



CIVALLERO, Edgardo. “*Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes*”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio 2008), 27 pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/civallero.pdf>

ISSN: 1886-5623

---

## **PUTUTUS, QUEPAS Y BOCINAS. BRAMIDOS A LO LARGO DE LOS ANDES**

EDGARDO CIVALLERO

### **Resumen**

El artículo repasa las diversas variedades arqueológicas y etnográficas de trompetas naturales ejecutadas en el área cultural andina. Presenta un breve acercamiento arqueológico, histórico y lingüístico a la materia, y un esbozo de los diferentes *pututus* o “bocinas” interpretados en la actualidad en el ámbito andino.

**Palabras clave:** trompetas naturales, pututus, música andina, área cultural andina, trompetas de caracol.

### **Abstract**

*The paper examines the different archaeological and ethnographical kinds of natural trumpets played through the Andean cultural area. It includes a brief archaeological, historical and linguistic approach as well as examples of different pututus or trumpets currently performed in the Andes.*

**Keywords:** *natural trumpets, Pututus, Andean music, Andean cultural area, Conch shells*

Cantos de mi pueblo, coplas de amor,  
esperanza en el corazón.  
Rugir de *pututus*: liberación,  
pueblo andino sin opresión.

“Rugir de *pututus*”. *Sikureada* de H. Cortez.

**L**os bombos *italaque* comienzan a sonar. Golpes lentos que poco a poco se van acelerando, repicando la característica cadencia que suele ser prelude de la infinita variedad de *sikureadas*<sup>1</sup> interpretadas en el altiplano boliviano. Cada *sikuri* o ejecutante de *siku* –con una mitad de esa “flauta de pan” en su mano izquierda– golpea, con la baqueta o *waqtana* que lleva en su mano derecha, el enorme bombo que

---

<sup>1</sup> Género musical tradicional andino -con numerosas variedades- que se basa en la interpretación masiva y comunitaria de distintas clases de “flautas de pan” *siku*, usualmente por parte de “tropas” o conjuntos de músicos que cuentan con decenas de intérpretes. En este caso concreto, tanto la “tropa” como el músico individual se llaman *sikuri*.

cuelga de su hombro izquierdo. Dentro de la tradicional “tropa” o grupo de *sikuris* que ejecuta las *sikureadas* al estilo tradicional de las comunidades rurales, hay más de 30 músicos, cada uno con su media flauta, cada uno con su *italaque*... El resultado, por ende, es atronador. Una estampa única de interpretación comunitaria, un espectáculo que inunda todos los sentidos con tradiciones de siglos, preservadas y transmitidas con las manos, los oídos y los labios a través de las generaciones.

Y es entonces, entre el retumbar de parches, cuando se alzan y gimen los *pututus*, las “bocinas” de cuerno y caña, un legado que, como tantas otras herencias del pasado andino, se niega a desaparecer.

Más al norte, entre las ruinas incaicas de Ingapirca, al sur de Ecuador, las que se alzan son *bocinas*, idénticas en forma y función a sus pares bolivianas, aunque distintas en colores y materiales. En la sierra ayacuchana, en Perú, las llaman *wajra-phuku*, y las construyen uniendo varios cuernos con clavos y tiras de cuero. Y al sur, allí donde los Andes comienzan a perder altura y se hielan por el frío patagónico, el pueblo *Mapuche*, la “gente de la tierra”, las llaman *küllküll*, y las confeccionan a partir de una simple asta vacuna con el pitón cercenado o un orificio lateral.

Si descendiéramos de la rocosa columna vertebral de Sudamérica hacia sus valles cálidos, sus selvas o sus llanos, probablemente encontraríamos el mismo instrumento en otras manos, con nombres en otras lenguas y con formas diferentes, pero con el mismo sonido y la misma función... Y si visitáramos algunos museos de las grandes y pequeñas ciudades del continente, hallaríamos tras las vitrinas medio centenar de antiguas “bocinas” de concha y trompetas de cerámica, calladas ya, esperando tal vez que un par de labios apretados vuelvan algún día a liberar las voces que han dormido siglos en sus vientres...

Son el bramido de la tierra; el rugido que antiguamente convocaba a las comunidades para la ceremonia, fiesta o la batalla; el sonido que, según la tradición *Aymara*, se alzaría algún día futuro para llamar a los pueblos andinos y anunciarles que, finalmente, ha llegado el *Jacha Uru*, el “gran día”, ése en el que –de acuerdo a algunos relatos– los pueblos indígenas se liberarán de las sombras que pesan sobre ellos desde hace cinco siglos. El día en que volverán los *khatari*, los rebeldes, para guiarlos hacia la libertad...

Estén donde estén, sean como sean, las “bocinas” o trompetas andinas siguen levantando sus perfiles al aire y siguen lanzando, año tras año, su grito ronco. Su

historia nos habla del poder que puede tener un simple sonido, esa única nota que saben pronunciar los *pututus*...

## **Organizando la complejidad**

Antiguamente confeccionados a partir de una caracola, de metal, de cerámica o de fibras vegetales enrolladas; hechos luego de madera, hueso, cuerno y caña, y elaborados en la actualidad con un variopinto espectro de materiales (que incluye distintas calidades de plástico), los *pututus*, *quepas* y demás “bocinas” y trompetas han desempeñado –y aún desempeñan– un rol importante en la vida social y musical tradicional y comunitaria de los Andes, una extensa y compleja región en la cual ambos aspectos –el social y el musical– están estrechamente vinculados, siendo casi imposible comprender el uno sin el otro<sup>2</sup>.

Lejos de limitarse a ser un elemento típicamente andino, las “bocinas” han sido elaboradas y ejecutadas en innumerables culturas a lo largo y ancho del planeta. En Sudamérica, forman parte del acervo musical de numerosos pueblos indígenas, así como de los restos arqueológicos de las más importantes culturas prehispánicas. Su dispersión se debe, quizás, a la relativa sencillez que entrañan tanto su construcción como su interpretación. Y su importancia puede estar relacionada con la potencia de su sonido, limpio, profundo y fuerte, que ha sido asociado tanto a prácticas guerreras y convocatorias populares como a poderes divinos y fuerzas ocultas.

Estos instrumentos han recibido un amplio abanico de denominaciones, dependiendo del área geográfica, la etnia y la comunidad que los emplee, así como de la lengua que se utilice para designarlos. Asimismo, y para complicar un poco más su caracterización, asumen muchísimas formas y estructuras, tienen distintas maneras de ejecución y características sonoras, y se emplean en distintos momentos del año, todo ello dependiendo siempre del grupo humano que los maneje. Conforman, en definitiva, un conjunto extraordinariamente heterogéneo y diverso.

---

<sup>2</sup> Sobre sonidos y música prehispánica, puede revisarse el documento “Sonidos de América” del Museo Chileno de Arte Precolombino, <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/sonidos.php>>.

Este texto se limitará a abordar someramente las “bocinas” y trompetas ejecutadas en el área cultural andina<sup>3</sup>, es decir, la región de América del Sur que fue ocupada, o influida de alguna forma, por el antiguo *Tawantinsuyu*, el llamado “Imperio Inca”. Tal región ocupa un dilatado espacio: desde el sur de Colombia y el norte de Ecuador hasta el centro de Chile, y desde la costa del Pacífico hasta el altiplano chileno-argentino-boliviano y la ceja de selva que se abre al este de la cordillera de los Andes, en Perú y Ecuador. Este marco geográfico posee pocos factores comunes. La diversidad ecológica y paisajística que se encuentra en él es tan grande como la étnica. Sin embargo, la antigua presencia incaica ha dejado una fina pátina cultural que, aún hoy, puede identificarse claramente y actúa como una suerte de aglutinante. Si bien el área es un verdadero mosaico humano por su pluralidad –decenas de pueblos indígenas, tradiciones culturales, historias y situaciones socio-económicas diferentes– existen algunos rasgos identitarios unificadores: el uso de las lenguas *Qichwa* y *Aymara* (cada una con varios dialectos propios), creencias y valores tradicionales en común (culto a la tierra y sus accidentes, ceremonias y rituales agrícolas y ganaderos llenos de significado, vida comunitaria en pleno vigor en las villas campesinas) y expresiones artísticas con características semejantes (leyendas y relatos orales, música, danzas, alfarería, orfebrería, textilera...).

Establecidos los límites espaciales, al intentar definir este conjunto de instrumentos tan variado se puede señalar, en primer lugar, que se trata de *trompetas naturales*. Las *trompetas* son instrumentos de viento en los cuáles el aire se pone en movimiento merced a la fuerte presión que sobre ellos ejercen los labios entrecerrados y vibrantes del músico o ejecutante. Se las llama *naturales* porque no poseen mecanismos para modificar la altura del sonido, es decir, no cuentan con orificios o válvulas que permitan variar la longitud de la columna de aire para obtener diferentes “notas”. Por ende, el intérprete de este tipo de trompetas debe contentarse con un único sonido, o bien usar su arte y su destreza para jugar con las posibilidades que le brinda la ley física de “armonías naturales”. Según este principio, dependiendo de la forma del instrumento y la fuerza con que se lo sople, se obtiene una nota base y un número variable –según la habilidad y capacidad del músico– de sonidos *armónicos*. Por ejemplo, una trompeta que, de acuerdo a su longitud y grosor, permita emitir una nota básica “do”, soplada en forma conveniente podría generar también un segundo “do” en una octava más aguda, la

---

<sup>3</sup> Para una definición de las áreas culturales en Sudamérica -y en particular en los Andes- cf. la bibliografía provista por Berberían y Raffino, 1991, p. 3.

nota “mi” y la nota “sol”. Y así podría seguirse, intentando alcanzar toda la escala de “armónicos naturales”.

Dentro de esta categoría inicial de *trompetas naturales* existen distintos subtipos. Pueden ser conchas (o tener su forma), o bien ser tubulares (o *tronco-cónicas*). Dentro de cada subtipo existen, a su vez, divisiones. Atendiendo al punto por el cual el ejecutante sopla su instrumento, se habla de trompetas de embocadura *terminal* (por un extremo) o *lateral* (por un orificio abierto en un lado). Por último, también se diferencian de acuerdo a si pueden soplar directamente, sin la ayuda de una *boquilla* o pieza complementaria (por ejemplo, un tubo de caña), o bien con el auxilio de dicho elemento.

La variedad es apabullante. Para organizar la confusión –si tal cosa es posible– se han creado un buen número de clasificaciones musicológicas. Una de las más empleadas a nivel internacional es la de Hornbostel-Sachs<sup>4</sup>, un sistema decimal que permite sistematizar los instrumentos de acuerdo a sus características (*vid.* “Anexo”).

En el área cultural andina y en zonas adyacentes se han interpretado trompetas de caracol (o de cerámica, pero imitando la estructura de una concha marina), trompetas rectas cortas (de metal, calabaza, hueso, madera o cerámica), trompetas curvas cortas hechas de los anteriores materiales, además de cuerno y fibras vegetales (con y sin boquillas cortas), y, finalmente, los “clarines” o trompetas largas, elaboradas a base de un conducto de caña, metal o plástico –que puede llegar a los 2-3 mts. de longitud– provisto de un pabellón de material diverso (asta, cuero seco, calabaza, metal, etc.). Este último tipo –de uso extendido en la sierra peruana, en el altiplano boliviano y chileno, en el noroeste de Argentina y en el área *Mapuche* patagónica– no será incluido en el presente texto, debido a que posee características particulares que motivan un análisis individual.

## **Historias de caracolas marinas**

Los ejemplos más tempranos de trompetas naturales andinas –recuperados en sitios arqueológicos– son instrumentos confeccionados a partir de enormes conchas de

---

<sup>4</sup> Sistema de clasificación de los instrumentos musicales desarrollado por Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs y publicada por primera vez como “Systematik der Musikinstrumente” en el *Zeitschrift für Ethnologie* en 1914 (v.4, n.5, pp. 553-90). *Vid.* “Hornbostel-Sachs”. En *Wikipedia*, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hornbostel-Sachs>>.

gasterópodos del tipo *Strombus*, moluscos que crecen en aguas cálidas, ecuatoriales: específicamente, entre México y el norte de Perú, en las costas del océano Pacífico.

Los grandes caracoles marinos –tanto los citados *Strombus* univalvos como los bellísimos *Spondylus* bivalvos, entre otras especies<sup>5</sup>– fueron un elemento con un enorme poder simbólico, por su aspecto o su origen oceánico, en todas las culturas prehispánicas americanas. Su inclusión en tumbas y templos habla de *poder*, ya sea socio-político, ideológico o religioso. Evidencia asimismo la existencia de sociedades piramidales, y permite suponer la existencia de vedas en su empleo<sup>6</sup>. *Aztecas* y *Mayas* los incluyeron en sus mitos de creación, en sus producciones artísticas y en sus expresiones musicales y ceremoniales. Los pueblos colombianos los consideraban un bien precioso. Se sabe que los *Muisca*s o *Chibchas* los colgaban en las entradas de sus templos. Fueron muchas las culturas de Colombia que, como la Calima, la Nariño, la Quimbaya, las de Los Pastos y Quillacinga, incorporaron las caracolas a su acervo artístico y sonoro, y aún hoy en día los gasterópodos son bienes muy reverenciados entre pueblos indígenas como los *Ika* de la Sierra de Santa Marta<sup>7</sup>. Testimonios de su uso como “bocinas” han quedado en las palabras del historiador colombiano José Ignacio Perdomo Escobar:

En febrero conmemoraban los chibchas la venida de Bochica con procesiones y rogativas. Venían cerca de diez mil indios de los reinos de Tunja, Bogotá y Sogamoso, y al son de caracoles marinos guarnecidos de oro, de flautas y tamboriles, celebraban las ceremonias religiosas.

Refiriéndose al mismo ámbito geográfico, fray Pedro Simón dice:

[...] y cuando entraban en la lidia atronaban la tierra y el aire en estruendo de trompetas, bocinas y caracoles.

Las “bocinas” de caracol son instrumentos monofónicos: pocas veces puede obtenerse de ellos más de una nota (a pesar de que algunos autores defienden lo

---

<sup>5</sup> Entre géneros malacológicos citados en la literatura especializada para trompetas arqueológicas andinas se incluyen los univalvos *Malea*, *Pleuropoca* y *Phyllnotus*. Debe aclararse que el mencionado *Spondylus* es un bivalvo que no es usado como “bocina”. Sin embargo, tiene una fuerte presencia ceremonial y simbólica en los Andes prehispánicos.

<sup>6</sup> Han sido numerosos los trabajos relacionados con la simbología de poder de ciertos instrumentos musicales (y ciertos materiales, como las caracolas marinas) en los Andes centro-meridionales. *Vid.*, p.e., Gudemos (2001b; 2005).

<sup>7</sup> Se recomienda la consulta del libro [electrónico] de Escobar (1985), en el cual, además de analizar la música prehispánica en su conjunto, se proveen detalles e imágenes del uso del caracol en tierras colombianas.

contrario). Su sonido depende de la amplitud de la caja de resonancia (el tamaño de la valva), el grosor de las paredes, la técnica de ejecución y la posición de los labios, todo ello combinado con la fuerza del soplo. Este último factor permite ligeras variaciones en las alturas y las frecuencias del sonido, así como algunos cambios rítmicos y tímbricos<sup>8</sup>.

Para su elaboración se seleccionaban generalmente los ejemplares adultos, por su tamaño (que facilitaba un sonido más grave y potente) y por la solidez de su conchilla, que permitía adornarla y grabarla. Lejos de ser usadas directamente, las caracolas debían soportar un esmerado proceso de refinamiento, a través del cual se cortaba una de sus puntas para permitir el soplo y se las pulía, quitando asperezas y parásitos marinos naturales y reduciendo, a la vez, el grosor de las paredes. Este último hecho permitía una mejor vibración del material y, en consecuencia, una emisión sonora más limpia. Algunos ejemplares –los más modernos– eran provistos de cortas embocaduras de caña, madera o metal adheridas con resina, que actuaban como verdaderas boquillas y facilitaban el apoyo de los labios del ejecutante.

Más allá de su capacidad para producir música –una capacidad ciertamente modesta–, las caracolas poseían un profundo significado intrínseco, relacionado con las cosmogonías, creencias y costumbres de las culturas andinas (una característica que se repite insistentemente en otras partes del mundo). En esa región se desarrolló un intenso tráfico entre los centros urbanos y religiosos y las zonas costeras en donde se encontraban los caracoles. Este comercio, que en ocasiones implicaba traslados de cientos de kilómetros, se mantuvo a lo largo de los siglos, y contempló la desaparición de unas civilizaciones y el surgimiento de sus sucesoras en el escenario de la historia. Al tener creencias semejantes, todos esos pueblos compartían su reverencia y aprecio hacia las valoradas conchas, y si bien no siempre las usaron como instrumento “musical”, aparecieron reflejadas en su arte y, en muchas ocasiones, como adornos personales en forma de cuentas de conchilla.

Treinta y dos siglos antes de la era cristiana, la cultura Valdivia de Ecuador usaba “bocinas” de *Strombus*, probablemente para ritos destinados a propiciar las lluvias. Pues la presencia de caracolas en las aguas marinas del Pacífico depende de la Corriente del Niño, el mismo factor que influye en la llegada de la estación húmeda<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> La experiencia musical del autor permite señalar que la introducción parcial de la mano dentro del pabellón de la caracola habría podido ser usada para conseguir interesantes efectos sonoros.

<sup>9</sup> Al respecto, *vid.* los artículos de Marcos (1995; 2002).

En el Precerámico Tardío de los Andes Centrales<sup>10</sup> (Perú, 2500 a.C., periodo previo a la aparición de la alfarería) comienzan a usarse fragmentos del apreciado *Spondylus* para cuentas y adornos. Pero los ejemplares de *Strombus* aparecen allí más tardíamente que en Ecuador, recién en el periodo Formativo (1200-400 a.C.). Sus primeras referencias se encuentran en Chavín de Huántar, importante e influyente urbe ceremonial peruana. En la plaza circular semihundida de dicho sitio arqueológico aparecen grabados que representan dos personajes soplando trompetas de concha<sup>11</sup>. Recientemente, en 2001, el arqueólogo John Rick descubrió en el mismo lugar el mayor conjunto de *Strombus* del Perú: veinte ejemplares, hallados en la que hoy se llama “Galería de las Caracolas”.

En la cultura Chavín, las caracolas estuvieron íntimamente ligadas al ceremonial religioso<sup>12</sup>. Influencias del estilo artístico de esa cultura se detectan en las “bocinas” encontradas por el arqueólogo peruano Julio C. Tello en el enterramiento de una mujer sacrificada en Punkurí<sup>13</sup> (1933, valle de Nepeña, costa nor-occidental del Perú) y en una excavación accidental en Chiclayo, en 1938<sup>14</sup>. La primera está decorada con una mano grabada; la segunda es lisa, y ha sido llamada “*Strombus* Pickman”.

---

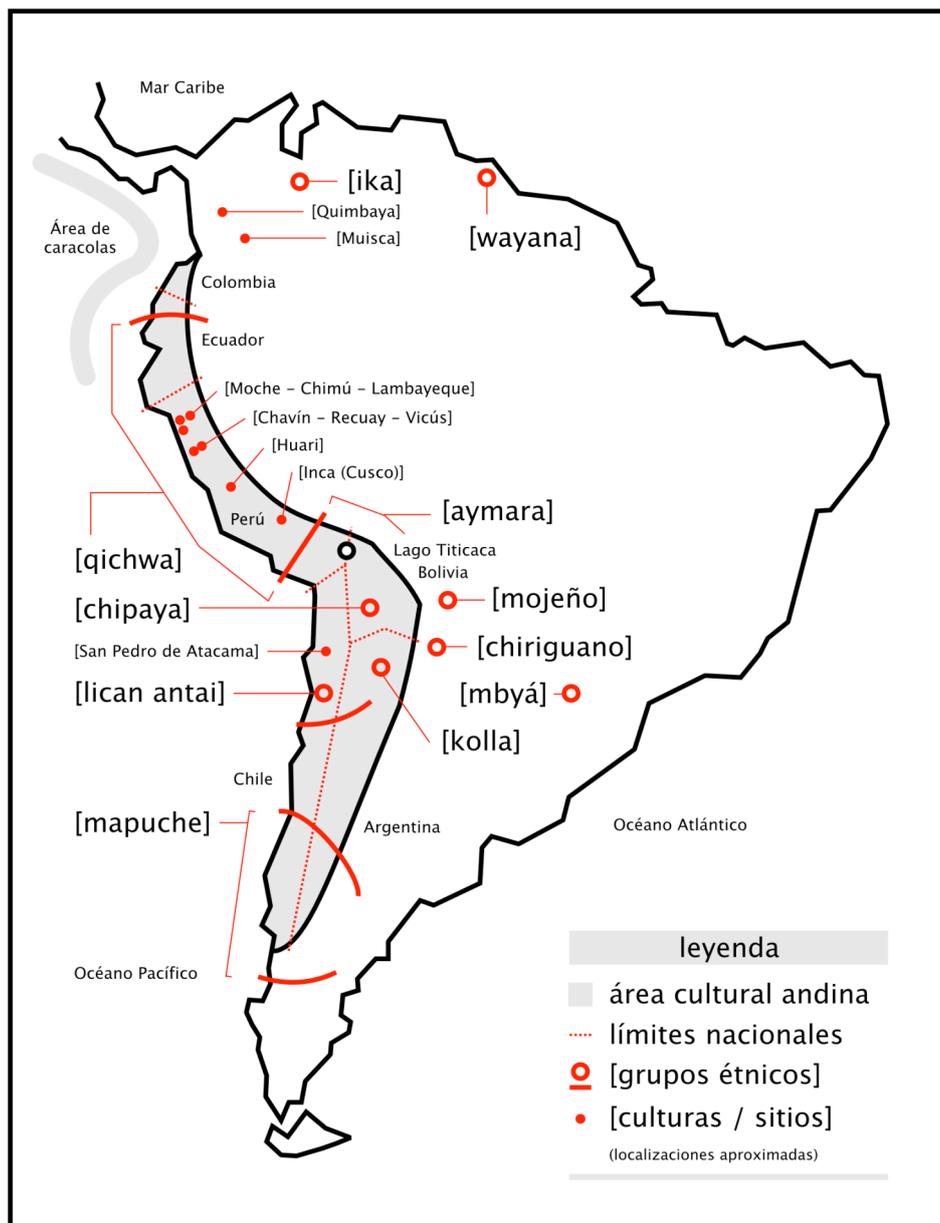
<sup>10</sup> En relación a los distintos periodos de la arqueología de los Andes Centrales, *vid.* Makowski (s.f.).

<sup>11</sup> Sobre estos grabados, *vid.* Lumbreras (1989) y Burger (1992).

<sup>12</sup> Según Burger (*op.cit.*).

<sup>13</sup> Sobre este enterramiento, *vid.* Tello (1933), Daggett (1987) y Falcón (2004). Un artículo completo sobre la caracola hallada ha sido publicado por Falcón Huayta, Martínez Navarro y Trejo Huayta (2005).

<sup>14</sup> *Vid.* Burger (*op.cit.*).



Mapa de las culturas y sitios citados (diseño. E. Civallero)

Al periodo Formativo pertenecen también las dos trompetas de caracolas del género *Malea* halladas en un sitio funerario de Huayurco<sup>15</sup> (Jaén, sierra norte del Perú), siendo el único hallazgo de esta especie de molusco hasta la fecha. En líneas generales, las conchas marinas se encuentran, en este periodo histórico, asociadas a contextos funerarios o religiosos, en enterramientos de elite o en templos representativos. Todo parece indicar que el sonido de las “bocinas” de caracola anunció y acompañó numerosos actos rituales.

<sup>15</sup> Vid. Rojas Ponce (1969).

Del Formativo Tardío, cultura Cupisnique peruana, proceden los tres ejemplares de *Strombus* hallados en el sitio Kuntur Wasi (700-450 a.C.), asociados al enterramiento de un hombre adulto<sup>16</sup>.

Más tarde, durante el periodo de los Desarrollos Regionales andinos (200-650 d.C.), el *Strombus* mantuvo su papel protagónico en diversas culturas. Durante esa época, su manejo parece concentrarse fuertemente en el ámbito de los *Moche* o *Mochica*. Esta cultura –y otras asociadas, como la Recuay y la Vicús– florecieron en la costa norte peruana (200 a.C.-900 d.C.). Entre sus magistrales obras de alfarería destacan numerosos instrumentos musicales, entre ellos las trompetas cortas, tanto rectas como curvas. Pero quizás las obras más conocidas de estos alfareros sean las “bocinas” de cerámica en forma de caracol *Strombus*.

El grado de desarrollo económico y social que alcanzaron las urbes Moche permitió que sus clases dirigentes –las más privilegiadas– tuviesen la oportunidad de adquirir ciertos productos de lujo. Entre ellos se contaban, por supuesto, las conchas marinas. Dentro del universo mítico e ideológico *Moche*, el mar y sus criaturas estaban íntimamente asociados con la muerte y el tránsito hacia el más allá<sup>17</sup>.

No eran los únicos con tales ideas: otras civilizaciones preincaicas de la costa peruana, creían que los dioses habían llegado del mar. Es el caso de la cultura Lambayeque. Según refiere el cronista Cabello Balboa hacia 1600, el héroe primordial de este pueblo, Naymlap (o Ñaimlap), arribó a su tierra en una balsa con un cortejo de varias personas, entre las cuales, curiosamente, se encontraba un intérprete de “bocina”, un tal Pita Çofi, “que era su trompetero ó Tañedor de unos grandes caracoles, que entre los Yndios estiman en mucho”.

La importancia de este elemento, su escasez y la dificultad para obtenerlo motivó que los ceramistas *Moche* lo reprodujeran en cerámica, con un alto grado de perfección y maestría tecnológica y artística<sup>18</sup>. A diferencia de los *Strombus* naturales, los de arcilla son más fáciles de tocar: su diseño interior fue perfeccionado, librándolo de las lógicas irregularidades naturales (investigaciones actuales con radiografías han revelado altos grados de precisión) y fue adaptado específicamente al uso que se le iba a dar. Su sonido es estridente o suave, de acuerdo a la intensidad del soplo, y detectable a gran distancia gracias a su potencia y profundidad. Al menos, eso se desprende de las

---

<sup>16</sup> Vid. Onuki (1995).

<sup>17</sup> Cf. el trabajo de Bourget (1990).

<sup>18</sup> Vid. el trabajo de Gudemos (2001a).

pruebas que se han realizado con varios ejemplares arqueológicos<sup>19</sup>, como los conservados en el Museo Chileno de Arte Precolombino.

La elaboración de estas caracolas cerámicas señala la existencia de una clase artesanal especializada en el seno de una sociedad fuertemente estratificada, y la selección de materiales y diseño de estructuras destinadas a obtener un sonido de alta calidad. Es preciso señalar, sin embargo, que los *Mochica* también usaron caracolas naturales. Algunos autores mencionan que tenían boquillas de cobre o lata y estaban decoradas con diversas incrustaciones<sup>20</sup>.

### **De cerámica y de cuerno**

Lejos de limitarse al uso de “bocinas” de caracol –material privilegiado por el simbolismo intrínseco de la propia concha–, las culturas andinas crearon otros formatos de *trompetas naturales*, usadas tanto en contextos ceremoniales como populares.

Así, pueden destacarse las largas trompetas de oro de la ya mencionada cultura Chavín, así como las de la cultura colombiana Quimbaya (como las exhibidas en el famoso Museo del Oro de Bogotá) y las de cobre de las culturas peruanas Chimú y Moche. Estas últimas se fabricaban a partir de planchas finas engarzadas con la ayuda de delicados hilos metálicos y selladas mediante la aplicación de resinas naturales.

Es preciso mencionar, además, las numerosísimas trompetas de cerámica de las distintas culturas andinas. Por su belleza, deben destacarse nuevamente las producidas por los hábiles artesanos *Mochica*. Espléndidas son sus trompetas curvas –con un bucle girando sobre si mismo, y adornos varios– conservadas en el Museo Amano de Lima. Algunas se incorporan a una estatuilla de guerrero, o incluso a una vasija. Finalmente, otros ejemplares son zoomorfos, asumiendo el perfil de un jaguar o una serpiente, como la conservada en el Museo de Arte de Chicago, en la colección Cummings<sup>21</sup>. Además, se las ha representado en numerosas pinturas decorativas (en la superficie de vasijas) y en las figurillas que, con una naturalidad increíble, representaban a distintos personajes de la sociedad *Moche*.

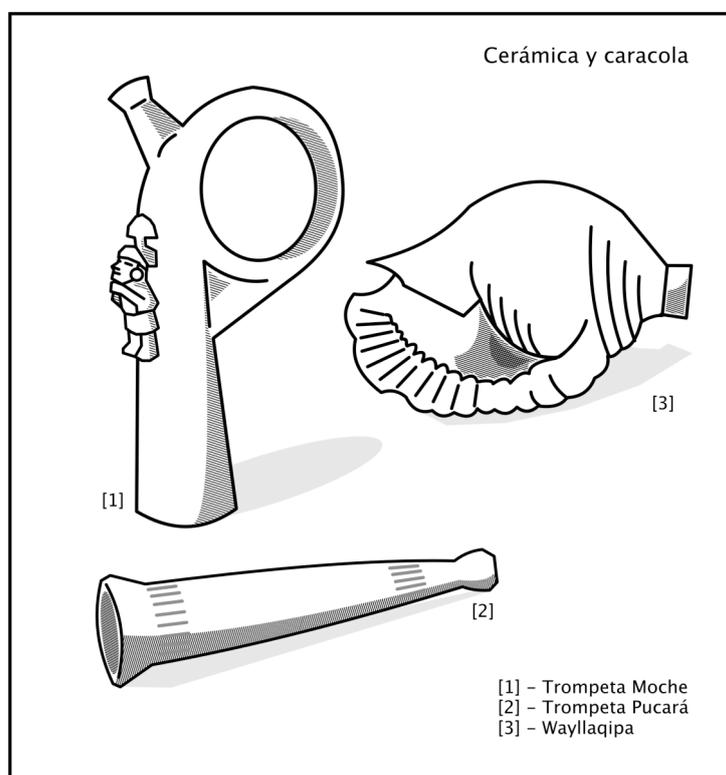
---

<sup>19</sup> Es muy interesante la audición de “Sonchapu”, trabajo grabado por el grupo chileno “La Chimuchina”, en el cual se incorporan, entre otros instrumentos prehispánicos, las “bocinas” de caracol. *Vid.* <<http://www.precolombino.cl/es/audiovisual/audio/sonchapu/index.php>>.

<sup>20</sup> *Cf.* Larco Hoyle (2000).

<sup>21</sup> La obra citada de Escobar (1985) ofrece magníficas ilustraciones de este tipo de trompetas *Mochica*.

Por su parte, la cultura Pucará (300 a.C.-300 d.C., previa a la Mochica) generó trompetas rectas y cortas de cerámica, pintadas de rojo, con diseños incisos decorados en negro y amarillo, como los ejemplares conservados en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima. La madera también se empleó, para construir trompetas de hasta un metro de largo, tanto entre los *Moche* como entre la cultura Huari y los propios Incas. Y los húmeros y tibias de auquénidos (camélidos andinos, como la llama o la vicuña) fueron también usados para confeccionar trompetas. Tales fragmentos óseos –entre los cuáles se incluyó a veces algún fémur humano– eran pulidos y ensamblados, cubriendo cualquier resquicio con resina y sujetando los puntos más débiles con anillos de cerámica.



“Bocinas” de cerámica y caracola (ilustración. E. Civallo)

Pertencientes a la cultura San Pedro de Atacama (norte de Chile) se citan trompetas y “bocinas” rectas, hechas de varios fragmentos de madera o hueso con un pabellón agregado en su extremo<sup>22</sup>. Al otro lado de los Andes, en el noroeste argentino, se han hallado trompetas de cerámica con formas similares a pipas (como las expuestas en el Museo de Instrumentos “E. Casanova” de Tilcara<sup>23</sup>). Sus diseños interiores, y la

<sup>22</sup> Vid. Fernández (1993), pp. 41-2.

<sup>23</sup> Vid. el trabajo de Gudemos (1998).

ausencia de restos de hollín y grasitud, permiten identificar unas de otras claramente. En líneas generales, todas las culturas y pueblos del área cultural andina incluyeron, dentro de su patrimonio, algún tipo de *trompeta natural* elaborada en base a los elementos naturales de mayor disponibilidad.

Es notorio que ciertas trompetas de cerámica eran empleadas en contextos bélicos, especialmente entre los *Moche*. Son fácilmente identificables por sus paredes más gruesas y su factura tosca y pesada, más apta para ser llevadas por combatientes que para el reposado y circunstancial uso ceremonial. Además, sus pabellones eran estrechos. Ambas características –grosor de las paredes y diámetro reducido– restaban mucha calidad al sonido, aunque, en el espacio de una contienda armada, probablemente tal factor no fuera relevante.

Los primeros contactos de los europeos con la cultura incaica y con los pueblos del *Kollasuyu* (sección meridional del *Tawantinsuyu*, altiplano boliviano, región cultural *Aymara*) arrojaron la existencia de *trompetas naturales* de caracola y otros materiales. Ludovico Bertonio, dominico italiano instalado en Juli (orilla norte del lago Titicaca), publicó en 1612 el primer vocabulario impreso de la lengua *Aymara*<sup>24</sup>. En él incluyó, entre otros términos musicales, los siguientes:

Trompeta: Qhuepa. Tañerla: Qhuepatha, Trompeta phufatha.  
Trompeta de caracol: Chulu phufaña. De calabaza: Matti phufaña.  
Trompetero: Qhuepa camana.  
Bocina de calabaza, Phufaña mati, phufaña cchulu: es de caracol.

Estas referencias se encuentran entre los primeros registros escritos que documentan la presencia de “bocinas” en el altiplano boliviano *Aymara*. Por otro lado, en el ámbito inca, González Holguín recoge, en uno de los tempranos diccionarios de la lengua *Qichwa*<sup>25</sup>, los siguientes términos:

Huayllaquepa: Trompeta de caracol  
Quepa: Trompeta; Quepak: El trompetero, o trompeta.

En la región del Cusco, el cronista mestizo Felipe Guamán Poma de Ayala, en su famoso trabajo “Nueva Corónica y buen gobierno” (ca. 1615) incluye la siguiente referencia:

---

<sup>24</sup> Se tituló “Vocabulario de la Lengua Aymara”. *Vid.* la reimpresión facsimilar de 1984, entre otras.

<sup>25</sup> “Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru, llamada Lengua Qquichua o del Inca” (1608). *Vid.* la edición de 1989.

*Hatun chasqui, churo mullo chasqui*

Estos *chasqueros*<sup>26</sup> gouernaua este rreyno y era hijo de *curaca* fiel y liberal. Y tenía una pluma quitasol de blanco en la cauesa y traía porque le biese de lejos el otro *chasque*. Y trayía su tronpeta, *putoto*, para llamar para questubiera aparexado, llamándole con la *guaylla quipa*<sup>27</sup>.

En el mismo manuscrito, Guamán Poma –además de proveer magníficas ilustraciones de numerosos músicos y ejecutantes– vuelve a hacer referencia a esos instrumentos cuando dice: “y dentro la montaña, muchos yndios con sus hondas y lansas y *guaylla quipa*”<sup>28</sup>. Por su parte, Las Casas (ca. 1520) refiere el uso de trompetas y “bocinas” en los conflictos bélicos:

Llegados los ejércitos a aquel lugar, el capitán general hacía señal que arremetiesen con un caracol grande que suena como una corneta; en otras partes con un atabal chiquito que llebaba consigo al hombro; y, en otras, con otros instrumentos de huesos de animales o de pescados que hacen algún sonido... (junto a) la vocería y halgazara de las tropas, los toques penetrantes de sus *quipas* y bocinas, el son ronco y monótono de innumerables tambores de guerra, el choque de unas armas con otras...

El cronista Cristóbal de Molina cita las conchas marinas en sus “Ritos y fábulas de los Incas”, diciendo que “hacían el taqui llamado guarita con las guayllaquepas y caracoles” y que “Venían ... tañendo con unos caracoles de la mar oradados, llamados gayllaiquipac”. Su par Juan de Santa Cruz Yamqui Salcamaygua, al referir las batallas entre los soberanos incas Huáscar y Atahualpa en sus “Relación de antigüedades deste Reino del Perú”, nombra las “guayllaquipas”. Bernabé Cobo hace lo mismo en su “Historia del Nuevo Mundo” (1653), cuando se refiere a algunos bailes que realizaban “tocando unos caracoles grandes de la mar”. Garcilaso de la Vega, al hablar del pueblo andino *Huanca* en los “Comentarios de Reales de los Incas”, dice que usaban “una manera de bozinas” hechas de cráneo de perro. Por su parte, el padre J. de Arriaga, en “La extirpación de la idolatría en el Perú” (1621) menciona trompetas de calabaza (“pututu”), de metal y de cráneos de venado, que servían “en las fiestas paganas a la gente para adorar a sus ídolos”. En la relación de los primeros frailes agustinos en el

---

<sup>26</sup> Chasqui, chasquero, chasque: palabras derivadas del *Qichwa chaski*, “mensajero, correo”. “Hatun chasqui” (*hatun chaski*) significa “gran mensajero” y “churu mullo chasqui” (*ch'uru mullu chaski*), “el mensajero del caracol *mullu*, o *Spondylus*”.

<sup>27</sup> En la pág. 351 del manuscrito original. *Vid.*

<<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>>.

<sup>28</sup> En la pág. 445.

Perú<sup>29</sup> se indica que se usaban “trompetas” de bronce, plata y cobre para adornar *huacas* o ídolos incas, como los llamados Catequil y Tantazoro. Por último, las “Constituciones Synodales del Arçobispado de los Reyes” ordenaron, en 1613, que no se permitieran danzas y ceremonias con instrumentos “infectos” como las trompetas de cráneo de guanaco<sup>30</sup>.

## Nombres y palabras

En este punto comienza una confusión terminológica que puede aclararse rápidamente si se recuerda que, además de los vocablos del castellano antiguo, se están manejando palabras procedentes de dos lenguas muy extendidas: la *Qichwa* –idioma oficial del *Tawantinsuyu* inca– y la *Aymara*, usada por la gran mayoría de las comunidades del altiplano boliviano.

En la primera, se llama(ba) *qipa* o *wayllaqipa* (pronúnciese “quepa”) a la “trompeta de cierto caracol marino de gran tamaño”. Por otro lado, se denomina(ba) *pututu* (a veces castellanizado como “pututo”) a la “trompeta fabricada con cierta concha marina”<sup>31</sup>. El propio caracol marino se llama(ba) *ch’uru*, y a la variedad bivalva de hermoso color rojo sangre (el *Spondylus*) se la conocía como *mullu*, y era muy usada, tanto en el incario como en culturas andinas anteriores, como ofrenda o como signo de distinción.

Si bien los dos términos *Qichwa* designaban lo mismo –una *trompeta natural* de caracol– el que sobrevivió para denominar genéricamente a *todas* las trompetas –pero especialmente a las de cuerno– fue *pututu*, quedando *qipa* –o *wayllaqipa*– como vocablo utilizado ocasionalmente para designar las de caracola. De todas formas, la confusión en este sentido es notoria en el habla popular y campesina, aún en la actualidad: muchos usan los nombres indistintamente. Y a este caos puede agregarse el enredo que generan las diversas formas de escribir la lengua *Qichwa*, cuyos alfabetos estandarizados pocas veces son respetados. Así puede leerse *quepa*, *huayllaquepa*, *guayllakepa*, *kheppa*, *queppa* y un enorme (y confuso) etcétera.

---

<sup>29</sup> Se trata de la “I Relación de idolatrías en Huamachuco por los primeros agustinos; II relación de idolatrías en Huarochiri”, del padre Francisco de Ávila.

<sup>30</sup> *Vid.* Stevenson (1959), para una revisión detallada de las fuentes coloniales. Sobre el papel de las crónicas hispanas en la etnomusicología andina, *vid.* Gruszczynska-Ziotkowska (1995).

<sup>31</sup> Las definiciones de este apartado han sido tomadas del diccionario de Lara (1978).

Como dato complementario, es preciso señalar que en el dialecto *Qichwa* hablado en el departamento peruano de Ancash, *waylla*, como adjetivo, significa “vacío”<sup>32</sup>.

En cuanto a la lengua *Aymara*, la designación *qhuepa* (actualmente escrita *qhipa*) desapareció, con el paso del tiempo, del habla popular, y cayó en el olvido, adoptándose, para las trompetas nativas (hechas mayoritariamente de cuerno), el término *pututu*. La expresión *matti phusaña* (hoy *mat'i phusaña*, literalmente “soplador de calabaza”) designa específicamente a los *pututu* con pabellón de calabaza hueca. La variante *chulu phusaña* (*ch'ulu phusaña*) nos habla del “soplador de caracol”, instrumento que hoy ha perdido su validez en territorio *Aymara*. El verbo *qhuepatha* – “soplar una trompeta”– también ha perdido su vigencia, así como la voz que designa al intérprete, *qhuepa camana* (literalmente, “el que tiene la trompeta”). En la actualidad, en *Aymara* se ha adoptado, al igual que en *Qichwa*, el término *pututu* para designar *todas* las trompetas (normalmente fabricadas de asta) y, para la acción de soplarlas, se utiliza el verbo *pututuña*.

Finalmente, conviene aclarar que el verbo *phusaña* significa simplemente “soplar”, y vale –hasta hoy– tanto para “bocinas” como para cualquier otro instrumento de viento, incluidas flautas verticales, traversas y “de pan”.

## **De la caracola al cuerno**

Con la llegada de las primeras recuas de toros y vacas hispanas a tierras americanas, el uso de las caracolas fue desplazado por el de las astas vacunas. A ello colaboró la pérdida progresiva de los valores culturales andinos, así como la de sus ceremonias religiosas y ritos propiciatorios. Al desaparecer tales ideas, se difuminó el simbolismo de poder encarnado por las conchas marinas.

De hecho, algunos autores sostienen que la voz *pututu* como equivalente andino de “trompeta” es un neologismo<sup>33</sup> que aparece a partir del siglo XVII, designando específicamente al instrumento hecho de cuerno. El uso de la voz se fue incrementando, denominando finalmente –como queda señalado– a todo tipo de trompetas, tanto en las zonas de habla *Qichwa* como en las *Aymara*.

---

<sup>32</sup> De acuerdo a Parker y Chávez (1976).

<sup>33</sup> Lara (1978), en su “Diccionario...”, la cita como tal para la acepción “trompeta de cuerno”.

A pesar de todo, el uso de caracolas aún está presente en Perú y algunas zonas de Ecuador. En el primer país, el *pututu de caracola*, *pututo*, *chulo-phusaña*, *huayllaquepa*, *waylla-kepa*, *churu* o *quipa* se usa todavía en los departamentos Amazonas, San Martín, Puno y Cusco. En el último departamento, concretamente en las localidades de Cusco y Pisac, los actuales *varayuq* (alcaldes comunitarios<sup>34</sup>) anuncian su llegada por medio de los *pututus de caracola*.

La variedad actual de *trompetas naturales* andinas abarca desde el simple cuerno perforado lateralmente o con el pitón cortado, hasta los largos “clarines” de tubos de 2-3 mts. y pabellón de diversos materiales, pasando por las “bocinas” hechas de dos piezas: boquilla de caña o madera y cuerpo de materiales tan variopintos como la calabaza, la hojalata o el asta (una o varias, unidas entre sí).

Los más tradicionales son los más simples: un solo cuerno, sin boquilla. Su construcción exige cierta habilidad y experiencia artesanal. En principio deben hervirse las astas destinadas a instrumento, para hacer que se desprenda de la parte ósea todo resto de tejido orgánico. A continuación se cortan los extremos o bien se practica un oficio a un lado, lo cual demanda el uso de herramientas filosas (que no siempre están a disposición de los constructores). Finalmente, se limpian, pulen y adornan. En el Museo de Instrumentos Tradicionales de La Paz (Bolivia) pueden admirarse algunos ejemplares guarnecidos con ricas incrustaciones de plata labrada.

Estas sencillas trompetas son las usadas en la danza de los “jairos” o leñeros, en la región de Apolo (La Paz, Bolivia). Allí, en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre), los bailarines danzan con sus caballos, disfrazados de mujeres y tocando sus *pututus*. Son también las empleadas por los guías de arcos de bueyes en todos los Andes<sup>35</sup> para conducir el ganado y comunicarse entre ellos, y también por los que guían caravanas de llamas. Asimismo, son ejecutadas por todas las comunidades para anunciar eventos o llegadas importantes (como ocurría antiguamente con los *chaski*), fiestas y reuniones. Y, a veces, los *pututus* también dan la alerta de acontecimientos graves. Ernesto Cavour cita las palabras de Don Teófilo Vargas, quien

---

<sup>34</sup> El término *Qichwa* significa, literalmente, “el que tiene la vara”. Se refiere a una vara -a veces adornada con motivos metálicos- que es símbolo del poder conferido a la persona como representante de la comunidad.

<sup>35</sup> *Vid.* la referencia de Pérez Bugallo (1996) al *Turú* mestizo del noroeste argentino.

aseguraba: “escuchar en altas horas de la noche, sobre las crestas de las montañas, el fatídico son del *pututu*, es señal segura de una rebelión”<sup>36</sup>.

En la escala de complejidad, tras estas simples “bocinas” siguen los *pututus* de cuerno, calabaza, metal u otro material que cuentan con una embocadura de caña o madera de diversas longitudes (aunque suelen rondar los 30 cms.). Son los usados, por ejemplo, durante la Fiesta de la Siembra, en la región de Catacata (Potosí, Bolivia). Allí, los campesinos varones participan bailando y tocando sus *pututus* en la danza del “chilitin”. Estas “bocinas” potosinas son de varios tamaños, de cuerno y calabaza, y permiten alternar entre tonos graves y agudos, tejiendo melodías largas que acunan las ruedas de danza de los bailarines, que se extienden en interminables idas y vueltas...

La forma más tradicional de esta variedad de *pututu* se conoce como *wagra*, *wajra* o *huajra*. Se trata de una caña *sokhosa* abierta por ambos extremos, uno de los cuales, normalmente biselado para facilitar su ajuste, se introduce en el cuerno que hace de pabellón de resonancia. El nombre es *Qichwa*, y significa precisamente “asta de buey”. El pabellón puede estar formado por uno, dos o tres cuernos, aunque en la sierra peruana pueden ser muchos más. Todas las rajaduras, escapes o uniones inseguras se sellan con *mapha* (cera de abeja), elemento importante en la manufacturación de instrumentos de viento andinos, siempre proclives a agrietarse o quebrarse debido a la naturaleza de sus componentes.

En Bolivia, el *wajra* es llamado también *wajra phuku* o *huajra puco* (“soplador de cuerno”), nombre por el que es más conocido en la sierra peruana<sup>37</sup>. Allí recibe otras denominaciones: *corneta de cacho*, *huaccra pucu*, *huacla*, *huacra-puco*, *huagra corneta*, *huajkra pukuna*, *wagra*... Esos *pututus* peruanos llegan a incluir hasta 15 cuernos, ensamblados en tres vueltas en espiral, unidos con clavos de metal o madera y tiras de cuero crudo (*qara q’aytu*) y sellados con la citada *mapha* o con brea. Se tocan en los departamentos de Apurímac, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Huancavelica, Huanuco, Junín, Lima y Pasco. En Huanca, el cuerno es sustituido por un caparazón de *kirkinchu* o *quirquincho* (armadillo), y en Ayacucho, por un pabellón de cuero seco de res.

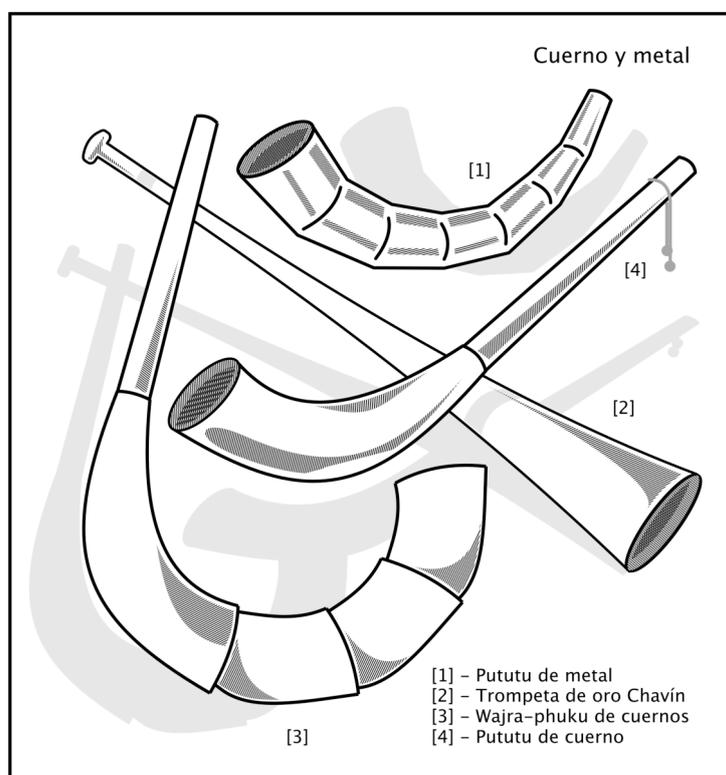
Es un *wajra*, precisamente, el que acompaña a las “tropas” de *sikuris* de Italaque bolivianas, estampa que se recreó al principio de este texto. La medida de la boquilla de

---

<sup>36</sup> Vid. Cavour Aramayo (1999), un documento de lectura obligatoria para un acercamiento inicial al mundo de los instrumentos musicales de Bolivia.

<sup>37</sup> A él se refieren los D’Harcourt (1925), Vega (1946), Jiménez Borja (1951), Gallice (1957-1958), Díaz Gainza (1977), Roel *et al.* (1978) y Bellerguer (1980).

ese *pututu* en particular tiene la misma longitud que el tubo del *siku* que da la tonalidad general a toda la “tropa” o conjunto (generalmente la nota *mi*). En las *sikureadas* de esos grupos tradicionales, el *wajra* acentúa los tiempos fuertes, juntamente con los bombos *italaque*, señalando además las entradas y los cambios de velocidad de cada canción. En general, los *wajra* acompañan a un buen número de “tropas” tradicionales de instrumentos de viento (*sikus*, *pinkillos*, *quenas*, *tarkas*), cumpliendo funciones de señalización y ritmo dentro del conjunto. La existencia de una boquilla más o menos larga permite obtener melodías tritónicas, es decir, basadas en el acorde mayor (p.e. do-mi-sol) que se logran al alcanzar los primeros sonidos de la serie de “armónicos naturales”.



“Bocinas” de cuerno y metal (ilustración. E. Civallero)

Una variante de *wajra* es la *bocina* ecuatoriana, utilizada con la misma finalidad que sus pares peruanas y bolivianas. Un punto a remarcar en este instrumento es que, en los últimos tiempos, ha sido construido aprovechando tuberías de PVC empleadas para conductos de agua, siendo pintadas y decoradas profusamente, a gusto del ejecutante. Esta tendencia a reemplazar los materiales naturales por otros sintéticos es dominante en todo el espacio andino. Por un lado, se debe a las dificultades que a veces entraña la obtención de cañas y otros elementos. Por el otro, los propios músicos reconocen que, si

bien el sonido pierde mucho de su calidad y color original, los instrumentos de plástico son más duraderos, y soportan transportes, golpes, cambios de temperatura y humedad y largos periodos de ejecución sin presentar por ello los severos daños que sufren sus pares “naturales”.

Las formas más largas de trompetas andinas, los “clarines”, no serán tratados en este artículo, pero incluyen el *erke* del noroeste argentino, la *caña chapaca* del sudeste boliviano, la *trutruka Mapuche* de Chile y Argentina, el *wakar’hanti Chiriguano* del Chaco argentino<sup>38</sup>, la *corneta del Arete* de los *Izoceños* bolivianos, el hermoso *tira-tira* potosino y un largo etcétera. Utilizados por lo general como medios de convocatoria, poseen, además, una función ritual y ceremonial en las procesiones y ritos de contenido religioso, siendo muy importantes en los “misachicos” de los *Kolla* del noroeste de Argentina y en los *Ngillatún* de los *Mapuche* chileno-argentinos. Su uso, en ciertas regiones andinas, está restringido en el tiempo: ejecutado en la época del año incorrecta, pueden convocar el granizo (con la consecuente pérdida de cosechas, lo cual es catastrófico en sociedades agrícolas). Además, están limitados a la interpretación masculina (como la mayoría de los aerófonos tradicionales andinos) y sólo permiten la ejecución de melodías tritónicas, las cuales, en manos expertas, adquieren ciertamente un alto grado de complejidad y belleza.

### **Calabazas de la selva**

Los antecesores directos del *pututu* –tal y como se lo conoce hoy, y como ha sido descrito en los párrafos anteriores– no fueron las caracolas preincaicas, sino las “bocinas” de calabaza hueca y otras fibras vegetales, provistas de boquillas de caña. Si bien todas –conchas y calabazas– son *trompetas naturales* y utilizan los mismos métodos de soplo, las estructuras de las “bocinas” andinas contemporáneas responden a las de las trompetas de calabaza. El cambio de material de vegetales a cuernos que tuvo lugar con el paso del tiempo se comprende si se analiza el hecho desde el punto de vista de la resistencia de los materiales.

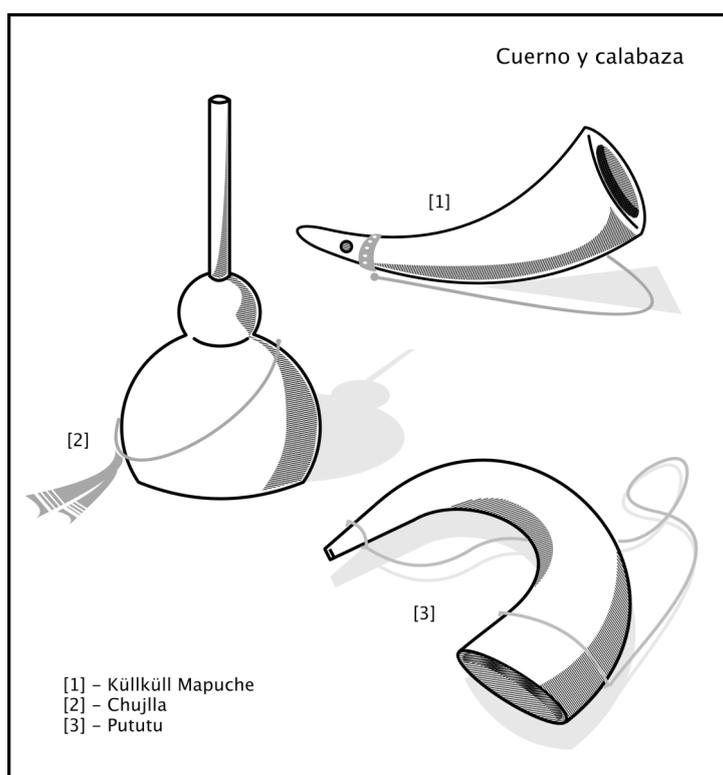
Las calabazas son usadas en Bolivia, Perú y Ecuador, y son obtenidas en las zonas de selva de esos países, con las cuales el área cultural andina mantuvo desde

---

<sup>38</sup> Sobre estos instrumentos, *vid.* el trabajo de Pérez Bugallo (*op.cit.*).

siempre un activo comercio e intercambio de bienes. Lejos de tener el simbolismo de las conchas marinas, las calabazas entraron, sin embargo, entre los elementos que se comercializaban entre el altiplano y la zona de montaña y las regiones selváticas.

En la actualidad, se siguen interpretando los mismos *pututus* con resonadores de calabaza que aparecían hace siglos referenciados en el diccionario de Bertonio como *matti phusaña*. En Perú, esos instrumentos son llamados *pororos* o *poro cornetas*, y en el altiplano *Aymara*, *mat'i phusaña*, designaciones derivadas de los nombres locales para las diversas variedades de calabazas empleadas en su construcción (*pulu*, *puru*, *poro*, *mat'i*, *mate*, *tutuma*, etc.).



“Bocinas” de cuerno y calabaza (ilustración. E. Civallero)

Estas “bocinas” tan particulares son empleadas en la puna boliviana para dar un marco musical a *pinquilladas*<sup>39</sup> y otras danzas en los departamentos de Potosí, Chuquisaca y Beni. Sirven –como la *wajra* en las *sikureadas*– para dar toques aislados de acento o adorno.

Entre ellas pueden destacarse el *pulu* o *pululu*, una trompeta pequeña (boquilla de caña de 10 cm., pabellón de 8 cm. de diámetro, en forma de naranja) usada en el

<sup>39</sup> Género musical ejecutado por “tropas” de flautas verticales llamadas genéricamente *pinquillos*. Al igual que con las “flautas de pan” *siku*, existen numerosísimas variantes.

altiplano potosino (comunidades de Colquencha, Sica-sica y Umala). Cuando su tamaño es mayor, se la llama *chujlla* (o simplemente *pututu*), y alcanza los 30 cms. en su boquilla y los 25 en el diámetro de su calabaza. Si bien el pabellón suele ser esférico, también los hay alargados. Muchos músicos envuelven las calabazas en piel de llama, para hacer más resistente su uso. Fuera del área andina, el instrumento es también usado por el pueblo *Mojeño* del oriente boliviano (zona de selva), donde recibe el nombre de *ciñobe*.

### Otros pueblos, otras “bocinas”

Los *Chipaya* del altiplano boliviano (pueblo preincaico que aún vive en las cercanías de los grandes lagos salados de Uyuni y Poopó) usan un cuerno de vaca (llamado *doti* en su lengua) para dar señales en sus “tropas” de instrumentos de viento, práctica referida en otros ejemplos anteriores. Concretamente, el *jilaqata* (una especie de líder) lo usa para ordenar la interpretación en las *tarkeadas*<sup>40</sup>. El sonido monofónico del *doti* también es utilizado para marcar el inicio de ceremonias comunitarias tradicionales, como la *Wilancha*<sup>41</sup>.

Entre los *Lican-antai* de Atacama (norte de Chile, área cultural andina meridional) aún es usado el “cuerno o pututo”, también llamado “putú”. En la actualidad suele emplearse en las pocas ceremonias comunitarias que han sobrevivido dentro de esta menguada cultura. Ejemplos son el *Cauzúlor* –trabajo comunitario de limpieza de canales de riego agrícola– y el *Talátur* u obtención de aguas para fertilizar la tierra<sup>42</sup>.

El pueblo *Mapuche* (Patagonia argentina y centro-sur de Chile) utiliza diversas variedades de trompetas. Los manuscritos de autores europeos del siglo XVI ya hablaban de estos elementos en manos *Mapuche*, usados sobre todo para señales y batallas. Ercilla, Lobera y Góngora<sup>43</sup> nombran “vocinas” y “cuernos”. El último dice:

---

<sup>40</sup> Género musical interpretado por “tropas” de pesadas flautas verticales de madera llamadas genéricamente *tarkas*. Existen al menos media docena de variedades de las mismas, y numerosos estilos interpretativos.

<sup>41</sup> Vid. el trabajo de Baumann (1981) sobre los instrumentos musicales *Chipaya*.

<sup>42</sup> Vid. Claro Valdés (1997), o bien otros documentos específicos sobre la cultura *Atacameña* o *Lican-antai*, como Bustos Cortes (1999).

<sup>43</sup> Alonso de Ercilla (“La Araucana”, 1569), Pedro Mariño de Lobera (“Crónica del Reino de Chile”, 1550-1560) y Alonso de Góngora Marmolejo (“Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575”).

“los indios dan grandes gritos con sonidos de muchas cornetas y cuernos con que se apellidan”. Agrega en otro párrafo: “se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan y por ellas se entienden”.

Antes de la llegada hispana fabricaban variedades cortas de fibras vegetales enrolladas, llamándolas *kullkull*<sup>44</sup>. Usando la misma técnica, creaban los pabellones de sus “clarines” *trutruka* y *ñolkin*. El término *küllküll* o *culcul* (“helecho” en *Mapudungu*, la lengua *Mapuche*) quizás nombre al elemento usado para la construcción. La fragilidad del material lo hace un instrumento perecedero, probablemente de uso momentáneo y circunstancial<sup>45</sup>. El empleo de hojas enrolladas para fabricar pabellones y cuerpos de aerófonos se ha documentado en numerosas culturas latinoamericanas. Instrumentos como los alucinantes *bajones* de San Ignacio de Moxos (departamento Beni, oriente boliviano) responden a esta práctica. Sin embargo –y replicando el fenómeno de los Andes centrales– los *Mapuche* prefirieron utilizar astas vacunas tras la llegada del ganado europeo a sus tierras.

Las “bocinas” de cuerno *Mapuche* no tienen boquilla de caña, y pueden tener embocadura lateral o terminal, indistintamente. Su nombre ha sido citado con numerosas variaciones gráficas: *cull-cull*<sup>46</sup>, *kul küll*<sup>47</sup> o *cungcull*. Se menciona el uso de trompetas de caracol con la denominación de *cull-cull*<sup>48</sup>, pero es muy improbable su existencia, debido a la ausencia de caracoles de ese tamaño en la zona *Mapuche*.

Sería extensa la lista de otros instrumentos de similares características contruidos y ejecutados en el área cultural andina. Mucho más se extendería si tenemos en cuenta las “bocinas” interpretadas en el resto de Sudamérica, entre las que incluiríamos, sin duda, el *titilu* y el *pehpeu* de los *Wayana* (Surinam y Guayana francesa), el *turú* de los Mbyá (noreste de Argentina) y tantas otras *trompetas naturales* de los pueblos amazónicos. El pequeño resumen hasta aquí bosquejado permite una aproximación inicial a un fenómeno complejo en el cual se combinan lengua, historia, medioambiente, cultura, creencias, costumbres, esquemas y gustos musicales, técnicas

---

<sup>44</sup> Citado por el padre Havestadt como *Cul cul* (“una trompeta de hojas enrolladas”. *Vid.* nota 47).

<sup>45</sup> *Vid.* el excepcional trabajo de Pérez de Arce (1986) sobre los instrumentos musicales chilenos, así como el de Grebe Vicuña (1974).

<sup>46</sup> Citado por Esteban Eriza (“corneta hecha de cuerno”) en su “Diccionario comentado mapuche-español”; por Juan Manuel de Rosas (“corneta”) en su “Gramática y diccionario de la lengua pampa” (1904); y en los libros de Fabre y Havestadt (“una trompeta de cuerno”). *Vid.* nota 47.

<sup>47</sup> Citado por Andrés Febrés (“Arte de la lengua general del reyno de Chile”, 1764); Bernardo Havestadt (“Chilidungu sive tractatus linguae chilensis”, 1777); J.T. Medina (“Los aborígenes de Chile”, 1882); y Félix J. de Augusta (“Diccionario Araucano”, 1934).

<sup>48</sup> “La corneta o caracol cull-cull”, en el trabajo citado de J.T. Medina (*vid.* nota 47).

de construcción, formas de interpretación comunitaria y aspectos de la idiosincrasia de cada pueblo.

### **A modo de conclusión**

El sonido de los diferentes instrumentos musicales es una de las formas que los pueblos indígenas sudamericanos han tenido para conectarse con la divinidad, con el mundo mágico-mítico de los espíritus, con los ancestros y con los propios congéneres. Está presente en todas las fases importantes de la vida: en los rituales de paso, en los momentos decisivos del año, en las celebraciones y lamentos. Es una forma de comunicación más, tan válida como puede serlo la palabra, y, como ella, dotada de muchos significados que escapan a la comprensión e interpretación de un observador externo.

Dentro de los cánones musicales occidentales, el sonido que emiten las “bocinas” andinas puede no ser más que una mera “señal”, una nota –a veces deformada, “desafinada” y carente de limpieza– que marca cambios en el ritmo de un conjunto de flautas, o el inicio de un repique de tambores. Sin embargo, la larga historia de las trompetas andinas muestra que, a pesar de los siglos y los cambios, siguen teniendo una arraigada presencia en muchas manifestaciones socio-culturales de las comunidades tradicionales de esa región. Y ello se debe quizás al poder asociado a su sonido. Así como el tronar de algunos bombos convoca a las fuerzas de la tierra, y el de algunas flautas habla de la fertilidad y la lluvia, las “bocinas” tienen su propio valor. Su voz es la que reúne a la comunidad, la que concierta sus esfuerzos, la que les avisa de los acontecimientos. Es la que permite que comunidades aisladas entre las montañas se conecten, y que medio centenar de músicos y bailarines coordinen sus esfuerzos en una danza comunitaria... Es la voz potente que llama, que organiza, que ordena. La que se usa, junto con la multicolores banderas *wiphala*, para convocar los levantamientos y movimientos ciudadanos populares en las ciudades bolivianas.

Tal vez por ese valor intrínseco de los *pututus*, los *Aymaras* depositaron en su “rugido” –así lo llaman– la señal de la venida del *Jacha Uru*.

## Bibliografía citada

- Baumann, Max Peter (1981). "Music, Dance and Song of the Chipaya (Bolivia)". En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 2(2), otoño-invierno, pp. 171-222.
- Bellerguer, X. (1980). "Les instruments de musiquedans les pays andins (Equateur, Peru, Bolivie)". En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 9(3), París; Lima.
- Berberián, Eduardo y Raffino, Rodolfo (1991). *Culturas indígenas de los Andes Meridionales*. Madrid: Alhambra.
- Bertonio, L. (1984 [1612]). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Reimpresión facsimilar. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social (CERES).
- Bourget, Steve (1990). "Caracoles sagrados en la iconografía Moche". En *Gaceta Arqueológica Andina*, 5(20), pp. 45-58.
- Burger, Richard (1992). *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. Londres: Thames and Hudson.
- Bustos Cortes, Alejandro (1999). *Etnografía atacameña*. Antofagasta: Universidad de Antofagasta; Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Cavour Aramayo, Ernesto (1999). *Instrumentos musicales de Bolivia*. 2.ed. La Paz: ECA.
- Claro Valdés, Samuel (1997). *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- D'Harcourt, R. y M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*. París: L.O. Paul Gëuthner.
- Daggett, R. (1987). "Reconstructing the evidence for Cerro Blanco and Punkuri". En *Andean Past*, 1(1), pp. 111-132. Cornell University.
- Díaz Gainza, José (1977). *Historia Musical de Bolivia*. La Paz: Puerta del Sol.
- Escobar, Luis Antonio (1985). *La música precolombina*. Bogotá: Fundación Universidad Central [En línea] disponible en <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec0.htm>> [Consulta: 20 de junio de 2008].
- Falcón Huayta, V. (2004). "Reconstrucción del Entierro-Ofrenda de Punkurí. Valle de Nepeña, costa nor-central del Perú". En *Arqueología y Sociedad*, s.d. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Falcón Huayta, V., Martínez Navarro, R. y Trejo Huayta, M. (2005). "La Huayllaquepa de Punkurí, costa nor-central del Perú". En *Anales del Museo de América*, n.13, pp. 53-74.
- Fernández, Manuel (1993). "Ritual and the Use of musical instruments during the Apogee of San Pedro (de Atacama) Culture (AD 300 to 900)". En *The Galpin Society Journal*, v.46, marzo, pp. 26-68.
- Gallice, Pierre (1957-8). "Notes sur un instrument musical andin: le 'huajra-phuco'". En *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines*, t.VI, París; Lima.
- González Holguín, D. (1989 [1608]). *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Peru llamada Lengua Qquichua o del Inca*. 3.ed. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Grebe Vicuña, M.E. (1974). "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". En *Revista Musical Chilena*, 28(128), pp. 5-55.
- Gruszczynska-Ziotkowska, Anna (1995). *El poder del sonido: el papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Abya-Yala.
- Gudemos, Mónica (1998). *Antiguos Sonidos. El material arqueológico musical del Museo Dr. Eduardo Casanova*. Serie Monográfica. Universidad de Buenos Aires. Instituto Interdisciplinario Tilcara. Jujuy. Argentina.
- Gudemos, Mónica (2001a). "Huayllaquepa: el sonido del mar en la tierra". En *Revista Española de Antropología Americana*, n.31, pp. 97-130.

- Gudemos, Mónica (2001b). *La música como emblema de poder en los Andes Centro-Meridionales. Estudios en Arqueomusicología para América Andina*. Tesis Doctoral ms. Universidad Complutense de Madrid. España. Madrid.
- Gudemos. Mónica (2005). "Capac, Camac, Yacana. El Capac Raymi y la música como emblema de poder". En *Anales del Museo de América*, n.13, pp. 9-52.
- Jiménez Borja, Arturo (1951). "Instrumentos musicales del Perú". En *Revista del Museo Nacional de Lima*, xix-xx, Lima.
- Lara, Jesús (1978). *Diccionario Qhëshwa-Castellano, Castellano-Qhëshwa*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Larco Hoyle, R. (2001 [1938]). *Los Mochicas*. Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera; Fundación Telefónica.
- Lumbreras, Luis Guillermo (1989). *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina*. Lima: INDEA-CONCYTEC.
- Makowski, Krzysztof (s.f.). "Primeras civilizaciones". En *Enciclopedia temática del Perú*, vol. 2. Lima: s.d.
- Marcos, Jorge (1995). "El Mullu y el Pututo: La articulación de la ideología y el tráfico a larga distancia en la formación del estado Huanacavilca". En Álvarez, A. et al. (comp.). *Primer Encuentro de Investigadores de la Costa Ecuatoriana en Europa*, pp. 97-142. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Marcos, Jorge (2002). "Mullo y Pututo para el Gran Caimán: Un modelo para el intercambio entre Mesoamérica y Andinoamérica". En *Gaceta Arqueológica Andina*, n.26, pp. 13-36, junio, Lima.
- Onuki, Yoshio (1995). *Kuntur Wasi y Cerro Blanco. Dos sitios del Formativo en el norte del Perú*. Hokusen-Sha.
- Parker, G. y Chávez, A. (1976). *Diccionario Quechua Ancash-Huailas*. Lima: Ministerio de Educación. Instituto de Estudios Peruanos.
- Pérez Bugallo, Rubén (1996). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Pérez de Arce, José (1986). "Cronología de los instrumentos sonoros del Área Extremo Sur Andina". En *Revista Musical Chilena*, año XL, n.166, jul.-dic., pp. 68-124.
- Roel Pineda, J.F. et al. (1978). *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rojas Ponce, Pedro (1969). "La Huaca Huayurco, Jaen Cajamarca". En *Boletín del seminario de Arqueología. Publicación del Instituto Riva Agüero*, n.63, pp. 48-56. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Stevenson, Robert (1959). "Ancient Peruvian Instruments". En *The Galpin Society Journal*, v.12, mayo, pp. 17-43.
- Tello, Julio C. (1933). "Nuevas excavaciones arqueológicas serán practicadas en la próxima quincena en el palacio de 'Cerro Blanco', en Nepeña". En *El Comercio*, 2 de octubre de 1933. Lima.
- Vega, Carlos (1946). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Centurión.

## Anexo (clasificación)

### 423 - trompetas

#### 423.1 - trompetas naturales

##### 423.11 - conchas (**todas las qipas o wayllaqipas**)

##### 423.111 - embocadura terminal (**todas las andinas**)

##### 423.111.1 - sin boquilla (**las más habituales**)

##### 423.111.2 - con boquilla

##### 423.112 - embocadura lateral (**no se conocen en los Andes**)

##### 423.112.1 - sin boquilla

##### 423.112.2 - con boquilla

- 423.12 - tubulares
  - 423.121 - embocadura terminal
    - 423.121.1 - recto
      - 423.121.11 - sin boquilla (*trutruka, tira-tira, corneta del Arete*)
      - 423.121.12 - con boquilla
    - 423.121.2 - curvo (**la mayor parte de cuernos y wajra**)
      - 423.121.21 - sin boquilla (**cuernos simples; algunos cuernos Mapuche**)
      - 423.121.22 - con boquilla (*wajra*)
  - 423.122 - embocadura lateral
    - 423.122.1 - recto
      - 423.122.11 - sin boquilla (*erke, wakar'hanti, caña chapaca*)
      - 423.122.12 - con boquilla
    - 423.122.2 - curvo
      - 423.122.21 - sin boquilla (*küllküll Mapuche*)
      - 423.122.22 - con boquilla