

EL SONIDO RAJADO UNA HISTORIA MILENARIA*

José Pérez de Arce

RESUMEN

El sonido de los actuales bailes chinos de la zona central y el norte chico tiene un origen hace aproximadamente tres mil años. Su historia puede rastrearse a través de las evidencias arqueológicas, que además permiten deducir su importancia ligada al aspecto espiritual de los diferentes pueblos que lo han ido heredando a través del tiempo.

Los *Bailes chinos* que existen entre el Norte Chico y Chile Central son cofradías religiosas que tocan flautas, bailan y cantan en honor a la Virgen y los Santos Patronos para las fiestas religiosas. Hoy en día comparten estas fiestas con los llamados "bai-

les danzantes", de reciente incorporación, que tocan cajas y tambores y bailan, produciendo una desarticulación del antiguo sistema ritual. Las investigaciones han demostrado que la actividad de los *bailes chinos* es el resultado de una tradición ininterrumpida que se prolonga por tres mil años aproximadamente. Este ensayo entrega algunos antecedentes acerca de la parte prehispánica de esta tradición, complementando de esta forma el artículo de Claudio Mercado acerca de la tradición histórica.

Los *bailes chinos* se caracterizan por sus flautas de madera cuya sonoridad especial es llamada *sonido rajado* por ellos mismos, y el cual es objeto de un detenido examen estético por parte de sus cultores. Este

* Este ensayo está basado en investigaciones músico-arqueológicas del autor (Pérez de Arce 1987, 1988, 1989), en trabajos acerca de los chinos (Pérez de Arce, Mercado, Ruiz 1992, Godoy 1992), en descripciones de instrumentos arqueológicos Nazca y Paracas (Schmidt 1929, Izikovitz 1935, Sas 1938, Stevenson 1976, Giono 1975, Rossell 1977 y Bolaños 1988) y de diversas culturas de Chile (Gay 1854, Medina 1882, Cornely 1956, Iribarren 1957, 1969, 1971, Lindberg 1959, Grebe 1974 y Mena 1974). En orden a preservar su carácter de ensayo, he preferido dejar fuera todas las notas eruditas.

sonido se obtiene gracias a un dispositivo acústico, el "tubo complejo", aparentemente muy simple, es un tubo cerrado dividido en dos sectores; uno más angosto distal y otro más ancho hacia la embocadura. En realidad la obtención del *sonido rajado* requiere una gran precisión en la forma, dimensión y relación entre las partes del tubo, y se requiere una gran experiencia para hacerlo. Además, hay que saber como tocar esta flauta, ya que requiere de una fuerza y cantidad de aire superior a cualquier otro instrumento soplado.

Los *chinos* forman orquestas de muchas flautas (10 a 20 como término medio) organizadas de a pares que se alternan, apoyados por tambores. Su música y baile requiere de una coordinación que debe ser planificada y ensayada con anticipación. Estas orquestas se integran en grandes polifonías aleatorias con otros *bailes chinos* durante las grandes fiestas, en las cuales la descoordinación entre bailes es un requisito.

Los mapuches, en la región de Araucanía, usan un instrumento idéntico, al que llaman *pifilca*. También tocan en parejas (2 o 4 por lo general) que se alternan, coordinadas, las cuales se integran en polifonías aleatorias (descoordinadas) con muchos otros instrumentos como *cultrunes*, *trutucas*, *cascahuillas*, *ñolkines* y *kull kull*.

Por razones de comodidad utilizaremos el nombre *pifilca* para referirnos a ambos tipos de instrumento. Las semejanzas entre ambos instrumentos y sistemas musicales apuntan a un origen común que se encuentra en

el pasado prehispánico. En efecto, las *pifilcas* arqueológicas sólo se diferencian con las actuales en el material, piedra en vez de madera, y en que son un poco más chicas. La madera era usada como material para instrumentos semejantes en la zona, pero no se han podido conservar sino restos muy débiles debido a que las condiciones de conservación no lo permiten, con lo cual esta diferencia probablemente desaparece. En todos los casos que hemos intentado sonar las flautas arqueológicas empleando el método de las flautas de *chino*² hemos comprobado que se trata de excelentes instrumentos de acuerdo al actual juicio estético de los *chinos*, obteniendo sonidos rajados de excelente calidad. Como conocemos las dificultades que encierra la confección del tubo complejo, y la precisión de la manera de tocarlo, no nos cabe duda que esos instrumentos arqueológicos fueron hechos para sonar así. Podemos definir, entonces, una forma sonora que ha perdurado casi intacta por más de 600 años en las regiones del Norte Chico, Zona Central y Sur de Chile.

Las semejanzas en el sistema musical usado por las *pifilcas* mapuches y de los *chinos*, como el tocar en parejas (y grupos de parejas) alternadas, creando una ininterrumpida secuencia de dos acordes, en total coordinación interna y en competencia contra la coordinación de otros grupos de músicos, y en continuo movimiento, indican también una tradición prehispánica común. Ésta es más amplia, ya que entronca con el uso del *siku* (zampoña) de la región aymara altiplánica, también de tradición ininterrumpida desde tiempos

² He podido realizar estos experimentos gracias a Claudio Mercado, con amplia experiencia como integrante de bailes chinos.

prehispánicos.

Entre las *pifilcas* diaguita del Norte Chico, aconcagua de Chile Central y mapuche del sur existen diferencias de tamaño y habilidad artesanal y acústica, siendo las mayores y mejor hechas las aconcagua, luego las diaguita y luego las mapuches. Estas diferencias también concuerdan, a grandes rasgos, con los *chinos* de Chile Central, más complejos tímbricamente y más centrados en el *sonido rajado*, los del Norte Chico³, que se centran más en la danza, y los mapuche que usan este sonido de modo menos trabajado. En resumen, la actual etnografía señala una notable continuidad con el pasado prehispánico, pudiendo decirse que las tradiciones locales entroncan directamente con cada una de las manifestaciones que siguen ocurriendo hasta hoy en esas localidades.

La cultura mapuche resistió la colonización Inca en el río Maipo y, menos de un siglo después, detuvo la colonización española más al sur, en el río Bio Bio, hasta finales del siglo XIX en que la milicia chilena invadió su territorio en la llamada "pacificación de la araucanía". Esto les permitió conservar hasta hoy intacta su ideología y sus rituales, entre los cuales la *pifilca* ocupa un lugar destacado.

En cambio los diaguita y aconcagua sufrieron una rápida y drástica desarticulación de todo su sistema cultural, comenzando con el ritual. Pero, a pesar del largo proceso de cambios que significó la conquista española, el período de la colonia, la indepen-

dencia y el período republicano, hasta hoy se mantiene la *pifilca* como un instrumento propio del indígena y sus descendientes, siempre asociado al ritual. Y si bien el ritual ha cambiado de signo, adaptándose a la Biblia, al idioma castellano (hasta el siglo pasado se cantaba en idioma indígena), y a las fechas del ritual católico, el sonido sagrado sigue siendo el mismo, la voz dirigida a los dioses es la misma, y por lo tanto el modo de dirigirse a ellos sigue siendo más parecido al de los antiguos habitantes de estas tierras que a los colonizadores españoles. Esto explica por qué hoy en día los *chinos* tienen más que ver con su propia tradición local que con los sistemas organizativos impuestos por la Iglesia Católica con sede en Roma, como lo hemos visto en innumerables ocasiones a lo largo de nuestro trabajo.

El hecho que los mapuches hayan conservado su tradición ideológica y los *chinos* la hayan modificado en base al cristianismo español significa que el entorno al cual va dirigido el *sonido rajado* cambió en un caso, y en otro siguió un curso ininterrumpido hasta hoy. En ambos casos el *sonido rajado* es un elemento altamente valorado en asociación a su poder de comunicación con lo sagrado, y en ambos casos este sonido acompaña al cantor-sacerdote (que entre los mapuches es el machi y entre los *chinos* es el alférez)⁴.

Podemos, pues, aislar una gran tradición cultural que opera en torno a un sistema musical basado en una precisa concep-

³ dejamos fuera los *chinos* de Iquique por ser resultado de cofradías del Norte Chico aparecidas en la zona a raíz de la minería del salitre a finales del siglo pasado)

⁴ socialmente no se menciona al alférez como sacerdote (la Iglesia Católica no lo permite), pero en la práctica los *chinos* lo perciben claramente como más representativo como tal que el sacerdote católico.

ción acústica, estética, del uso espacial del sonido, de su organización orquestal y de sus funciones rituales, que abarca desde la región de araucanía de hasta el altiplano boliviano. Dentro de ella, el sector comprendido entre el Norte Chico y Araucanía se unen en torno al *sonido rajado*, sobre el cual se estructura este sistema musical.

Estos lugares, hoy aislados entre sí, se unen en torno a una prehistoria común. Mientras el *siku* tiene una historia propia que se entronca con el *sonido rajado* muy atrás en el tiempo, la *pifilca* arqueológica mapuche, aconcagua y diaguita tienen un origen común en torno a la aparición del *sonido rajado* en la zona. Carecemos de datos de contexto para la mayoría de los instrumentos arqueológicos, pero los datos concuerdan en señalar su aparición ligada a un instrumento semejante a la *pifilca*, la *antara*, que llega al Norte Chico proveniente de la cultura atacameña en el período Diaguita medio, hacia el 1.200 d.C. Algunos datos iconográficos apuntan a un contexto ritual similar al atacameño, con un personaje principal, quizá un chaman, ataviado con un gorro característico, asociado al felino, al ritual de cabezas cortadas y al uso de la vilca, un poderoso polvo psicoactivo que se obtenía del comercio con las lejanas regiones transandinas del noroeste argentino. Es probable, por lo tanto, que la *antara* aparezca como resultado de influencias culturales intensas que, dentro de los nuevos cambios rituales que proponen, incluyen este nuevo tipo de flauta y de sonido.

La misma experimentación de tañido aplicado a las *pifilcas* arqueológicas da

idénticos resultados en las *antaras*. Podemos decir, por lo tanto, que el nuevo instrumento es la *antara*, una flauta de piedra o de madera con cuatro tubos complejos en escalera, y el nuevo sonido consta de cuatro *sonidos rajados* en serie de agudo a grave⁵. Los instrumentos Diaguita son iguales a los atacameños, salvo en su perfil redondeado, mas de acuerdo con sus patrones estéticos. La estructura sonora y acústica se mantiene intacta. Probablemente es transmitida como un secreto de fabricación asociado al ritual en el cual está inscrita

La *pifilca* viene a ser una transformación de la *antara* que reduce el número de tubos de cuatro a uno. Aparte del número de tubos, ambos tipos de instrumento son iguales. Probablemente en ese período aparece también un tercer tipo de flauta, similar a la *pifilca* pero de tubo acodado. Conocemos muy poco de estos tipos de flautas, y no sabemos que tenían en común o de diferente en sus contextos de uso.

La *antara* se conoce en la región del noroeste argentino en el mismo período que los Diaguita (La Paya, Doncellas), y se extiende hasta Mendoza. Es posible su llegada al Norte Chico se haya producido por un intercambio directo con esas culturas transandinas. La *pifilca*, en cambio, no se encuentra sino al sur del territorio Diaguita, y la flauta acodada sólo en territorio Diaguita. No sabemos donde se origino exactamente la *pifilca*, antecedente directo de las flautas de *chinos*, pero sabemos que su origen esta dentro de la zona que actualmente ocupa.

Desde el Norte Chico la *antara*,

⁵ Ocasionalmente hay instrumentos con tres tubos (y tres sonidos), pero lo común es el de cuatro tubos.

tal vez junto a la *pifilca*, se extienden hacia el sur, alcanzando la cultura Aconcagua en Chile Central. Nuevamente ambos instrumentos sufren pequeñas transformaciones estilísticas en su diseño exterior, adaptándose a los patrones estéticos de este pueblo, pero el diseño acústico interno permanece inalterado.

Los instrumentos Aconcagua alcanzan una excelencia inigualada en su producción artesanal y acústica, superior a la Diaguita. Esto nos indica que este pueblo posea una tradición altamente sofisticada en el terreno musical, que con la llegada del *sonido rajado* se expresa plenamente. La única *antara* excavada científicamente, en San Felipe, nos indica que era utilizada por un personaje principal, diferente al resto de la comunidad. El que fuera hallada bajo su cabeza implica un reconocimiento al objeto como algo muy especial. Esto concuerda con el rango dado por las culturas indígenas americanas a las flautas rituales, donde son consideradas objetos sagrados, muchas veces cargados de poder y celosamente resguardados de ser usados de un modo que no sea el ritualmente correcto.

Desde Chile Central se extiende el uso de la *antara* y la *pifilca* hasta la región de araucanía. Los instrumentos vuelven a sufrir una transformación en su forma externa, adaptándose a la estética local y a la larga y prolífica tradición local de constructores de flautas de piedra, pero siguen manteniendo su estructura acústica inalterada.

No está claro en que momento desaparece la *antara*. No sabemos si este cambio ocurre como resultado de la conquista hispánica o antes, con la conquista incaica, hacia 1500, pero el hecho es que su rastro desapare-

ce de todo el territorio. La *pifilca*, en cambio, sobrevive en toda la región como hemos visto. Porque desaparece la *antara* y no la *pifilca* es otro misterio no resuelto.

Yendo más atrás en el tiempo, encontramos en la *antara* atacameña el origen común a todas las flautas descritas. La *antara* hace su aparición en la región de Atacama durante el período en que Tiwanaku expande su influencia a los señores de Atacama y Arica, entre el año 400 y el 1100. La gran metrópoli de Tiwanaku produce una revolución religiosa en toda esta región, pero estos cambios no se producen como una imposición rígida de patrones culturales ajenos, sino como una influencia profunda que crea el florecimiento de las culturas locales bajo nuevos paradigmas. En Arica y en Atacama se producen cambios totalmente diferentes, si bien bajo la misma influencia, lo que se traduce en rasgos culturales muy diferentes. En ambos espacios la introducción musical más importante fue la flauta de pan, pero mientras en Arica fue el *siku*, en Atacama fue la *antara*.

La *antara* atacameña es igual a la Diaguita, salvo un perfil un poco más duro. Aparece fuertemente asociada al chamanismo y al uso de la planta sagrada *vilca*. El polvo de *vilca* y los aparatos destinados a su aspiración conforman el núcleo de objetos rituales más importante en ese período. Se sabe que estos objetos sólo corresponden a un sector privilegiado de la población local (aproximadamente el 20%), y todos los objetos musicales que conocemos estaban asociado a esos objetos, como se aprecia en los contextos funerarios que excavó el Padre Le Paige. Asimismo, la representación de antarcistas es uno de tantos

temas iconográficos que adornan estos objetos rituales. Se reconocen dos temas básicos; el sacrificador antarista, y otra en que el mismo personaje encuclillado, de frente, con ambas manos en las rodillas (curiosamente las manos no sostienen la *antara*, que parece colgar de la barbilla), a veces con dos felinos antropomorfos a los lados, de perfil. La primera imagen se relaciona con el "sacrificador", asociado al culto de las cabezas cortadas y al sol, de gran antigüedad en los Andes, que normalmente sostiene el hacha de los sacrificios en la mano que aquí sostiene la *antara*. Con menor frecuencia una trompeta reemplaza a la *antara*. Es interesante reconocer que tanto la trompeta como la *antara* poseen una cualidad sonora intensa, apta para ser usada en espacios abiertos. Estas características se fusionan bien con el contexto del "sacrificador", el sol, el felino y el uso del polvo psicoactivo de *vilca*, todos símbolos masculinos de poder.

En resumen, en Atacama nos encontramos con la misma *antara* que posteriormente se dispersará hacia el sur, la cual se halla plenamente desarrollada como instrumento musical y forma parte central de la nueva ritualidad que produce la influencia tiwanacota.

La relación entre la *antara* y Tiwanaku no es clara, ya que no existen datos precisos de la preexistencia de este instrumento en la metrópoli altiplánica. Los pocos instrumentos altiplánicos que conozco carecen de fechados y datos de contexto, por lo tanto no pueden sacarse conclusiones respecto a ellos. La única representación que tiene una relación indirecta con el tema de la *antara* se encuentra en la famosa Puerta del Sol de Tiwanaku, una especie de resumen iconográfico central

de la ideología del imperio. A ambos extremos del gran friso inferior, conocido como el calendario solar, se encuentra la imagen del sacrificador trompetista. Se ha supuesto que hasta San Pedro de Atacama viajaban sacerdotes tiwanacotas llevando su conocimiento espiritual y las precisas fórmulas rituales y signos de la mítica ciudad del Dios solar de los dos cetros. ¿Se transforma este conocimiento al llegar a Atacama, adoptando la *antara* en vez de la trompeta como vehículo de expresión ritual local? Es una de las hipótesis posibles.

Lo cierto es que el origen de la *antara* atacameña parece estar ligado a otro tipo de *antara* más antigua, de la cultura Nazca (100 - 900 d.C.), en la región costera de Perú. Ambas comparten el conocimiento acústico del tubo complejo y del *sonido rajado* y la manera de ordenarlos en serie de agudo a grave. Pero todo lo formal es distinto: los instrumentos Nazca son de cerámica en vez de piedra o madera, con decoración policroma en vez del tallado monocromo, con forma de "ala" en vez de escalonado, y con un número de tubos que varía entre 3 y 10 en vez de sólo 4.

Por lo demás, otro rasgo de la *antara* Nazca que se mantiene en Atacama es su importancia ritual. En ambos casos es un objeto central a todo el sistema ritual, un objeto privilegiado de la mayor relevancia social y religiosa. Las *Antaras* Nazca estaban relacionadas con los poderes sagrados y seculares, aparecen como parte de ofrendas en tumbas importantes, y trozos de ellas forman parte del adobe de los grandes templos. El contexto ritual también comparte el culto al felino y a las cabezas trofeo en asociación con las sus-

tancias sagradas que inducen a otros estados de conciencia. En Nazca no se usa *vilca* sino el cactus San Pedro, que contiene mezcalina, el cual a veces está simbólicamente representado en las *antaras*.

Hacia el fin de la cultura Nazca, entre el 600 y el 900 d.C., cuando Wari conquista la zona imponiendo un nuevo concepto cultural (y ritual), la *antara* desaparece de la zona, siendo reemplazado por el *siku*, también relacionado con el felino, la cabeza trofeo⁶. Después de casi mil años desaparece el instrumento de cerámica, para reaparecer, totalmente modificado en lo formal, pero similar en el sonido y su contexto ritual y social, en Atacama. Es muy improbable que el *sonido rajado* se haya descubierto en forma paralela en dos lugares, debido a la cantidad de conocimientos que implica construir un tubo complejo asociado a una manera de tocar específica. La transmisión de este conocimiento desde Nazca hacia Atacama parece la hipótesis más lógica. Pero como se produjo este traspaso entre la cultura Nazca, que termina bajo el imperio Wari, y la cultura atacameña, que florece bajo el influjo Tiwanacota mucho más al sur, no lo sabemos. Una posible respuesta a ese interrogante tiene que ver con la multiplicidad cultural que albergaron los grandes centros ceremoniales como Tiwanaku, donde estaban representados todos los pueblos con su particular cosmovisión y ritualidad.

Sea como sea, la diferencia entre los instrumentos nazca y atacameños señala ciertos cambios culturales: una variedad en

el número de tubos señala muchas escalas, asociadas con grupos humanos y/o situaciones de uso diferentes, en contraste con la "misma escala" usada de Atacama al sur, en que las diferencias se dan principalmente a nivel de la textura tímbrica del sonido, situación que se hace más evidente aún hacia el sur, al reducir la «escala» a un sólo sonido en la *pifilca*. Los cambios de material señalan diferentes propiedades mágicas asociadas al objeto ritual; mientras la cerámica es el material por excelencia para Nazca, la piedra y la madera lo son de Atacama al sur. El uso de un asa lateral, común a muchos instrumentos de la zona, señala un objeto personal, que se cuelga junto al cuerpo. El perfil escalonado, que es el principal rasgo externo de la *antara* atacameña, es copiado del *siku*, que existía en Wari y que domina la escena musical contemporánea en Arica.

Las *antaras* Nazca tienen entre 2 y 10 tubos, y al parecer eran tocadas de un modo solista. También hay flautas semejantes pero de tubo simple, con un perfil cuneiforme, que eran tocadas en orquestas de instrumentos de diferentes tamaños (hasta 1.20 m), organizados en registros a la octava, y probablemente al unísono, la quinta y el cuarto de tono. La variedad de escalas gira en torno a la secuencia de intervalos de la escala natural entre el tercer y decimosexto armónico. Bolaños (1988: 48, 107) piensa que existía un grupo especializado en la construcción de estos instrumentos, diferente a los músicos que los tocaban. Este dato concuerda con el gran florecimiento artesanal que tuvieron los nazca, que

⁶ Después del siglo xv en la cultura Chancay, aparece una copia en caña del modelo de tubo complejo, pero de dos secciones, como el Atacameño.

se manifiesta en todos los aspectos culturales que le conocemos; cerámica, textiles, arquitectura y música.

El antecedente histórico de la *antara* Nazca nos lleva al origen mismo del *sonido rajado*. En efecto, en la misma región, durante el período Paracas, c. 1.000 a.C. aparece el primer antecedente conocido del tubo complejo⁷. Se trata de las primeras *antaras* de cerámica con tubos complejos de tres diámetros. Fueron hechas modelando cada tubo por separado, a mano, sin utilizar molde. Estas *antaras* aparecen como invenciones locales, sin intervención de las grandes influencias culturales chavín que son comunes en la región. Su origen deriva del antiguo *siku* de caña, que existía desde hacia 5.000 a.C. en el área central de Perú. Podemos concluir que el origen del *sonido rajado* fue un resultado lateral de una transformación en un objeto sonoro de tipo ritual que ocurrió hace 3.000 años en la costa sur del Perú. La aparición del *sonido rajado* en Paracas se produce junto a una intensa búsqueda de sonidos semejantes a través de ocarinas y flautas dobles que se da tanto en Paracas mismo como en otras culturas contemporáneas de Arica.

Como conclusiones generales de este estudio, podemos decir que los instrumentos actuales que usan los *bailes chinos* del Norte Chico y Zona Central, así como las *pifilcas* mapuches del sur de Chile son herederos directos de las *pifilcas* prehispánicas, mante-

niendo entre ellos las diferencias generales que tenían en aquellos tiempos los diaguita, aconcagua y mapuches.

Todas las veces que hemos podido experimentar con el sonido de los instrumentos arqueológicos mapuche, aconcagua, diaguita, san Pedro y nazca con la técnica de tocar que usan los *chinos* hemos obtenido el *sonido rajado* de la mejor calidad según la apreciación de los actuales *chinos*, e incluso algunos instrumentos permiten obtener una especie altamente apreciada y escasísima de *sonido rajado*, conocida como *catarreo*. Por la similitud del tubo complejo podemos suponer que esto es aplicable a los instrumentos en mal estado, que no suenan.

Es preciso detenerse en este punto; en todos los instrumentos estudiados es posible soplar de tal modo de obtener sonidos puros⁸, llamados *sonido botella* por los *chinos*, quienes lo consideran fallido, propio de mujeres o niños. Por el contrario, es imposible obtener el *sonido rajado* sin un tubo complejo perfectamente calibrado, hasta el punto que los actuales constructores fallan frecuentemente en su construcción, debiendo botar parte de los instrumentos que producen. En consecuencia podemos deducir que todos los instrumentos arqueológicos con tubos complejos fueron fabricados para obtener el *sonido rajado*. Conociendo la precisión que exige la construcción del tubo complejo actualmente, y la transmisión de este conocimiento como un secreto,

⁷Instrumento hallado en Cabeza Larga, sin contexto, datación aproximada. Agradezco a Cesar Bolaños por esta información.

⁸De hecho todos los intentos de estudiar el sonido de estos instrumentos hecho por varios investigadores y por mí previo al conocimiento del *sonido rajado* fueron realizados de esta manera, tratando a la *antara* del mismo modo que si se tratara de un *siku*.

podemos suponer que este modelo de transmisión se mantuvo por generaciones durante miles de años.

Hoy en día el *sonido rajado* se usa en rituales donde una de sus funciones más profundas es el producir estados de conciencia no habituales, relacionados con su función ritual. En el pasado esta asociación era aún más fuerte, ya que estaba ligada al uso de las plantas sagradas (cactus San Pedro y *vilca*).

La lección final que queda de este análisis es que, mientras los elementos formales cambian a través del tiempo y el espacio, el rasgo principal que se refiere a las propiedades acústicas del instrumento (su función principal)

es heredada de Paracas a Nazca, de ahí a San Pedro, a Diaguita, Aconcagua y mapuche, pasando casi inalterado a los actuales *bailes chinos* y mapuches. Esto señala una línea importante de transmisión cultural; el sonido, con toda su carga semántica asociada al ritual, se mantiene por más de 3.000 años, mientras su soporte material cambia. El drástico cambio introducido por el cristianismo español no logra cambiar este hecho, enseñándonos que en su seno el sonido se trasmite como un secreto celosamente transmitido de generación en generación, una voz que sigue nombrando a los dioses tutelares en el mismo idioma que le dio origen, y que ya nadie puede descifrar.