados por amarras que atan transversalmente las hileras, en el espacio que existe entre los tubos. A ello se suman hilos que envuelven el total de tubos exteriormente.

Una de las formas más complejas que presenta la cordelería es el caso del travesaño de caña más amarras complementarias de un cordel continuo. En el anverso del travesaño, es decir en la cara visible de la zampoña

al ser ejecutada, este tipo de tejido se dispone con amarras en X, mientras que por el reverso el cordel une los tubos de dos en dos (el 1 con el 2, el 2 con el 3, el 3 con el 4, y así consecutivamente). Esta forma de amarre crea una figura con forma de < (V ladeada). Una vez amarrado el travesaño, el cordel baja a lo largo de uno de los tubos de los extremos de la hilera (el más grave o el más agudo) y comienza a amarrar la parte inferior de los tubos nuevamente dos en dos. En la parte inferior, el tejido, al igual que los tubos, presenta la forma de un escalonado. La figura de < (V ladeada) se observa también de manera individual o múltiple.

5. MASMA 30414. Amarra de travesaño en X.



6. AZ 6, 26786. Cordelería que reemplaza al travesaño.





7. PLM 3, Tumba 47, 30550. Amarras complementarias en < (V ladeada) con escalonado.
Anverso y reverso de la misma pieza.



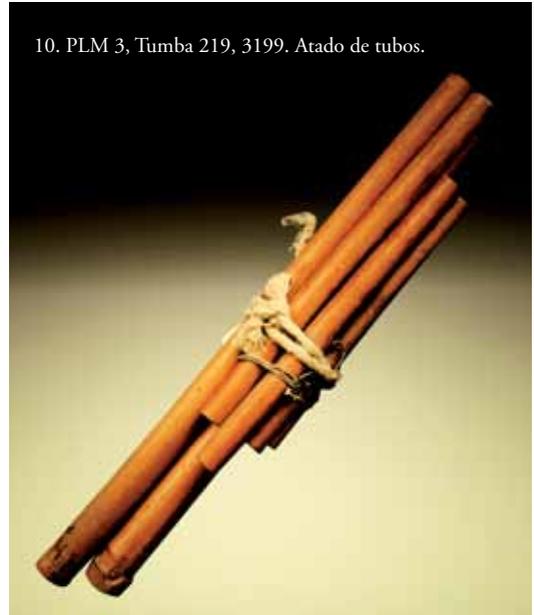
8. PLM 4, Tumba 19, 6796. Detalle, amarras complementarias en < (V ladeada).

La observación de los aspectos materiales de las lakitas arqueológicas, permitió reconocer instrumentos en sus distintas fases de uso y fabricación. Tal es el caso de las lakitas reparadas y de los atados de tubos. Se han conservado instrumentos con tubos fracturados y reparados mediante la técnica de embarrilado de hilo de fibra vegetal o animal. En caso de los instrumentos grandes se registraron tubos envueltos en tiras de piel animal (probablemente tendones) y forradas en tripa. Los embarrilados pudieron servir también para prevención de fracturas, costumbre que se conserva hasta la actualidad entre algunos músicos de la región.



9. AZ 141, Tumba 52, 11152.
Detalle de embarrilado y forrado en tripa.

Por su parte, los atados, constituyen un conjunto de tubos con medidas graduadas, amarrados juntos sin estar estructurados como lakitas. Puede tratarse de instrumentos en preparación o de tubos ya utilizados y guardados para conformar otro.



10. PLM 3, Tumba 219, 3199. Atado de tubos.

Aspectos acústicos o cómo sonamos cuando estamos juntos.

Para evaluar los aspectos sonoros de los instrumentos analizados, hemos tomado como método la medición de los mismos y el sometimiento de dichos valores a una fórmula estandarizada que permita a través de una estimación redonda observar las relaciones entre los sonidos sin llegar a afectar los instrumentos de manera directa, en atención a su conservación. Dicha fórmula es una ecuación propuesta por Bensaya (1989) y permite, a partir de características conocidas, el cálculo de la frecuencia de sonido (Fuentes, 1999).

La ecuación de cálculo de frecuencias en Hertz del sonido de los tubos obturados de caña de las lakitas es la siguiente¹⁹:

$$V = 8500 / (L + \epsilon)$$

$$V = 8500 / (L + 0,7)$$

$$V = 8500 / [(L - O) + \epsilon]$$

Consideramos además importante señalar que ésta es apenas una aproximación acústica al sonido estimado de cada instrumento o tubo, ya que al utilizar la misma regla para todos es posible establecer patrones y diferencias que pudiesen ser significativas musicalmente hablando, pero cuya real evaluación sólo podría hacerse a partir de la reproducción de los instrumentos.

Según la ecuación utilizada para inferir el sonido, preliminarmente se puede decir a partir de las categorías ordinales y considerando por tanto el sonido del tubo mandante o mayor lo siguiente.

- ▶ **Grandes:** La nota más grave de este rango ordinal de tamaño corresponde casi perfectamente a un Re# de la octava inmediatamente inferior al La 440 en el tubo mayor del instrumento mas grande registrado y una intermedia entre Sol y La también de la octava inferior a dicha nota de referencia, lo cual muestra que si bien son bajas las notas obtenidas por el instrumento, éstas no se alejan demasiado del registro medio asignable en la actualidad a dicha nota referencial.
- ▶ **Medianas:** Los registros de esta categoría ordinal, tomando como en el caso anterior a modo de referencia preliminar el sonido del tubo mayor de cada conjunto, abarca precisamente y de manera notoria los registros medios de la escala actual, siendo la nota mas alta una intermedia entre un Re y un Do# de la octava superior al La 440 y un Re casi perfecto de la octava inmediatamente inferior a la nota de referencia en el caso de los instrumentos de mayor tamaño de este rango.

- ▶ **Pequeños:** El largo del tubo principal indica que la gama de sonidos de estos pequeños instrumentos se mueve entre el Re# de la segunda octava por sobre la del La 440 (10,704 Hz más graves que dicha nota) y el Do# de la segunda octava por sobre dicho La (4,835 Hz más grave que dicho Do#) en el caso de la nota más grave posible del instrumento con el tubo mayor más pequeño, presentando entonces intervalos muy pequeños de división de la escala.

Otro elemento interesante de señalar es que en algunos casos las notas logradas por los tubos se acercan muchísimo a las así llamadas notas naturales propias de la escala musical occidental actual, en tanto que otras caen en las cercanías de la mitad de los medios tonos o cuartos de tonos casi exactos, tomando como referencia la escala musical actual.

Si se aplica el análisis acústico al conjunto de objetos funcionales separados por periodo, se obtienen interesantes observaciones que podrían ser relevantes a la hora de hacer comparaciones entre tradiciones culturales diferentes. Si bien es posible apreciar cierto quiebre y continuidad en la forma de los instrumentos, a lo largo de los distintos periodos de la prehistoria local, cabe preguntarse si dichas similitudes, diferencias y regularidades responden no sólo a una cuestión estética, sino a alguna estructura musical organizada que esté rigiendo tanto las formas musicales como también su forma de construcción. En tal sentido es que, analizando el plano acústico de dichos instrumentos y en un sentido musical, se puede decir lo siguiente al respecto de los distintos periodos:

- ▶ **Periodo Medio:** La amplitud tonal durante este periodo resulta notable; si seguimos como lineamiento general la fórmula e hipótesis antes propuesta, tenemos que en este caso, las notas se mueven desde una nota aproximada de un Re# de la segunda octava (considerando que el actual tono standard de La 440 pertenece a la 3 octava), hasta notas tan altas como el Fa (-)²⁰ de la 5 octava, pero moviéndose principal-

19. En donde V es la frecuencia, 8500 un valor constante, L el largo del Tubo y ϵ una constante de distancia entre la boca y el borde cerrado del tubo de 0,7 cm. Esta fórmula no considera el diámetro de los tubos como un factor primordial en la generación de sonido, sin desconocer su incidencia, por lo que permite tener una aproximación bastante cercana a la frecuencia y nota de los tubos en cuestión. Por otro lado, a esta ecuación introdujimos una variación funcional, ya que la medida tomada de los tubos es externa y no considero el largo interno, el cual determina el sonido, por lo que en función del tipo de taponado es que se le resta a L un valor O (0,5 mm. para el caso del taponado por calabaza), para el cálculo de su frecuencia aproximada de sonido.

20. El signo (-) se refiere a que se trata de una nota en el rango de frecuencia cercano, aunque menor, a la nota actual señalada, pero no exacto a la nota propuesta. Asimismo, el signo (+) indica una frecuencia cercana a la nota natural, pero mayor.

mente en un rango entre el Fa de la 3 octava, o Fa 3 y el Re# de la cuarta octava, o Re# 4 (+). La amplitud de sonidos logrados y usados en esta época y la distribución de los instrumentos en las distintas categorías ordinales de tamaño, lleva a pensar en estructuras que consideran una diferenciación en cuanto a la música ejecutada, o al menos a la distinción, a partir de los sonidos, de la función de los instrumentos dentro de la música de dicho periodo. Esto es, instrumentos que están generando sonidos distintos, unos pocos graves y otros más agudos y amplios en sus registros, que pudieron estar relacionados o no, funcionando dentro de la estructura musical de manera distinta, exclusiva o complementaria, pero siempre marcando una diferencia entre ellos tanto a partir de su visualidad como de su sonoridad.

- ▶ **Desarrollos Regionales:** Durante este periodo de tiempo la amplitud de la escala observada comienza a reducirse notablemente encontrándose notas aproximadas al La de la segunda octava (La 2 (+)), hasta el Fa# de la quinta octava (Fa# 5 (-)). Los registros se mueven hacia más agudo, siendo esta vez aún más escasos los ejemplares de gran tamaño, predominando en la escala sonidos que van prácticamente desde el Sol de la tercera octava al Fa o Sol de la octava siguiente. En este rango se concentra la mayoría de los instrumentos, dejando de lado ya casi las distinciones antes mencionadas, tendiendo cada vez más a una suerte de estandarización de la escala en ciertos rangos menos amplios.
- ▶ **Periodo Tardío:** Este periodo muestra la tendencia ya observada en el de Desarrollos Regionales de reducir el tamaño de los objetos, acortando la amplitud tonal con lakitas de menor tamaño que alcanzan un rango que va desde el Do de la tercera octava hasta un Fa de la quinta, concentrando más bien los sonidos en promedio alrededor del Do de la cuarta octava.

Así, podemos decir que, si bien los datos extraídos de la muestra no pueden ser considerados como concluyentes, la observación de estas características en los instrumentos completos e incompletos permite dar cuenta de

una tendencia a la reducción y agudización progresiva del registro de estos en la zona, desplazándose hacia una homogeneización del sonido más que a la distinción o diferencia vista para el caso del Período Medio, momento en el cual por registro y distancia acústica, por estética externa del objeto y por asociaciones contextuales, es posible plantear la intención diferenciadora entre los grandes y graves instrumentos y los de mediano porte y registro.

La doble hilera, la estética del resonador



11. AZ 141, Tumba 3, 11005 - PLM 3, 1382 - AZ 6, 26786. Lakitas con segunda hilera.

21. Por ejemplo, Az 6, 26786, cuyas notas de los tubos complementarios mayores corresponderían a un Fa#3 y un Fa#4.

22. Por ejemplo, PLM 3, 1383, cuyas notas de los tubos complementarios mayores corresponden aproximadamente a un Re3 y a un Re#3.

Otra cuestión interesante de observar es el caso de los instrumentos de doble hilera, que si bien son pocos, se logran mantener a lo largo de los periodos observados. En un primer momento, durante la irrupción en la zona de las lakitas, éstas presentaban una notable y fina característica técnico-acústica, y es que en ellas podemos encontrar tubos complementarios con octavas de notas correspondientes casi de manera perfecta²¹, en tanto que en los periodos posteriores la tendencia marcaría la predilección sobre sonidos con distancias tonales o semitoniales también casi perfectas²². Como ya dijimos, los instrumentos de doble hilera no son muchos pero permiten observar la calidad técnica y la fineza del oído y del conocimiento de los artesanos que construyeron estos objetos, así como también las predilecciones estilísticas en cuanto a la sonoridad de los mismos que marca cada época. Si tan sólo existiera esta clase de instrumentos, podríamos decir que mientras en el Periodo Medio el estilo octavado era el predilecto del público, el sonido vibrado de las distancias tonales o semitoniales fue lo que dominó las preferencias y deleitó a las audiencias de las épocas posteriores. Hecho que da cuenta, e insistimos en esto, de la finura técnica, la observación acústica y el conocimiento acabado de los *luthiers* de la antigüedad

en cuanto a notas y escalas, distancias y sonidos complementados se trata, pudiendo plantear también a partir de esta distinción la posible existencia de un cambio en la estructura musical a través del tiempo.

Práctica y Enseñanza. El rol infantil

Un aspecto interesante de observar, es la asociación de los instrumentos en contextos mortuorios con infantes, y lo que esto puede llegar a significar en términos interpretativos. Así, creemos no sólo a partir de este estudio, sino de otros relacionados (Baxter, 2005; Greenfield, 2000; Sofaer-Derevensky, 2000) y en atención a la materialidad musical en específico, pero también a todo el material arqueológico asociado a niños, que existen razones para pensar en una participación activa de los niños en las actividades musicales del pasado, no sólo de manera marginal sino también directa.

Es posible inferir lo anterior si se consideran las características de los instrumentos asociados a niños que registramos y observamos. Si bien representan las tres cate-

12. MASMA 30412 - PLM 4, Tumba 19, 6796 - AZ 71a, Tumba 145, 5132.1.
Instrumentos pequeños.



gorías ordinales de tamaño propuestas, la mayor parte de ellos son de tamaño reducido, lo cual implica una adaptación de tamaño común en los objetos destinados al aprendizaje de niños, ya que deben ajustarse a sus condiciones corporales y de comportamiento, haciéndose con el tiempo más grandes y complejos.

Otros objetos e instrumentos semejan, por su construcción y finalidad, a juguetes, piezas hechas a manera de representaciones de los objetos mayores en escala reducida, cuya finalidad escapa al mero simbolismo, como es el caso de las miniaturas, aunque tampoco fueron creados para sonar, con lo que nos presentan un panorama complejo de interpretar, que a la luz de estos y otros análisis nos permiten aventurar que se trata de juguetes. Pequeños objetos creados para que los niños usaran en sus juegos, que también son parte del proceso de aprendizaje y participación en las actividades culturalmente relevantes de cada grupo humano.

Esto nos lleva a una tercera reflexión, cual es que la actividad musical por estos objetos representada, pero ciertamente más extensa y compleja entre los grupos humanos del pasado, se somete de la misma manera a los devenires del cambio cultural y la reproducción social de las actividades, modificaciones a través del tiempo que incorporan activamente a los niños como eje de perpetuación y cambio, integrándolos como actores fundamentales en tanto aprendizajes llamados a seguir las tradiciones del grupo, pero también marginales en sus juegos, en el momento en que aprenden observando e imitando sin llegar a participar directamente con los adultos.

Mucho se puede decir de la participación infantil y esperar a partir de este tipo de observaciones y vistazos al pasado, pues es bastante lo que tienen que contarnos los objetos, pero una cosa es segura, los niños estaban vinculados sin duda a esta importante actividad social, en todo ámbito donde se desarrollara, ya fuese en fiestas religiosas o espacios seculares, los niños desde siempre estuvieron ahí presentes en los tiempos antiguos.

Conclusiones

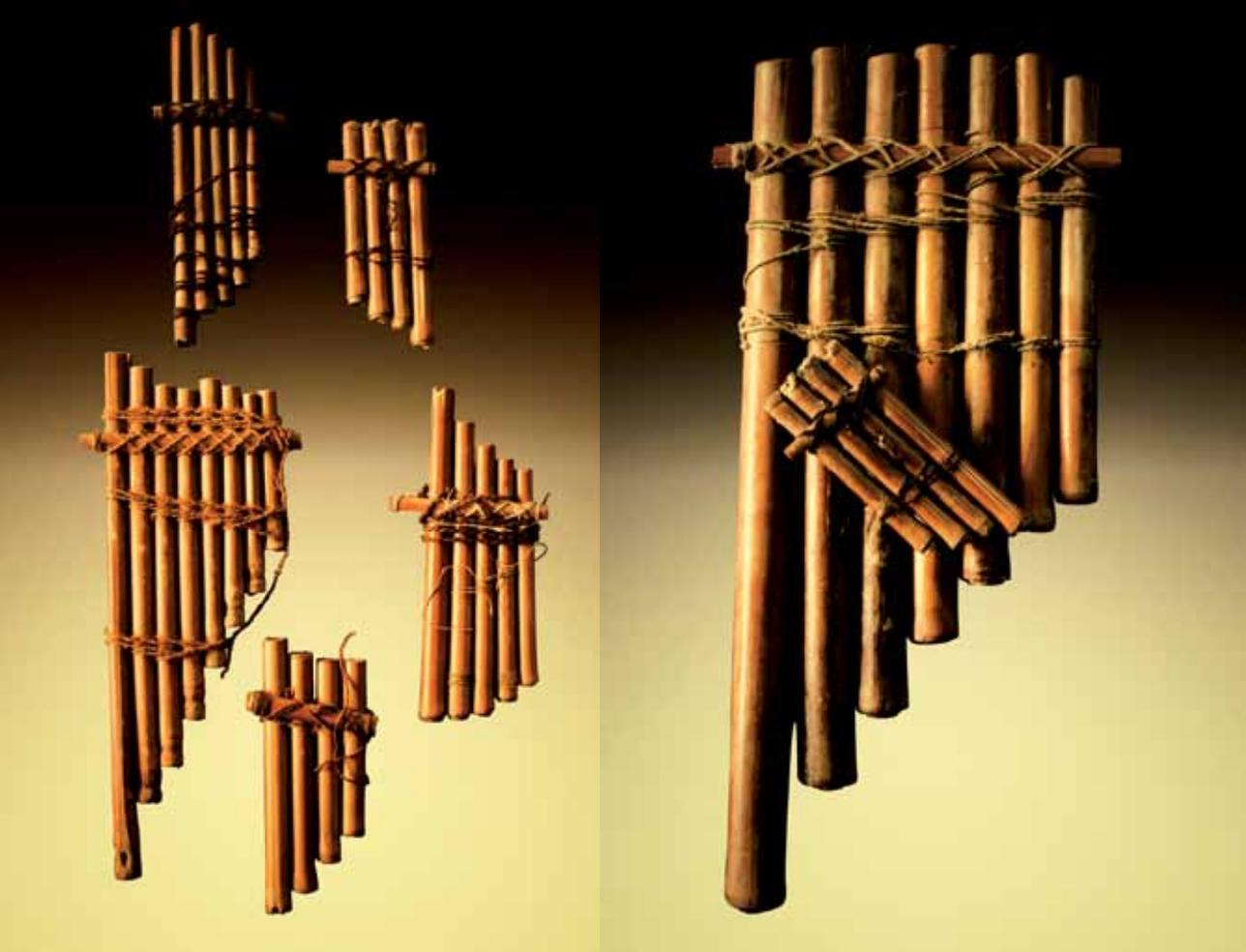
Luego de ver el panorama general de los instrumentos musicales en los mil años de historia prehispánica de las lakitas en Arica, podemos llegar a pensar y repensar aún mejor la historia local del instrumento, ya no como un

objeto llegado en los últimos dos siglos, sino como un objeto de una profundidad y tradición local importante y muy antigua.

Es un hecho que la música llegó para quedarse en los lejanos tiempos del Periodo Medio. Cuando el Imperio Romano de Occidente caía y se iniciaba la Edad Media en el Viejo Mundo, aquí se vivía el amanecer de la Edad de las Lakitas, historia que duraría unos mil años más sin interrupciones, a pesar de los cambios sociales, económicos, políticos y de distinta índole que vieron pasar los que allí habitaron, desarrollándose con ellos, cambiando y haciéndose más familiar.

Importante es señalar que la diversidad de los objetos tiende a reducirse con el paso del tiempo. En su momento de llegada, es decir, durante el Periodo Medio, se observan variedades de instrumentos que luego escasean o simplemente desaparecen como son los de grandes tubos y graves registros. Con el paso del tiempo se produce la estabilización de un tipo particular, el cual denominamos como de Tradición Local. Esta Tradición Local posee también como rasgo distintivo un tipo particular de amarre de cordelería, la cual denominamos *amarras complementarias en < (V ladeada) con escalonado*. A partir de lo observado en las lakitas actuales, sabemos que la apariencia de los instrumentos se relaciona con su pertenencia a un mismo conjunto o a la filiación de los músicos a una zona cultural y geográfica específica, otorgándoles identidad. Ello nos lleva a sugerir que ese tipo de relación puede existir desde entonces.

A su vez, con el correr del tiempo se consolida o mantiene su importancia simbólica, como se evidencia en las miniaturas. Objetos de tamaño reducido que replican la forma de los instrumentos funcionales de cada época para acompañar a los individuos en la muerte. También destaca el valor acústico, como las lakitas de doble hilera, todas funcionales y con características acústicas notables, que dan cuenta de la maestría y conocimiento técnico y acústico acabado de los antiguos *luthiers* de Arica y Azapa, pero que por su baja representatividad en el registro, sólo podemos evidenciar como pruebas de su virtuoso conocimiento, frutos de una vasta experimentación sonora y expresión de la fina observación acústica de dichos constructores de escalas de sonidos, cuyas creencias e imaginaciones hoy nos es imposible alcanzar.



14. PLM 7, Tumba 102, 41291 - LLU 54, Tumba 26, 313 - PLM 1, 3175 - PLM 4, Tumba 90, 8395 - PLM 4, Tumba 26, 6958. Lakitas miniatura.

Si miramos la prehistoria musical de Arica, es fácil darse cuenta del predominio de las lakitas por sobre otros instrumentos y de la complejidad alcanzada musicalmente hablando a pesar de su sencillez técnica. Si bien se encuentran instrumentos tales como sonajas, ocarinas, flautas de hueso o quenás, trompetas, pitos y tambores, lo cierto es que el más predominante y mejor representado es éste, pasando a formar parte de la ritualidad y creencias de quienes lo llevaron consigo al otro mundo. Quizá como una manera de llevar sus cantos y sonidos del otro lado o llevándolas como objetos simbólicos. Miniaturas que expresan la impor-

tancia del objeto dentro de esta dinámica de creencias que lo colocaron en el lugar privilegiado de la muerte para acompañar a niños, mujeres y hombres, señores y aldeanos en su viaje a la eternidad.

En esta dinámica, donde el instrumento cobra importancia a partir de su representación y asociación al contexto mortuario, nos encontramos nuevamente con los niños. Es importante atender a esta relación ya que nos habla de los procesos de aprendizaje, de la cristalización de la memoria musical de los pueblos, de la perpetuación de las tradiciones y del camino hacia la maestría

técnica observada en cada detalle de estos antiguos testimonios sonoros de la música de otros tiempos. Se trata de una música aprendida desde la infancia.

Las lakitas están ligadas al surgimiento de tradiciones culturales que derivaron en una serie de desarrollos locales que dan cuenta de una riqueza enorme, tanto artística como artefactual, de la cual es parte la música, arte que, como hemos visto, absorbía la observación, dedicación y experimentación sonora de los antiguos ariqueños. Las lakitas están ligadas a la historia profunda de Arica. De esa profundidad hemos querido sacarlas para acercarnos un poco más a ellas y contar una parte más de su historia.

Queremos agradecer al Museo Universidad de Tarapacá - San Miguel de Azapa (MASMA) y a todo su personal, quienes nos acogieron con gentileza, para poder visitar una vez más la historia particular de las cálidas tierras de Arica, en especial a Teresa Cañipa y Gustavo Espinoza, que nos ayudaron y participaron con nosotros en este periplo por la historia musical de su tierra. A Dimitri Manga, guía fundamental en la exploración sonora. Finalmente agradecemos las imágenes de Francisco Manríquez y el diseño de Gabriel Salvador Bustamante. Sin su ayuda todo esto no habría sido posible.

16 MASMA 30414.



17 MASMA 30413.



Instrumentos funcionales asignables a la Tradición Local de Lakitas de los Desarrollos Regionales.

Referencias bibliográficas

- BARZ**, Gregory y **COOLEY**, Timothy (eds). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997
- BAUMAN**, Richard. "Tradition, Anthropology of" en *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Neil J. Smelser y Paul B. Baltes (eds.), 15819-15824. London: Elsevier, 2001
- BAXTER**, Jane Eva. "Introduction: The Archaeology of Childhood in Context" en *Children in Action: Perspectives on the Archaeology of Childhood*. J. E. Baxter (ed.). Archaeological Papers of the American Anthropological Association, Vol. 15, University of California Press, Berkeley, 2005
- BENSAYA**, Pablo. *El Intervalo cerrado y la quinta soplada*. Trabajo presentado en la III conferencia anual de la asociación argentina de musicología, Septiembre de 1989, 1989 (Ms)
- BEVERLY**, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2004
- BLACKING**, John. "¿Que tan musical es el hombre?" en *Desacatos*, N° 012:149-162. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Distrito Federal. México, 2003 [1973]
- BORIE**, César. *Diario de campo*, 2009 (Ms)
- BORIE**, César, **FORTUNATO**, Andrés; **MORA**, Gerardo y **SOLAR**, Juan. *Lakitas de Arica. Una historia fonográfica*. Santiago de Chile: AZAPA Producciones Ltda., 2010
- BUÑUEL**, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo, 2004
- CAMPOS**, Luis y **MILLAR**, Juana (eds.). *Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana*. Santiago de Chile: Salesianos S.A., 2009
- CHACAMA**, Juan. *Zampoñas arqueológicas de la Colección del Museo San Miguel de Azapa y sus contextos*. Universidad de Tarapacá, Instituto de Investigaciones Arqueológicas, Museo San Miguel de Azapa, Arica, 2000 (Ms)
- DÍAZ**, Alberto y **MONDACA**, Carlos. "Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas" en *Percepción*, número 2, pp. 73-94, Arica, 1998
- ESPOUEYS**, Óscar; **URIBE**, Mauricio; **ROMÁN**, Álvaro y **DEZA**, Ángel. "Nuevos Fechados por Termoluminiscencia para la Cerámica del Período Medio del valle de Azapa (Primera Parte)" en *Hombre y Desierto* 9, Tomo II: pp. 171-185, 1995
- FALES**, Cornelia. "The Paradox of Timbre" en *Ethnomusicology* 46(1): 56-95, 2002
- FOCACCI**, Guillermo y **PIZARRO**, Elías. "Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica" en *Diálogo Andino* 19:33-50, 2000
- FUENTES**, Marcelo. *Introducción al Estudio de la Zampoña Andina o Siku: Una Propuesta Metodológica*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales y al Título de Profesor de Educación Musical. Universidad Católica de Valparaíso, 1999
- GREENFIELD**, Patricia. "Children, material culture and weaving: historical change and developmental change" en *Children and material culture*. Joanna Sofaer-Deverenski (ed.), pp. 72 - 86. Routledge, London, 2000
- GODOY**, Osvaldo y **NADIAR**, Nicolás. *Acústica de la Zampoña*. Tesis de titulación Tecnología en Sonido, Universidad de Chile, Santiago, 1988
- GONZÁLEZ**, Juan Pablo; **OHLSEN**, Oscar y **ROLLE**, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009

GONZÁLEZ, Sergio. “El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950” en *Revista de Ciencias Sociales* 5:42-56, 1995

LAYME PAIRUMANI, Félix. “Tiempo y música en el mundo aymara” en *Cosmología y música en Los Andes*. M. P. Baumann (ed.), pp 107-116. Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996

MENDOZA, Zoila. “La comparsa de los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños” en *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Raúl Romero (ed.) Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 97-138, 1993

MENDOZA, Zoila. *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press, 2000

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964

MOLINIÉ, Antoinette. “Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito” en *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varon y J. Flores (eds.), pp. 691-708. Lima: I.E.P. - Banco Central de Reserva del Perú, 1997

MORA, Gerardo. “Lakitas de Vinilo en Arica” en *Revista Iluminuras*, Vol. 11, N° 25, 2010

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois, 1983

NIETZSCHE, Friedrich. “De las ventajas y desventajas de la historia para la vida” en *Consideraciones Intempestivas*. Madrid: Alianza, 2000.

NÚÑEZ, Lautaro. *La Tirana del Tamarugal*. Santiago de Chile: Universidad Católica del Norte. Segunda Edición, 2004

PELINSKI, Ramón. “Invitación a la Etnomusicología” en *Invitación a la Etnomusicología: Quince Fragmentos y un Tango*. Madrid: Ediciones Akal, 2000

PÉREZ DE ARCE, José. *Música en la Piedra. Música Prehispánica y sus Ecos en Chile Actual*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, 1995

PHUSIRI MARKA. *Agrupación de Música Tradicional Phusiri Marka*. Arica: Fondo de Fomento de la Música Nacional, 2009

RECUERO, Manuel. *Ingeniería Acústica*, primera edición. Editorial Paraninfo, Madrid, 1994

ROBLES MENDOZA, Román. *La Banda de Músicos: Las Bellas Artes en el Sur de Ancash*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000

ROMERO, Raúl. “La Música Tradicional y Popular” en *La Música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007 [1985]

ROMERO, Raúl (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1993

RUZ, Rodrigo; **FUENTES**, Rodrigo y **DÍAZ**, Alberto. *Timalchaca. Tradición y costumbres en la fiesta de la Virgen de los Remedios*. Arica, 2008 (Ms)

SÁNCHEZ CANEDO, Walter. “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los andes bolivianos” en *Cosmología y música en Los Andes*. M. P. Baumann (ed.), pp 83-106. Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996

SERWAY, Raymond. *Física*, Tomo I, cuarta edición. McGraw-Hill, México, 1997

SILVA, Francisco. *Sonido de Arica en la órbita Tiwanaku*. Informe de Práctica profesional. Departamento de Antropología, Universidad de Chile, 2004 (Ms)

SOFAER-DEREVENSKY, Joanna (ed.). *Children and material culture*. Routledge, London, 2000

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993

TURINO, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2008

VALENCIA, Américo. “Jaktasiña Irampi Arcampi. El Diálogo Musical: Técnica del Siku Bipolar” en *Boletín de Lima*, número 22, pp. 8-21, julio, 1982

VALENCIA, Américo. *El Siku o Zampoña. Perspectivas de un legado musical pre incaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. Primera edición, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, Artex Editores, Perú, 1989

VAN KESSEL, Juan. “Los Bailes Religiosos del Norte Grande: ¿Atavismo Cultural o Fenómeno de Desarrollo?” en *Revista de la Universidad Técnica del Estado*, 13-14, pp. 167-185, 1973

VAN KESSEL, Juan. *Danzas y Estructuras Sociales de los Andes*. Cusco: Talleres Gráficos del Centro Bartolomé de Las Casas, 1982

VAN KESSEL, Juan. *Aica y la Peña Sagrada*. Iquique: El Jote Errante, 1992

VÁSQUEZ, Erié. *Más allá del río (Santuario de la Virgen del Rosario de Las Peñas)*. Talleres Gráficos, Santiago de Chile, 1990

WODAK, Ruth. “El enfoque histórico del discurso” en *Métodos de análisis crítica del discurso*. Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.). Barcelona: Gedisa, 2003

