

LOS SILBATOS CHAQUENSES

Rubén Pérez Bugallo ()*

INTRODUCCION

La parte fundamental del presente trabajo constituye uno de los resultados obtenidos durante nuestro relevamiento y estudio antropológico de las expresiones musicales indígenas y criollas de la provincia de Salta, desarrollado entre 1978 y 1985. Para la elaboración de este artículo hemos recurrido también a información de campo obtenida personalmente entre los *Toba* del Chaco en los años 1978 y 1979, todo complementado con alguna bibliografía etnológica de la cual hemos extraído importantes referencias sobre el tema que nos ocupa.

Trataremos aquí sobre dos tipos básicos de silbato, uno de madera y otro de hueso. Cabe advertir que en diferentes trabajos organológicos argentinos también se viene considerando erróneamente como silbato a un tercer artefacto (ver Fig.1) identificado a partir del trabajo de Carlos Vega en 1946 con la voz *sereré* -en realidad, *serére* o *senéne* en lengua *chiriguano*- acerca del cual son muy pocos los elementos que autorizan a suponer que haya revestido alguna función "musical" o sonora. Por lo pronto, nadie lo ha visto ejecutar y hoy sólo se lo halla en los museos. Por nuestra parte, creemos que ese tipo de piezas han sido en rigor de verdad supervivencias formales de antiguos astiles de balanza de procedencia andina, que adquirieron en el Chaco un uso puramente ornamental ⁽¹⁾. Los verdaderos silbatos que estudiaremos en estas páginas, en cambio, los hemos visto en uso, certificando nuestras observaciones con registros fotográficos y magnetofónicos.

(*) CONICET - Instituto Nacional de Antropología. Buenos Aires.

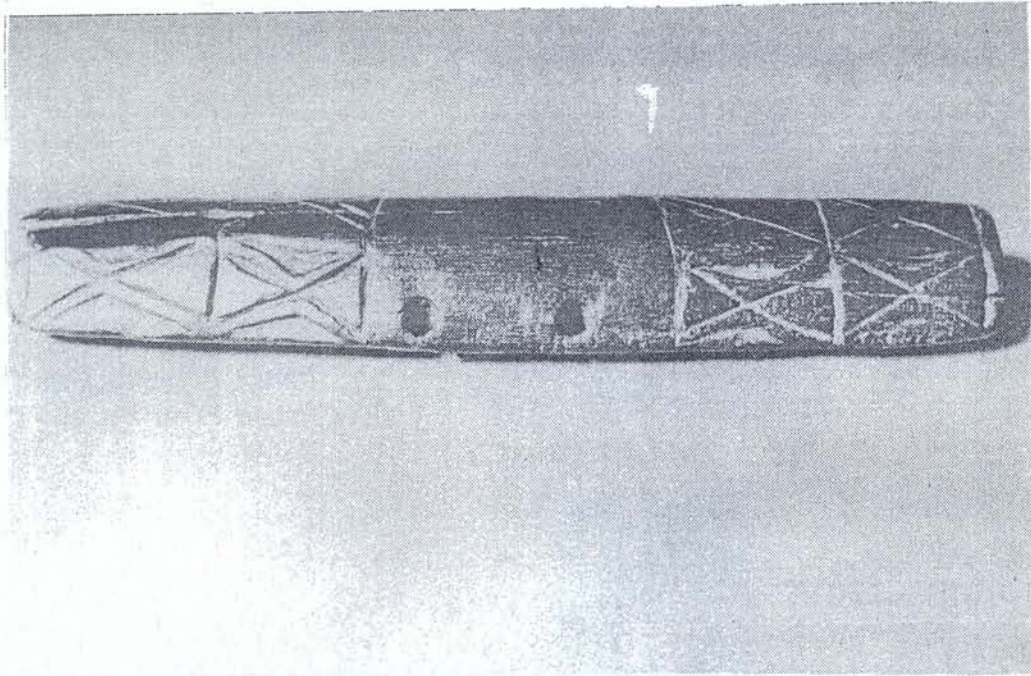


Figura 1: Astil de balanza chiriguano denominado *senéne*.

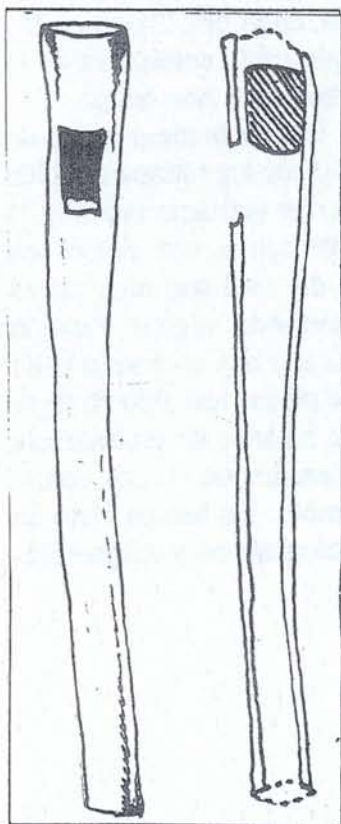


Figura 4: Croquis de un silbato chaqueño de hueso.

SILBATO DE MADERA

Clasificación organológica ⁽²⁾

4	Aerófono
42	Aerófono de soplo
421	De filo
421.1	Sin canal de insuflación
421.13	Vascular
421.131	Aislado
421.131.3	Cerrado
421.131.32	Con agujeros

Denominación técnica

En términos generales se trata de una flauta. Sus pequeñas dimensiones y la calidad del sonido que emite -similar a un silbido- hace que se adopte para designarlo la voz "silbato" como genérica. Carlos Vega había adoptado para identificar a este instrumento la voz *naseré* -derivada de *nashiré*, "flauta" en lengua *pilagá*-. Hoy lo reconocemos convencionalmente como "Silbato esferoidal achatado".

Descripción

Se lo construye a partir de un trozo circular de madera dura -antiguamente quebracho (*Schinopsis balansae*), hoy "palo santo" o "palo mataco" (*Burnesia sarmientoi*)- al que se le practican cuatro perforaciones en su borde: una, en sentido vertical, constituye el tubo sonoro, cerrado. Dos laterales, de menor diámetro, perpendiculares a la primera, que se comunican con ésta y sirven para la obturación digital. Y una perforación de dos salidas en la parte inferior de la pieza, que posee forma de U y por la cual se pasa un cordel de fibras de *chaguar* (*Bromelia fastuosa*) que sirve de colgante. Los ejemplares antiguos presentaban siempre una ornamentación tallada en bajorelieve en una o ambas caras, cuyas características diferían de una banda a otra. Algunos más recientes presentan incrustaciones de discos de valva coloreados.

Alguna información aislada nos plantea la posibilidad de que antiguamente estos silbatos pudieran haber sido contruidos también con barro cocido. Nos falta, para el área chaquense, la correspondiente confirmación arqueológica.

"Al *kaseltáj* /silbato/ algunas veces lo sabían hacer de cerámica, similar a este de madera. Ahora, en la actualidad, ya no. No existe."

Inf.: Shikína (60)

Etnía: *Chorote*

Loc.: Zanja del Tigre (Orán, Salta)

Denominaciones locales

La voz *nashiré* corresponde, como hemos dicho, a la lengua *Pilagá* ⁽³⁾.

Por nuestra parte, hemos recogido entre los *Chorote* de Salta -único grupo étnico que parece haberlo utilizado con frecuencia-, la voz *kaseltáj*. Los *mataco* lo denominan *hók* y los escasos *Chulupí* que habitan en territorio argentino lo llaman *vat anhanché*. Entre los *Toba* del Chaco se lo recuerda vagamente con el nombre criollo de "pito".

Limitaciones y ocasión de su uso

Comenzaremos transcribiendo un texto recogido por J.A.Tomasini entre los *Toba*, en el que el silbato aparece en manos de una teofanía maligna:

"...En el tiempo primigenio/ entonces no había *piogonák* ⁽⁴⁾. El *payák* ⁽⁵⁾ andaba como una persona, de noche. Cuando se oía el silbido -tiene un pito-, al acercarse, lo rodeaban y comenzaban a flecharlo; al ser ensartado quedaba gritando. Lo dejaban y al día siguiente iban a espiar hasta hallarlo. Se lo veía como una muñeca, muerto, porque lo habían flechado. Era chico como una muñeca. Así era el *payák* antes. Ahora ha cambiado todo porque hay *piogonák*. Antes no había *piogonák*, el *payák* nomás andaba por la tierra, pero ahora no. Nosotros oímos el silbido arriba. Ahora anda por arriba, antes andaba por la tierra. Cuando se siente el silbido, se sabe que el *Aña* ⁽⁶⁾ anda por allí."

(En Tomasini 1974:123).

Por lo pronto, adelantemos que se cumple en este relato la difundida idea de vincular los silbidos a ciertas manifestaciones demoníacas. Un sonido de silbato de procedencia misteriosa puede ser atribuido por los *Toba* a la temida proximidad nocturna del *Payák*.

En lo que hace a la experiencia concreta, el uso del silbato como vehículo de comunicación es recordado por la mayoría de los informantes *chorote* que hemos entrevistado, quienes además agregan que su uso era frecuente durante los combates interétnicos.

"Cuando llamaban a la gente que andaba peleando, con eso tocaban. En la guerra, peleaban contra los *mataquitos* o *tobas*, o entre ellos."

Inf.: Shikína

"Se hacían señales durante la guerra. Cada tribu tenía un toque distinto. Esto lo usábamos los *Chorote*. Cada tribu tenía su toque. Los *Mataco* usaban poco de esto."

Inf.: Víctor Burgos (40)

Etnía: *Chorote*

Loc.: Zanja del Tigre

"Cuando, por ejemplo, un grupo va y lo rodea al enemigo, para atacarlo, entonces, para dar la voz de alarma ya se usa el *kaseltáj*. Entonces ya todos se preparan."

Inf.: Ricardo Fernández (40)

Etnía: *Mataco*

Loc.: Mision La Loma (Orán, Salta)

Creemos que la idea de relacionar el sonido del silbato con una presencia

peligrosa puede tener una justificación histórica. Probablemente, los silbidos de guerra de los *Chorote* han quedado en el recuerdo mitificado del resto de las etnias como señal de peligro. La siguiente referencia, que vincula los silbidos a la temida presencia de los tigres, nos afirma en esta presunción.

“Cuando vivía mi padre, él se acordaba que en aquellos años no había gentes cristianas. Nadie podía andar por el monte porque había muchos tigres. La gente hacía ranchos de palo a pique con estos palos gruesos. Pero dice que los tigres eran salvajes, malos. Cuando dormían, ya pegaban un silbido. Sentían un silbido y ellos ya sabían que venían los tigres.”

(En De los Ríos 1974:74).

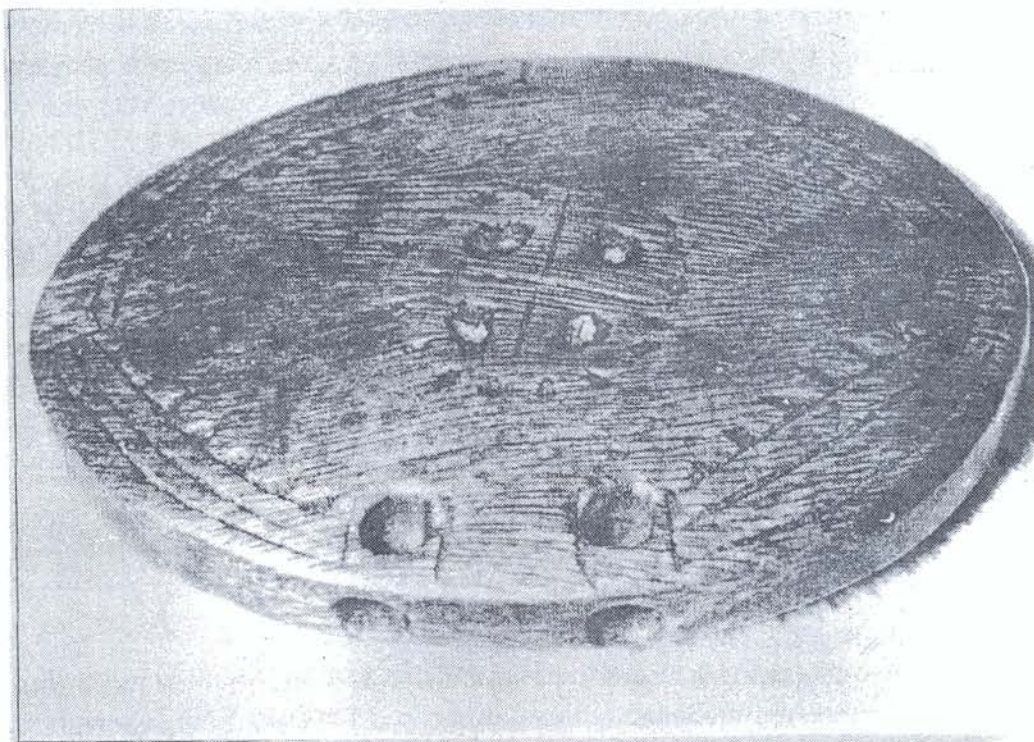


Figura 2: Silbato chaquense, de madera (10 cm de diámetro).
Colección Instituto Nacional de Musicología.

Modo de ejecución

Quien ha de hacer sonar el instrumento acerca el borde del tubo principal a sus labios y le insufla aire con violencia, con lo que se obtiene un estridente silbido. La cara externa del silbato queda casi totalmente cubierta por la mano derecha del ejecutante, quien utiliza los pulpejos de los dedos pulgar y mayor para obturar o destapar los orificios laterales. El instrumento es capaz de producir, por lo tanto, tres sonidos de altura diferente que hoy el indígena intercala *ad libitum*, aunque hemos registrado que antiguamente habría fórmulas específicas, ya que "cada tribu tenía un toque distinto".

Es inaplicable para este instrumento el concepto de "musical". Aún cuando produce diferentes sonidos -a menudo la serie de armónicos- y permite la elaboración de melodías, se trata de un instrumento sonoro, de señales. Un ejemplar bastaba para emitir las señales necesarias, aunque algunos informantes aseguran que en ocasiones varios ejecutantes podían asociarse para reforzar el volumen del mensaje.

Grado de vigencia

Siempre que hemos registrado toques de este silbato lo hemos hecho en contexto artificial y por expresa solicitud de nuestra parte. No parece, pues, que su uso esté realmente vigente, pese a que hemos conocido varios indígenas -sobre todo *chorote*- que conservan el instrumento. Desprovisto de su uso bélico original, el silbato de madera aparece ahora esporádicamente en manos infantiles conservando su función comunicativa a la que se suma el elemento lúdico.

"Ahora el *kaseltáj* puede usarse para llamarse entre ellos, o cuando se pierden en el monte, los chicos."

Inf.: Víctor Burgos.

Como complemento de esta última información, en varias ocasiones hemos observado que los niños *chorote* y *mataco* hacen uso de una gran variedad de silbidos que producen mediante las más diversas y curiosas técnicas de combinación entre la posición de las manos y la boca, a lo que se suma la distinta intensidad del soplo. Dichas señales les sirven para comunicarse entre sí en sus andanzas por el monte.

En la actualidad, los indígenas que construyen silbatos de madera no son pocos. Pero estos instrumentos, como dijimos, rara vez llegan a ser utilizados, ya que la mayoría se elaboran con fines netamente comerciales: su venta, por medio de intermediarios, en los mercados artesanales del Chaco, Salta y Formosa. En esta última provincia han hecho reciente aparición notables silbatos de madera de características ornamentales, rasgo este último debido a los efectos de la influencia anglicana en la producción artesanal aborígen.



Figura 3: Indígena Chorote ejecutando el kaseltáj. Zanja del Tigre, 1981.
(Foto: R.Pérez Bugallo).

SILBATO DE HUESO

Clasificación organológica

4	Aerófono
42	De soplo
421	De filo
421.2	Con canal de insuflación
421.22	Con canal interno
421.221	Aislado
421.221.1	Abierto
421.221.11	Sin agujeros

Denominación técnica

Se trata, en rigor de verdad, de una flauta longitudinal. El único sonido que produce resulta similar a un silbido, de ahí que convencionalmente se lo identifique como silbato.

Descripción

Se lo construye a partir de un fémur de cigüeña, o con otro hueso largo de ave de similar tamaño ⁽⁷⁾. Se recorta un trozo de hueso de unos 15cm de longitud y se le extrae la médula, con lo que queda constituido el tubo sonoro. Cerca del extremo proximal se practica un orificio rectangular y luego se coloca un tapón de cera silvestre que deja libre una pequeña ranura para que por ella circule el aire insuflado. Es, en todo, similar al *añachí* que hemos observado entre los *Chiriguano* (Pérez Bugallo 1982).

Denominaciones locales

Lo hemos observado únicamente entre individuos de origen *mataco*. En esa lengua se lo denomina *kanohí*, voz con la que también suelen denominar el instrumento que convencionalmente llamamos "flautilla", que habría llegado al ámbito chaqueño desde el área andina.

Limitaciones y ocasión de su uso

Es utilizado exclusivamente por los shamanes en las sesiones de terapia - como la de la restitución del alma raptada por las Pléyades o el lucero vespertino- o para realizar los "vuelos" en que adquieren, renuevan o confrontan sus poderes. Citamos textualmente a Califano: "La flauta de hueso es el vehículo a través del cual el *o'nusék* ⁽⁸⁾ del terapeuta abandona el *o-pisán* ⁽⁹⁾. El *jayawú* ⁽¹⁰⁾ toca insistentemente la *kanohí*, y el *o'nusék* sale por la boca, atraviesa el tubo de hueso y se transforma en pájaro, señalando el instante del abandono de la envoltura corporal. Desde ese momento, librado de la carga habitual, se dirige a cumplir su cometido. Otros silbidos, que no varían en la tonalidad, anuncian a los *aját* ⁽¹¹⁾ la próxima llegada del *o-nusék* a la casa de *Ajatáj* ⁽¹²⁾ (Califano 1975:47).

El autor citado -a quien se debe hasta el momento el trabajo más completo que se conozca sobre shamanismo *mataco*- ha recogido un interesante relato que indica cómo el toque del *kanohí* facilita las metamorfosis shamánicas. Debemos agregar que en el final del fragmento que se transcribe, el periplo shamánico recapitula la circunstancia primordial según la cual el tsmóforo *Tokjwáj* se salvó de la inundación transformándose en una calabaza:

"Cuando se pone *ej jatáj* ⁽¹³⁾ hay que tocar la flautilla de hueso. Ya no sale como nosotros. Hay que hacerse *tsonáj*, picaflor o otra cosa. Hay que cambiarse, porque el lugar de *Ajatáj* es muy delicado. Hay que ser como *tsonáj* porque en el camino están los que pueden hacer daño y lo desconocen. Va volando. Llega a un árbol muy grande, de gajos muy distintos. Pero el primer lugar donde va es el "palo cruz" *jelék*, y allí descansa. Después de un rato siguen otra vez. Van adonde hay un *juayúk* -

algarrobo- grande que está en medio de un *ichotáj* -pantano muy grande-. No se queda quieto. Se hunde y ellos suben a la puntita. Después sube rápido como una trampa. Entonces hay que cambiarse en cera y pegarse. Si se caen al agua nunca se mueren. Pero hay que acordarse y cambiar en calabaza. Entonces flota, y no lo pueden comer las palometas."

(En Califano 1975:30).

La flauta de hueso no sólo está presente en las sesiones terapéuticas sino también en aquellos rituales que persiguen cierta desinfección ambiental. Los shamanes consideran que ejecutar este instrumento -o el sonajero de pezuñas- durante la primavera, dentro del monte, es buen recurso para proteger los frutos recién nacidos de las influencias nefastas.

"El *kanohí* cuando suena tiene como un hilito que va al cielo. Es un silbido finito, y por ahí, el que sabe cómo, puede irse para arriba. Pero ese silbido es también como dicen del *coyuyo*, porque ayuda a madurar la algarroba. Se toca en medio del monte."

Inf.: Zambrano (36)

Etnía: *Mataco*

Loc.: Buena Fe (Rivadavia Banda Norte, Salta).

Modo de ejecución

El shamán acerca la flauta a los labios y sopla por la embocadura, apuntando generalmente hacia arriba. El aire pasa por el aeroducto formado por el tapón de cera, chocando contra el borde distal del único orificio que posee el instrumento. El silbido que se produce es trepidante, agudo, dependiendo su altura del largo total del tubo sonoro.

Al no tener agujeros de obturación, este instrumento produce virtualmente un único sonido, aunque con sutiles variaciones en la intensidad del soplo se pueden obtener, experimentalmente, hasta tres diferentes. Pese a que las alturas de estas notas son determinables, el *kanohí* no se ejecuta con intención musical alguna.

En cuanto a sus asociaciones instrumentales, resulta claro que puede existir una vinculación funcional entre el silbato de hueso, el sonajero de pezuñas y aún el de calabaza. Pero en ningún caso se los ha observado en ejecución conjunta.

Grado de vigencia

Hoy en día es ya muy poco común encontrar este instrumento en uso. Sin duda, se halla en vías de desaparición, al igual que la totalidad del contexto ritual shamánico. Con todo, y a juzgar por la información disponible, su supervivencia es más notable entre los *Mataco* de Formosa que entre los de Salta.

Buenos Aires, octubre 1987

NOTAS

- 1) Estos equívocos resultan más habituales de lo que podría llegar a suponerse. Hace pocos años, por ejemplo, en una vitrina del Instituto Nacional de Antropología se exhibió durante meses un silbato de madera de los *Ayoreo* del Chaco Boreal con una tarjeta cuya leyenda rezaba: "Cubresexo".
- 2) Basada en la Hornbostel-Sachs de 1965. Hay traducción al castellano en Vega, 1946.
- 3) Irma Ruiz da la denominación *nashiré kóktá* como propia de los *Toba* orientales, mientras que para los occidentales reserva la voz *nahaidé*, que nunca recogimos personalmente.
- 4) *Piogonák* es la voz que designa al shamán en lengua *Toba*.
- 5) *Payák* es para los *Toba* de la provincia de Salta una teofanía de carácter demoníaco.
- 6) Aquí el informante da como equivalente de *Payák* la voz *Aña*, que designa al demonio en lengua *Chiriguano*. En el límite oeste del Chaco estas confluencias entre chaquenses y guaraníes son comunes.
- 7) También poseemos un instrumento de este tipo realizado con hueso de "corzuela" (*Mazama simplicornis*).
- 8) "Alma", en lengua *mataco*.
- 9) "Cuerpo", en lengua *mataco*.
- 10) *Jayawú* es la voz con que los *mataco* designan a su shamán.
- 11) "Demonios", en lengua *mataco*.
- 12) Etimológicamente, *Ajatáj* significa en *mataco* "Demonio grande".
- 13) *Ej jatáj* es el nombre *mataco* del cebil (*Piptadenia cebil*). Las semillas ahumadas de este árbol provocan efectos alucinógenos, por lo que son habitualmente utilizadas por los shamanes para la autoinducción del trance.

BIBLIOGRAFIA

- Califano, M. 1973. El ciclo de Tokjwáj: Análisis fenomenológico de una narración mítica de los mataco costaneros. *Scripta Ethnológica* 1. Buenos Aires.
1975. El shamanismo mataco. *Scripta Ethnológica* 3 (2). Buenos Aires.
- De los Ríos, M.A. 1974. Vida y muerte en el cosmos mataco. *Cuadernos Franciscanos* 35. Salta.
1976. Una visión shamánica del ciclo vital. *Etnia Mataco*. Tekné. Buenos Aires.
- Mashnshnek, C.O. 1973. Seres potentes y héroes míticos de los mataco del Chaco Central. *Scripta Ethnológica* 1. Buenos Aires.
- Nordenskiöld, E. 1912. La Vie des Indiens dans le Chaco. *Revue de Géographie* T.VI, Fasc.III. París.

- Pérez Bugallo, R. 1979-82. Estudio etnomusicológico de los Chiriguano-Chané de la Argentina. Primera Parte: Organología. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 9. Buenos Aires.
- 1983-85. El tambor de agua chaqueño. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. Buenos Aires.
- 1983-84. *Relevamiento Etnomusicológico de Salta, Argentina*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.
- Ruiz, I. s/f. *Los instrumentos sonoros de algunos grupos etnográficos del Chaco argentino*. Mecanografiado, inédito.
- Ruiz, I. y R. Pérez Bugallo. 1980. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina (Síntesis de los datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1980))*. Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires.
- Sachs, C. 1965. *Geist und werden der musikinstrumente*. Hilversum, Frits A. Knuf.
- Schmidt, M. 1940. Vocabulario de la lengua Churupí. *Revista de la Sociedad Científica del Paraguay* 5 (1) Asunción.
- Tomasini, J.A. 1974. El concepto de payák entre los Toba de Occidente. *Scripta Ethnologica* 2 (1). Buenos Aires.
- Vega, C. 1946. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Centurión. Buenos Aires.