

MUSICA en la PIEDRA

Música prehispánica y sus ecos en Chile actual



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO - FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Colecciones presentadas
(en orden alfabético)

Colecciones particulares; Departamento Arqueológico de la Universidad de Antofagasta; Fundación Cardoen; Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “R. P. Gustavo Le Paige S. J.”, San Pedro de Atacama; Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires; Museo Arqueológico de Ovalle; Museo Arqueológico de La Serena; Museo Arqueológico de Santiago; Museo Arqueológico San Miguel de Azapa; Museo “Dillman Bullock”, Angol; Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; Museo Nacional de Historia Natural, Santiago; Museo Regional de la Araucanía, Temuco; Museo Chileno de Arte Precolombino.



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Bandera 361 Casilla 3687

Santiago de Chile

1995

Con el auspicio de
SWISS BANK CORPORATION
EL MERCURIO S.A.P.
SHELL CHILE

Portada y página opuesta:
Col. MChAP 2834.

MUSICA en la PIEDRA

Música prehispánica y sus ecos en
Chile actual



Exposición
noviembre 1995 a junio 1996

La Ilustre Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echenique presentan en el Museo Chileno de Arte Precolombino la exposición “Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual”. El propósito de esta muestra es ofrecer un panorama musicológico del pasado andino y explorar sus continuidades hasta el día de hoy en nuestro país.

Varias de las piezas que integran la exposición pertenecen al Museo Chileno de Arte Precolombino, pero una parte importante ha sido prestada por diversas instituciones académicas chilenas y argentinas, así como por algunos coleccionistas particulares.

Expresamos nuestros agradecimientos a las instituciones y personas que hicieron posible esta exposición.



Jaime Ravinet De La Fuente
Alcalde
Ilustre Municipalidad de
Santiago



Sergio Larraín García-Moreno
Presidente
Fundación Familia Larraín
Echenique

PRESENTACION

La música es uno de los aspectos más insondables del mundo precolombino. De ella sólo han sobrevivido hasta nuestros días evidencias indirectas, como los instrumentos musicales, imágenes que muestran a ejecutantes, instrumentos e individuos danzantes, así como relatos del tiempo de contacto con los españoles que dejan entrever la enorme riqueza musical de las antiguas culturas andinas. No obstante, se ha ido formando un creciente consenso entre los estudiosos del tema de que muchas de las expresiones musicales actuales del mundo indígena e incluso de las capas populares, tienen raíces en la tradición musical precolombina. No sólo ejecutando los instrumentos arqueológicos, sino también escuchando y viendo estas expresiones contemporáneas es posible asomarse –por así decir– a las sonoridades precolombinas.

En su ensayo para este catálogo, José Pérez de Arce pasa revista a los diversos instrumentos del pasado y el presente que pertenecen a esta tradición musical, procurando presentarlos y discutirlos dentro de su contexto geográfico y cultural. De esta manera podemos divisar las diferencias que separan a la música andina de aquella desarrollada en el Viejo Mundo y valorarla en su originalidad y aporte a la música en general.

El presente catálogo está diseñado como un complemento de la exposición “Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual”. Esta es, en cierto sentido, una reedición de la exposición “La música en el arte precolombino”, organizada por nuestro museo en 1982. Sin embargo, la nueva exposición es considerablemente más amplia desde un punto de vista temático y mucho más profunda en su contenido. Hay detrás de esta exposición más de 12 años de investigación y otro tanto de experiencia en el montaje de diversas muestras de los más variados temas.

Esperamos que este nuevo esfuerzo por abordar museográficamente una faceta tan particular del arte precolombino como es la música, sea apreciado por todos aquellos que visiten la exposición y tenga múltiples ecos en la creatividad de los músicos y otros artistas de nuestra época.

Hacemos llegar nuestro reconocimiento a todas las instituciones y personas que hicieron posible esta iniciativa cultural.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO



CULTURAS PRECOLOMBINAS Y GRUPOS ABORIGENES ACTUALES

MUSICA en la PIEDRA

Música prehispánica y sus ecos en Chile actual

José Pérez de Arce A.

INTRODUCCION

*“El origen de la música criolla chilena hay que buscarlo en los colonizadores solamente, ya que la música indígena no ha influido en absoluto en su formación. Los indígenas no hacen vida común con la gente del pueblo. Y como nuestros colonizadores fueron exclusivamente españoles, no hay duda que fueron ellos los que nos transmitieron su música”.*¹

Esta tajante aseveración de Pedro Humberto Allende, escrita en 1944, refleja un punto de vista exactamente opuesto al que inspira a este artículo, cual es entender un modo propiamente surandino de percibir la vida a través del sonido, y que forma parte por lo tanto de nuestra sensibilidad. Este párrafo representa un pensamiento muy común entre nosotros: lo indígena como lo pasado, lo remoto y lo ajeno, y también como lo inferior, derrotado por lo superior. Pero, si bien quizá esto es cierto en lo superficial, no lo es en formas interiores de ser y sentir, de escuchar y de sonar. Hay cosas profundas que han cambiado desde el mundo prehispánico hasta ahora: con respecto a nosotros, entes urbanos, el cambio más drástico es la pérdida del sentido de equilibrio del mundo, equilibrio sostenido en parte por nuestra música, nuestros sonidos. En tiempos prehispánicos en los Andes sur se eligió la piedra para significar poderes espirituales de gran importancia en este panorama, y por lo mismo fue elegida para fabricar instrumentos. No existe material más difícil de trabajar con intención musical que la piedra (basta una ojeada a un libro de instrumentos musicales del mundo para darse cuenta de esto), pero los pueblos surandinos fueron capaces de modelarla tenazmente hasta lograr flautas que destacan como uno de los instrumentos más notables –y más inalterables– del registro prehispánico andino.

Otros aspectos han cambiado muy poco desde épocas prehispánicas, como el medio sonoro natural (viento, pájaros, etc.), pero que hoy nos es ajeno, oculto detrás del estruendo urbano que nos rodea. Otros aspectos, ligados aún al pueblo, mantienen sus rasgos esenciales sin cambios, como veremos en muchos ejemplos a través de este escrito. Los indígenas que están en estrecho contacto con la naturaleza tienen una fuerte percepción de los sonidos, del color, del sabor, de las texturas y olores del mundo que los rodea. Su sentido auditivo está mucho más desarrollado que el nuestro. Como ejemplo, véase el recuadro con los sonidos que discriminaban los aymaras hacia 1600:²

bullicio, o batería de gente	=	<i>tancajafina, chhuchujafina</i>
bullicio de mucha gente que anda, o está en alguna obra	=	<i>humpukhtaña, cchec chectaña</i>
atronar con el ruydo, o bozes	=	<i>kakhchatha, kakhchafina mar cata vrukhtaatha hemecaatha afahatha</i>
bullicio inquieto	=	<i>ccurccu, philu</i>
ruydo, o mormullo de la gente, paxaros & c.	=	<i>kosllutha, hupitha vel chuchatha</i>
ruydo del que le haze con el çapato, o con el vestido & c.	=	<i>chorokhtahta, chorokhchorokhtahta, purukh putukhtatha, tocol tocoltatha</i>
andar con ruido como los que traen çuecos;		
o los caballos que andan apriessa & c.	=	<i>tultokh tultokhtatha, torokhto rokhtatha</i>
ruydo que hazen con el vestido arrastrando, o ludiendo	=	<i>hifppokh hifppokhtatha, llumpikh llumppikhtatha</i>
sonar el vestido de seda	=	<i>ifi ehokh chhokhti, chhokho chhokho</i>
encontrarse dos piedras con ruydo	=	<i>tarrtha phitatha</i>
rechinar el carro, la puerta & c	=	<i>kaarkartatha, kakakh kakakhtatha, hachatha</i>
ruydo de las puertas al abrirlas	=	<i>karkartatha, hachatha</i>
rechinar la madera del techo , o de otra parte, dar estallido	=	<i>kakakh kakakhtatha</i>
ruydo que hazen al llamar en la puerta	=	<i>tokhtokhtatha</i>
retumbar, resonar	=	<i>hinecatha affahatha, ccarccatiitha</i>
ruydo muy desabrido al cortar, o refregar palo con piedra,		
y cosas semejantes	=	<i>hahapurachatha, hinchuro chan grantatha</i>
ruydo de los platos y otras cosas al menearlas	=	<i>torokh torokhtatha tultokh tuytokhtahta, vel torocatha</i>
sonar el viento	=	<i>thaa hiske</i>
ruydo del rio	=	<i>hokh hokhotatha</i>
ruydo que haze el agua al caer de la fuente, o caño	=	<i>chbakhchatha vel phakhchatha</i>
ruydo de la lluvia	=	<i>halluphaqukhiti vel ehkhakhti</i>
ruydo del granizo, y otras cosas	=	<i>ttocroctatha, ttocokhtococthahta</i>
ruydo al tostar del maiz, y otras cosas assi	=	<i>ttocokh ttocokhtatha ppatakh, ppatakhtatha</i>
ruydo de alguno al dar batacazo o la pared al caer	=	<i>ppnunocatha, ppallechakhnocatha, pputukhuocatha</i>
ruydo del ayre al arrojar de las cosas	=	<i>tarrtatha, huarrtatha, huaaantatha.</i>
ruydo del ayre quando sopla rezió	=	<i>thaa cuhuti, haukafi</i>
ruydo de los paxaros al menear o batir sus alas		
y los pendones con el ayre & c.	=	<i>apakh apakhtatha, apal apaltatha</i>
sonar la campana	=	<i>hachatha</i>
sonar la campanilla o esquilón	=	<i>chelin chelintatha, chin chintatha</i>
sonar la boz, la campana, los instrumentos musicos &c	=	<i>arotha, arufutha, ifapifitha, hilufutha</i>
bramar el leon	=	<i>ccoltutha</i>
bramar el toro	=	<i>hachatha, vel vooootatha</i>
bramar la mar	=	<i>ccolthuta, kapifitha</i>
ruydo de la llama que abraza grande cantidad de leña	=	<i>nina cuhuti, vel cohota cohori</i>
ruydo que hazen mascando , y relamiendose con mucho gulsto	=	<i>macchecafitha, cchamacafitha, vel mallquicafitha</i>
ruydo de la tripas quando ay hambre	=	<i>hiphilla kau kau fito, vel koy koytito</i>
ruydo qyue haze el que se esta muriendo quando le hierue la olla,		
o la candela de mala cera	=	<i>ttakh , ttakhtatha, ppakh ppakhtahta</i>
tocar, o hazer ruydo con el topo o con otra cosa de plata,		
o cobre para acallar la criatura	=	<i>tan tantaarapitha , con taqui</i>
ruyds del pito, y otras cosas assi de metal al caer,		
o golpear con ellas	=	<i>tan tantatha</i>
trueno, o Rayo, o Arcabuz	=	<i>kakhcha</i>
caer el rayo, o tronar, o tirar arcabuz, o artilleria	=	<i>kakhchatha</i>
caer rayos, o tronar en muchas partes o oyse artilleria,		
arcabuzes, & c.	=	<i>kakhkanaçatha</i>
hazer ruydo dando castañetas	=	<i>ttocroctaatha</i>
hazer ruydo y otras cosas semejantes	=	<i>tarrtatha</i>
zumbido	=	<i>chhufuraña, puuthaña, segun fuere de oydo, o avejas</i>
oyr con silencio	=	<i>chhukhutatha, vel chhukhutafaqui ifapatha</i>

Los aymara, habitantes de mesetas altiplánicas y montañas cercanas a las nieves eternas saben oír con silencio, lo cual les permite distinguir las sutiles gamas de sonido de su entorno. El silencio es tan importante como el sonido. Nosotros, gracias a la falta de silencio que nos rodea en nuestro mundo urbano, lleno de sonidos de alta intensidad, prolongados y monótonos, propios de las máquinas, hemos creado una mayor resistencia al sonido (somos más sordos, Gudemos 1995: 11). Carecemos de esa capacidad de discriminación, y se nos hace difícil introducirnos en este mundo donde los sonidos tenían más significado. El silencio es antes, común a toda humanidad, antes de la voz incluso.

VOZ RITUAL

*“Malco Castilla Pari
quirquicitan chunanaca uamillanaca
quirquim mozcamosza quirquicina.
Aca fiesta Diosa pachapan
quirquis cunapi hacaucincama.
Niatipi quirquici,
hiuirinacahamcacamca cochocim”*

(“Los que tienen cantares, corazones, familias canta todo lo dulce después de cantar. Esta fiesta diosa en su espacio cantando que mientras se viva. Después se canta, como entre mortales cantan”.

Este canto de Iso Colla citado por el cronista indígena Guamán Poma de Ayala,³ escrita cerca de 1615 nos define con claridad el ámbito del más importante instrumento sonoro de toda cultura musical: la voz humana. Ella transmite emociones, conocimiento y comparte pensamientos, no sólo entre los hombres, sino con la naturaleza toda, visible e invisible. Los inkas, controladores de un poderoso imperio con ciudades hermosas y eficientes y suntuosos rituales, no perdieron el estrecho contacto con la sierra en que asienta el Cuzco o cualquiera de los innumerables ambientes que abarcaba uno de los mayores imperios del mundo. El mismo Guamán Poma nos dice que “...el dicho inga tenía muy grande fiesta, [se refiere a la fiesta *inca raymi* celebrada en Abril en Cuzco]; en esta fiesta cantaba el cantar de los carneros puca llama, y cantar de los ríos aquel sonido que haze...”. Pájaros, animales, ríos y vientos, además de sonar como nosotros los escuchamos, resonaban en los cantos de los espíritus que los animaban y protegían, y esos cantos eran imitados por el hombre. Así, el canto es una llave para manejar las potencias de la naturaleza y su uso requiere conocimiento y precaución.

Las distintas tradiciones culturales emplean la voz con diferente estilo sonoro. Estas no sólo se diferencian en lo musical, donde un conocedor puede normalmente reconocer la región, pueblo e incluso línea de aprendizaje de un cantante o músico, sino en el estilo de hablar, el que diferencia a chilenos, argentinos, bolivianos y peruanos, y a regiones estilísticas muy definidas dentro de cada uno de esos países. Estas regiones corresponden, a grandes rasgos, a los diferentes estilos de hablar que han existido durante milenios, ya que a pesar del mestizaje homogeneizador del español, no se ha borrado del todo la singularidad de lo que antes fueron lenguas y dialectos. Corresponden a aspectos estéticos, no racionales, adquiridos por “osmosis” cultural del medio, por decirlo así, que se mantienen a través de los siglos, y así es posible escuchar en los estratos más populares del Santiago de hoy, un estilo de hablar que recuerda al mapuche o al aymara.⁴ La música, como ordenamiento cultural de los sonidos de acuerdo a un criterio estético, tiene dos polos: uno es la voz, que es su vehículo privilegiado, y el otro es lo que nosotros llamamos “ruido”, es decir, aquello que aprendemos a no escuchar. La distancia y la significación de ambos polos, sin embargo, ha variado muchísimo de una cultura a otra y, sobre todo, entre las antiguas culturas indígenas y la nuestra, urbana.

La Isla de Tierra del Fuego, el más austral rincón habitado del mundo de entonces, con sus planicies y bosques helados y ventosos, rodeado de mares fríos y tormentosos guardó, hasta la exterminación de su población a principios de siglo, un vestigio cultural de la primera oleada humana que avanzó hasta el extremo sur del Continente hace 10.400 años.⁵ Los selk'nam (ona) eran cazadores terrestres aislados desde que, tras la glaciación mundial, su territorio se convirtiera en isla. Gracias a ello mantuvieron rasgos culturales que en otras latitudes se diluyeron en el transcurso de siglos de intercambio. La música selk'nam es, como toda su cultura, de una enorme sencillez externa y de un gran contenido interno: carecían de instrumentos musicales, utilizaban sólo voces⁶ y estaba basada en leyes mínimas de melodía y ritmo (melodía de dos notas y ritmo de un pulso, por ejemplo). En ella el poder del canto alcanza su apogeo: el *xon* (chamán) gracias al uso de su voz solamente, era capaz de entrar en trance y contactarse con las fuentes del devenir natural, gracias a lo cual podía curar una enfermedad o atraer una ballena a vararse en la playa. Durante la ceremonia *Kloketen* de iniciación de los jóvenes, que duraba meses, se desarrollaba un intenso programa que alternaba los procesos de aprendizaje de caza y otros conocimientos prácticos con el aprendizaje de normas sexuales y sociales a través de la recreación de personajes míticos mediante máscaras y pinturas corporales. Estos personajes eran mudos, pero cada uno tenía un canto propio a través del cual era invocado o acompañado, ejecutado generalmente por las mujeres y

Dos espíritus del *Kloketen*: a la izquierda *Matán* quien vive en las alturas, de ágiles movimientos; a la derecha el poderoso *Kataix*, de movimientos fuertes y bruscos. (fotos: M. Gusinde).





Máscara de piedra, Tafi
(350 Ac - 600 DC)
Col. MChAP 1893.

niños que observaban a respetuosa distancia. Su manera de moverse y danzar, su apariencia y su pantomima encarnaban en cada caso situaciones psicológicas y sociales arquetípicas, entendidas por todos como parte del caudal cultural que los envolvía. Aun hoy en día, al escuchar las grabaciones que nos dejara la anciana Lola Kiepja, última mujer *xon*, poco antes de su muerte,⁷ reconocemos en su desnuda simplicidad los principales atributos de todo el quehacer musical indígena americano como agente comunicador de identidad, inseparable del rito y sus connotaciones artísticas y festivas.

Así como los selk'nam, sus vecinos yámana (yaghanes), kaweshkar (alacalufes) y aonikenk (tehuelches o patagones) comparten las características de la música basada en la voz,⁸ y las mismas características las encontramos en la voz del chamán, en todo el continente: el poder de la voz sigue siendo un elemento central de dominio del hombre sobre el entorno. La voz del chamán son muchas voces: son las voces de los espíritus; cada canto aprendido por el chamán representa un poder adquirido, un espíritu aliado que es nombrado, llamado, integrado. Las numerosas estatuillas prehispánicas de cerámica representando hombres con la boca muy abierta pueden significar la acción de cantar en este contexto, como expresión de espíritus tutelares asociados a la genealogía, a los poderes naturales y a la cultura. Dentro de la sociedad indígena, el chamán es el experto (entre otras cosas) en el dominio de la voz, que no se limita al canto, sino también a gritos, susurros, ruidos y silbidos que sirven a propósitos tan distintos como atraer a los espíritus auxiliares o alejar a los espíritus malignos. El silbido tiene gran importancia en este contexto. Para los aymaras de 1600 era diferente chiflar (*vifuirafitha*) de chiflar con la mano en la boca (*ccuurfitha*, *ccuuratha*) de chifle (*vifuirafitha*, *ccuurafiña*) de silvar (*vifufitha*, *phufaralitha*).⁹

La voz invade la vida humana desde el arrullo materno hasta la canción de caza. Los mapuches de los siglos XVII y principios del XVIII, habitantes de los húmedos bosques donde la audición se llena de mensajes que el ojo no alcanza a captar, diferenciaban *dgum* (hablar, cantar aves, el sonido de campanas y todo) de *pramin* (cantar), *úlcán* (cantar las personas), *úln* (música o canción), *cavcún* (hablar al oído), *etecun* (gemir), *etuñtun* (quejarse el enfermo), *quiquircún* (chillar), *huarulín* (dar voces), *huaruln* (gritar o llamar), *huarun* (dar alaridos), *müthumm* (gritar o vocear), *plquituum* (correr exalaciones encendidas), y *quehuencún* (dar alaridos y voces). La espiral de frenesí que traspiran estas voces es fruto de la época de guerra en que fueron recogidas.¹⁰

Más al norte, los aymaras hacia 1600,¹¹ acostumbrados a los dúos y coros en que las voces de las mujeres se elevan agudísimas, mientras que las de los hombres bajan a los graves y roncadas, todos al unísono, distinguen la “boz” de “uno de buena boz”, y asimismo diferencian la “aguda boz”, de la “boz delgada”, de “vno que tiene boz delgada que levanta mucho como tiple, o contralto”, de la “boz gruessa, o muy baxa”, de la “boz gruessa” o “ronco” de “voz ronca”; la “boz buena suave” de la “boz mala” y la “boz desabrida”. Asimismo distinguen “bozear desatinadamente” de “campear la voz, oyrse sobre todas las otras”, “cantar”, “gargantear” de “gorgear los paxaros, o cantores”. Los cantos se diferencian por su función, tiempo y modo (véase recuadro).

También dice Bertonio que “baylar y cantar fiempre van juntos”. Música y acción, otra constante americana; ya sea en el animado baile ritual, en el trabajo colectivo o en el misterioso accionar del chamán.

	<i>haravi</i> = cantar o canción.
	<i>hayllitha</i> = cantar vno y responder otros lo mismo al modo de yngas quando fiembran, o llevan cargas.
	<i>pallpallitha, hanihuat</i> = cantar fembrando papas.
	<i>kapu kaputha, kau kau fatha</i> = cantar al fapo.
	<i>quechuyatha, hayllitha</i> = cantar caçando vicuñas y en otras ocafiones.
	<i>hayllitha quechuyatha, cahuatcanto</i> = cantar lo vencedores.
	<i>haccutha, sumaatha</i> = cantar alabanças, o hymnos a los fantos como hazian antiguamente a los idolos y tambien cantando dezir requiebros a fus enamorados.
	<i>arotha, hachatha</i> = cantar lo paxaros.
	<i>haullita</i> = cantar quando aran o dançan, o llevan muchos una viga & c. diziendo vno, y respondiend otros.
	<i>huaruru, kochu</i> = canción o catar de indios.
	<i>quechuya, l. haylli</i> = el canto que fuelen vfar quando fe juntan muchos a coger vicuñas, o venados, o quando fe dividen en bandos para reprefentar vna batalla fingida, començando vno, y fingiendole al mismo tono los del mismo bando.
	<i>quicutha</i> = cantar garganteadno o tañer flauta quando vbaylan el bayle que llaman maquefiña, hablando y contrapuntando el otro, y a este llaman quicuri.
	<i>quicutha</i> = es tambien cantar las mugeres, quando todas juntas muelen la quinua, o quando buelven muchas de la chacara que han fembrado o cogido.
	<i>soco</i> = vno que fave mucho de los cantares, y ayllis, y es guia de los otros, aunque sufa, es guia en los cantares, quando baylan, o pifan la quinua.
	<i>sufa</i> = la guia en los cantares, o ayllis, quando baylan y pifan la quinua o hazen otras labores del campo.

RITMO CHAMANICO

*“ al instante cayo el encantador por el suelo como muerto, dando saltos el cuerpo para arriba como si fuera una pelota y el tamboril a su lado, dando saltos a imitación de su dueño, que me causó gran horror ”.*¹²

En el clímax de la sesión chamánica, el mundo gira al revés: instrumento y chamán no son sino expresiones de la “otra realidad”, aquella cuyo conocimiento es reservado al especialista. La función del chamán es central a las culturas indígenas; él es quien sabe las tradiciones, sabe cómo enfrentar el mundo divino, cómo sanar, cómo ayudar a que el devenir sea próspero a través del contacto con la otra realidad, a la que accede a través de su conocimiento. Conocimiento adquirido a través de un aprendizaje duro, difícil, peligroso, escabroso, secreto, en el cual el canto tiene una importancia tan fundamental que es referido metafóricamente como el “aprendizaje de las canciones”. Los cantos son entregados por los espíritus que serán sus auxiliares: a veces por los pájaros, el agua u otros intermediarios. El canto es la llave para entrar a los universos que él conoce, es guía y protección: cada canto es un poder adquirido; es, por lo tanto, riesgo y responsabilidad. De su canto depende en gran medida su profesión.

Cada canto es el nombre secreto que llama a un espíritu auxiliar, que tiene poder para ciertas cosas. La cantidad de cantos es la cantidad de espíritus auxiliares. Por eso, al cantar varios chamanes juntos, lo hacen cada uno en forma independiente, superponiéndose aleatoriamente. Las formas clásicas del chamanismo sudamericano incluyen el buscar como poderosos aliados a las “plantas de poder” que, modificando los estados de conciencia, dan paso a otras realidades y provocan el viaje denso, complejo y primordial que se guía por el canto.¹³ Su canto es pausado, más intenso en los momentos de trance, pero por lo general controlado, acompañado de movimientos también controlados, seguros, en estrecha relación con la maraca¹⁴ cuya forma tradicional es una calabaza llena de piedrecillas o semillas. Desde Norteamérica hasta los Andes Sur acompaña el canto del chamán con un ritmo simple, repetido y monótono: su sonido, caracterizado por una gran cantidad de pequeñas percusiones simultáneas, al ser prolongado en el tiempo, lo hacen ideal para la obtención de otros estados de conciencia y provocar el vuelo chamánico hacia los lugares de poder. Gustav Izikowitz¹⁵ plantea que este instrumento tiene su origen en Centroamérica y se dispersa junto al chamanismo al resto del continente; su éxito es tal que lo encontramos en todas las latitudes con excepción de la región fuego-patagónica austral, donde según hemos visto no se usaba ningún tipo de instrumento aparte de la voz. Las zonas áridas del norte conservan sus restos; en Arica se han hallado maracas de más de 4.000 años de antigüedad, atribuidos a la cultura Chinchorro.¹⁶ En Calama (desierto de Atacama), se encontró una maraca de calabaza que formaba parte de un completo ajuar chamánico: pieles de pájaros y plumas asociadas al vuelo del trance, bolsas e implementos para la inhalación de polvos alucinógenos de origen vegetal, lanas de colores, púas y otros objetos, todo

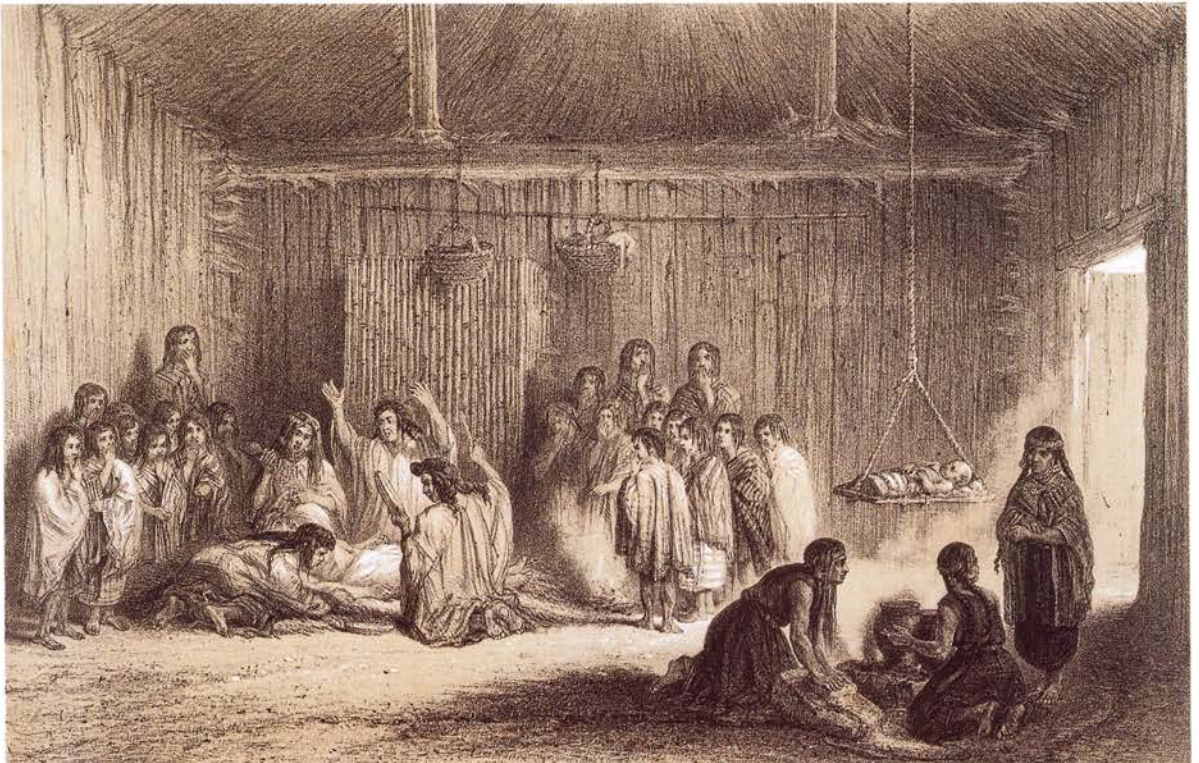
cuidadosamente encerrado en una bolsita tejida,¹⁷ (ver foto pág. 19), muy parecida a las que usan actualmente los chamanes maticos.¹⁸ Las variaciones entre los ejemplares encontradas en Tarapacá y el desierto de Atacama y el Noroeste Argentino son pequeñas, relativas a formas de introducir el mango, ornamentaciones y tamaños. La simplicidad del instrumento lo hace fácilmente confundible con un objeto de otro tipo, lo cual, unido a su fragilidad, hacen que su rastro arqueológico sea muy débil, perdiéndose definitivamente desde Coquimbo hacia el sur.

Actualmente sólo conservan su uso en los Andes sur los mapuche y algunas tribus del Chaco. Pero, si bien los *machi*, (chamanes mapuche), utilizan la *huada* (maraca) en sus rituales, a diferencia de la mayoría de los chamanes en el resto del Continente, el papel de

Cultrón de *machi*.
Col. MChAP: 2607a y 2607b.



Ceremonia de un *machitún* (curación de enfermo). El *machi* toca *cultrón* (en el dibujo está muy estilizado y sujeto por el borde, una licencia del grabador), mientras un ayudante toca la *huada*, otro *machi* sopla y un tercero invoca a los espíritus auxiliares. (C. Gay, Atlas de Costumbres 1859, Thunot, París).



instrumento mediador y chamanístico por excelencia no es este instrumento sino el *cultrun*, un timbal de madera cuyo simbolismo sonoro y visual encierra las claves de la cosmogonía y creencias de este pueblo. La húmeda región boscosa, surcada por ríos y lagos, dificulta las comunicaciones entre pequeños núcleos familiares dispersos por un enorme territorio. Cada *machi* pinta su *cultrún* según un diseño propio y lo toca a su manera. Ciertos rasgos comunes lo identifican, sin embargo: el cuerpo del instrumento, hecho de un gran plato de madera a partir de un grueso tronco de un árbol de poder, representa la tierra. La superficie del cuero que resuena está surcada por las líneas que dividen al mundo en cuatro partes, el centro, donde el chamán se ubica para actuar y de los poderes astrales que lo asisten. El interior encierra una cantidad de objetos mágicos (piedras de poder, objetos animales y vegetales diversos) y, sobre todo, encierra la voz del *machi* desde que le fuera introducida justo antes de cerrar el cuero durante el ritual de su construcción.¹⁹ Esta identificación entre *cultrún* y *machi* es muy importante, hasta el punto que instrumento y *machi* se vuelven uno solo, como revela el comentario de Pineda y Bascuñán que abre este capítulo. Toda la actividad del *machi* está ligada al instrumento, desde su inicio hasta su muerte, siendo el uno la extensión del otro.

“cierto día se hizo machi una hermana mía.
A la entrada de la noche cayó de repente como muerta.
Se le buscó una machi...
de repente se incorporó, le quitó el cultrún a la machi
llamada y lo golpeó.
Al mismo tiempo empezó a cantar”.²⁰

Maraca encontrada en Calama,
dentro del ajuar de un chamán;
prehispánica.
Col. MC: TOP 1N7 C2.



Huada mapuche actual.
Colección MChAP: 1804.

El canto chamánico se caracteriza por su ritmo simple, persistente y monótono, mantenido durante largo tiempo, el cual le permite desdoblarse y tomar contacto con las fuerzas y entidades necesarias para realizar sus funciones. El *cultrún* se toca cerca del oído de tal modo que su rica sonoridad sature la percepción y facilite el trance. Utiliza formulas rítmicas sencillas y cortas que, al repetirse, crean una trama de tiempo básica sobre la cual se estructura toda la experiencia extática.²¹ Este esquema de simplicidad rítmica no sólo abarca la música del chamán, sino que es común a toda la música indígena andina y se manifiesta en todos los instrumentos que serán mencionados posteriormente.

“No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás.

Los tañedores eran indios enseñados para dar música al rey y a los señores vasallos, que, con ser tan rústica la música, no era común, sino que la aprendían y alcanzaban con su trabajo”.²²

Los españoles, acostumbrados a los “puntos disminuidos” (divisiones rítmicas) cambiantes, juzgaron simplicidad como falta de desarrollo y no supieron comprender que ella estaba al servicio de otras complejidades. Tampoco entendieron esa simplicidad los primeros cronistas cuando escuchaban el acompañamiento sonoro de las grandes cortes indígenas, que carecía del virtuosismo y exhibicionismo que caracterizaba su tradición europea.

Machi Hilda Meliqueo de Roble
Huacho, tocando *cultrún* y
cascahuilla (cascabeles).
Fotografía E. Gonzáles, 1982.



TROMPETAS

“...luego como salía la voz del electo, tocaban todas sus trompeta y bocinas y otros instrumentos que serían a los sacrificios, y en aquel mismo día lo coronaban en un templo, poniéndose el *humparchucu*, o mitra, y sus vestimentas, y haciendo diversos sacrificios”.²³

Las largas trompetas de caña, como la *trutruca* mapuche y el *erque o clarín* atacameño y del Noroeste Argentino, son instrumentos muy sencillos. Consisten en una columna de aire que se hace sonar mediante la vibración de los labios, siendo capaces de cantar en la así llamada “escala natural” determinada por leyes físicas del sonido (y por lo tanto universales).²⁴ En general las escalas musicales andinas están formadas por segmentos de esta “escala natural”, pudiendo quizá las trompetas haber jugado un papel importante en su definición. Su gran dispersión desde la región boscosa del sur de Chile hasta el altiplano boliviano y peruano sugiere un antigüedad prehispánica, pero no se conocen ejemplares arqueológicos. Esta ausencia no es inusual, ya que nuestro conocimiento del instrumental arqueológico está limitado por la conservación natural (gracias a la falta de humedad o a condiciones excepcionales de su entierro), y por la selección cultural. La primera ocurre naturalmente desde el Norte Chico hacia el norte, y la segunda nos permite conocer sólo aquellos instrumentos que fueron una vez elegidos para ser depositados en las tumbas, y así ser testigos, en la otra vida, de sus mensajes musicales. Si las trompetas largas no han estado dentro de la última categoría en los Andes Sur, no se han conservado instrumentos antiguos y no podemos saber su historia. Las “bocinas”, o trompetas cortas y rectas, en cambio, son numerosas en el registro arqueológico. Ellas encarnan voces potentes, señales sonoras, sonidos fuerte y vigoroso lleno de connotaciones, tal como relata Gonzáles Suárez:

“ La fiesta del sol o raymi se celebraba en Junio, el día del solsticio de verano.
Se solía celebrar en Quito, precedida de tres días de ayuno riguroso.
El día de la fiesta, por la mañana, mucho antes que saliera el sol, se ponía en camino el Inca y, acompañado de toda su familia, subía a la cumbre del Panecillo; allí en el más profundo silencio, con la cara hacia el oriente aguardaban todos el nacimiento del sol.
Silencio profundo reinaba también en el inmenso concurso que cubría las faldas del Pichincha.
Apenas rompían la atmósfera los primeros rayos del sol, los instrumentos músicos: tambores, flautas, trompetas, cuernos, quipas, etc. llenaban el espacio por la aparición del sol naciente”.²⁵

La imagen del trompetista aparece en objetos relacionados con la inhalación ritual²⁶ del *cebil* (*Anadenanthera colubrina*), preciada sustancia psicoactiva de carácter sagrado que circulaba entre San Pedro de Atacama y el Noroeste Argentino.²⁷ Dentro del ajuar de algunos chamanes en tumbas de San Pedro aparecen, junto a su equipo

inhalatorio, trompetas, hermosas tabletas de “rapé” y hachas rituales,²⁸ en una clara asociación chamánica, donde el hacha alude al “sacrificador” un personaje decapitador mitológico de origen andino y de gran trascendencia en la región.²⁹ Hay trompetas construidas en trozos de huesos ensamblados,³⁰ que estuvieron cubiertos por tiras de piel y terminadas en un pabellón de calabaza, como las de Azapa y Tucumán³¹ o con pabellón de piel de quirquincho, como las de Calama.³² También las hay construidas en varios trozos de madera ahuecada y ensamblada,³³ o con varios trozos de calabaza,³⁴ método que no sólo parece haber servido al propósito práctico de obtener un tubo acústicamente correcto, sino a una significación cultural que se nos escapa, como se deduce de las trompetas de San Miguel de Arica (1000 DC), que, pese a ser contruidas en dos mitades a lo largo, imitan los tres trozos ensamblados en el tallado de su exterior. Un grabado de la quebrada de Aroma, asociado a la fase Alto Ramírez (900 - 0 AC),³⁵ representa un músico tocando una trompeta similar a los ejemplares de calabaza Gentilar y del Noroeste Argentino que perduran hasta tiempos históricos entre los aymaras y los lules del Tucumán.

Con la llegada de los españoles, hombres de armas, destaca el uso de trompetas y tambores asociados a la guerra.

“ 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 galopar de los caballos que iban y venían discurriendo por todas partes, y como nadando de un lado a otro en ese océano de indios”,³⁶

Las trompetas confeccionadas con caracoles marinos conocidos como *putu* o *pututo* fueron altamente apreciadas, cumpliendo un rol importantísimo en las estructuras sociales de Mesoamérica y los Andes, pero tuvieron escasa representación en los Andes del sur. Si bien no existe ninguna evidencia histórica del uso de la trompeta de caracol al sur de Arica,³⁷ es posible que los importantes funcionarios inkaicos que manejaban el poder del instrumento, asociado al mar (de donde proviene el caracol), al agua y a la lluvia, al trueno y a la montaña, la introdujeron a los territorios australes del imperio. Tanto el *putu* inkaico como otras trompetas cortas hechas en diversos



Trompeta hecha con varios huesos amarrados con cuero y cubiertos por una piel de quirquincho. Calama, prehispánico. Col. MC: TOP 1 D3 Cl.

materiales, incluido el *culcul* de hojas enrolladas mapuche, fueron, luego del contacto español, reemplazados por trompetas de cuernos de vacuno, las que siguen llamándose *putu* hasta hoy en la zona atacameña y aymara, donde siguen cumpliendo funciones de señal y de mando durante los rituales colectivos.

La voz potente y penetrante, de firme timbre pastoso de las diferentes trompetas, es voz de alerta y señal a distancia, grito de guerra y anuncio de autoridad. Voz que se diferencia claramente del canto de la voz humana y del canto de la flauta, con quienes comparte el universo melódico en tiempos prehispánicos.

Pabellón de Erke, latón. Noroeste Argentino, actual.
Col.INM: 301.



Pabellón de Erke, cola de vacuno,
Humahuaca, actual.
Col. INM: 20 A.

CANTA LA FLAUTA

*“...yo soy tu flauta,
revélame tu deseo,
comunícame tu aliento del mismo modo que la flauta,
como lo has hecho con mi predecesor:
me resigno enteramente a tu querer...”*.³⁸

Las flautas son los instrumentos más cercanos a la voz, tanto en su aspecto sonoro como en su connotación simbólica, tal como lo refleja la invocación que hacía el Inka cuando iba a tomar posesión del trono mencionada por Cortijo. La estrecha relación entre hombre y flauta es uno de los factores que distingue el panorama musical prehispánico; la profusión de formas, tipos, materiales, escalas y timbres de flautas permiten melodías que son voces de espíritus, canto de enamorado, mensaje engañoso para la caza, o relato, e incluso, compitiendo con la trompeta, son señal y grito, gracias al amplio conocimiento que en su construcción alcanzaron en el pasado.

La *kena* es una flauta propia de los Andes. De gran sencillez, está conformada por un simple tubo abierto en ambos extremos, generalmente con agujeros para digitar. El tubo es un hueso o una caña; de la cantidad y disposición de los agujeros dependen las melodías posibles de ejecutar. Su misma simplicidad la hace el instrumento más versátil y capaz de tomar el papel de la voz humana, cantando sus melodías y expresando su intención. Garcilaso de la Vega nos relata que “ el galan enamorado andando música de noche con flauta por la tonada que tenia, decia a la dama y a todo el mundo, el contento o decontento de su ánimo... de manera que pudirea dezir que hablaba por la flauta...”. Su antigüedad es muy grande. Hallamos *kenas* de tres agujeros hacia el 2.500 AC entre los cazadores pastores y horticultores que vivían en campamentos semisedentarios en el sitio Inca Cueva del Noroeste Argentino. Ellos usaban, también, pipas de



Dos *kenas* de hueso, prehispánicas, Arica. La de la derecha, con cinco agujeros, está confeccionada en hueso de pelicano.
Col. MSMA: (der.) PLM 8 / C-1; (izq.) Foc. 616.

piedra donde fumaban el *cebil*, que ya en esa fecha era uno de los tantos elementos que transitaban por extensos territorios en lo que se ha llamado la “Ruta de los Dioses”.³⁹ No es aventurado pensar que las sesiones rituales donde se fumaba incluían el sonido de estas *kenas*, cuya música servía como vehículo para realizar el viaje místico, como hacen hasta hoy los chamanes mataco.⁴⁰ Probablemente las *kenas* se trasladaron junto a este tráfico y así se explica su difusión desde Arica hasta San Juan durante ese período. Pero mientras las pipas de piedra dejan de usarse con el tiempo, las *kenas* de tres agujeros persisten casi sin variaciones hasta la llegada de los inkas. No conocemos las melodías que cantaron, a pesar de que en el cementerio de Séquitur (San Pedro de Atacama) se halló una de estas *kenas* en manos de la momia, quien la sostenía en actitud de tañerla como silencioso testigo de una trágica incomunicación.

Durante el Precerámico Tardío, junto a la *kena* de tres agujeros aparece otra de cinco agujeros en Tarapacá, que también perdura hasta el Inkario.⁴¹ Ambos tipos de *kenas* son capaces de producir melodías complejas, y tan efectivas que perduraron durante cuatro mil años con pequeñas modificaciones. Hacia el sur de Atacama los restos de la *kena* desaparecen por causa del clima; con excepción de la representación de un probable “quenista” diaguita (1200 - 1470 DC), nada sabemos del instrumento. Hoy en día la usan los aymaras y, muy escasamente, los mapuches. Luego del proceso revitalizador de música popular de los años '60 y '70, con la llamada “música andina”, alcanzó gran popularidad la *kena* adaptada al sistema musical de origen europeo, con sonido vibrado, digitación cruzada, voz virtuosa, solista y provista de acompañamiento instrumental que nos es habitual.

La flauta transversa, a pesar de su semejanza técnica y expresiva con la *kena*, fue escasamente conocida en los Andes. Ejemplares con dos agujeros aparecen en el registro arqueológico Moche y Vicús, perdurando hasta hoy en algunas regiones de los Andes amazónicos, en San Pedro de Atacama se han hallado dos ejemplares únicos, con 4 y 5 agujeros respectivamente⁴². Es probable que éstos, junto con el



Flauta transversa de madera con cinco agujeros, prehispánica, San Pedro de Atacama, Col. MAGL: 18.011.

pinkulwe mapuche con 4 agujeros y el *phala* aymara, actualmente de 6 agujeros, provengan de un ancestro común.

Pero, aparte de las flautas tubulares (*kenas* y flautas transversas), existe una gran variedad de flautas globulares.⁴³ Sus diferencias de forma, tamaño, material y posibles escalas denotan diferencias de estilos musicales y de grupos sociales, y quizá incluso de funciones diferentes dentro de un mismo grupo. Sus sonidos y usos musicales constituyen un misterio: actualmente no existen, salvo las flautas de semillas utilizadas para señales en la vertiente oriental de los Andes Centrales y hacia el Norte, y al solitario *naseré* del Chaco, que puede ser su último sucesor⁴⁴. Podemos suponer que fueron usados en forma solista. La tendencia surandina a formar orquestas en base a flautas similares no parece aplicarse a las flautas globulares: no se conocen juegos de instrumentos contruidos con ese fin, como ocurre con *antaras* y *sikus*, con la posible excepción de un juego de cuatro flautas Nazca con forma de pájaro, cuyo sonido conjunto provoca un apretado acorde disonante. La producción de sonidos muy agudos, sobre todo en los

Flautas globulares:



De piedra, un agujero,
Catamarca, prehispánica.
Col. MEJBA: 19673.



De piedra, un agujero,
Catamarca, prehispánica.
Col. MEJBA: 19396.



De cerámica tres agujeros,
Catamarca, prehispánica.
Sonido muy agudo.
Col. MEJBA: 9642.



De madera, tres agujeros de
digitación, San Pedro,
900 -1470 DC.
Col. MAGL: 18.015.



De cerámica, dos agujeros, San
Pedro, 900 -1470 DC.
Col. MAGL: 18.014.

ejemplares más pequeños, hace pensar en su utilización para inducir alteraciones en los estados de conciencia.⁴⁵ Juan de Velasco menciona en su larga lista de instrumentos andinos tres tipos de flautas inkaicas:

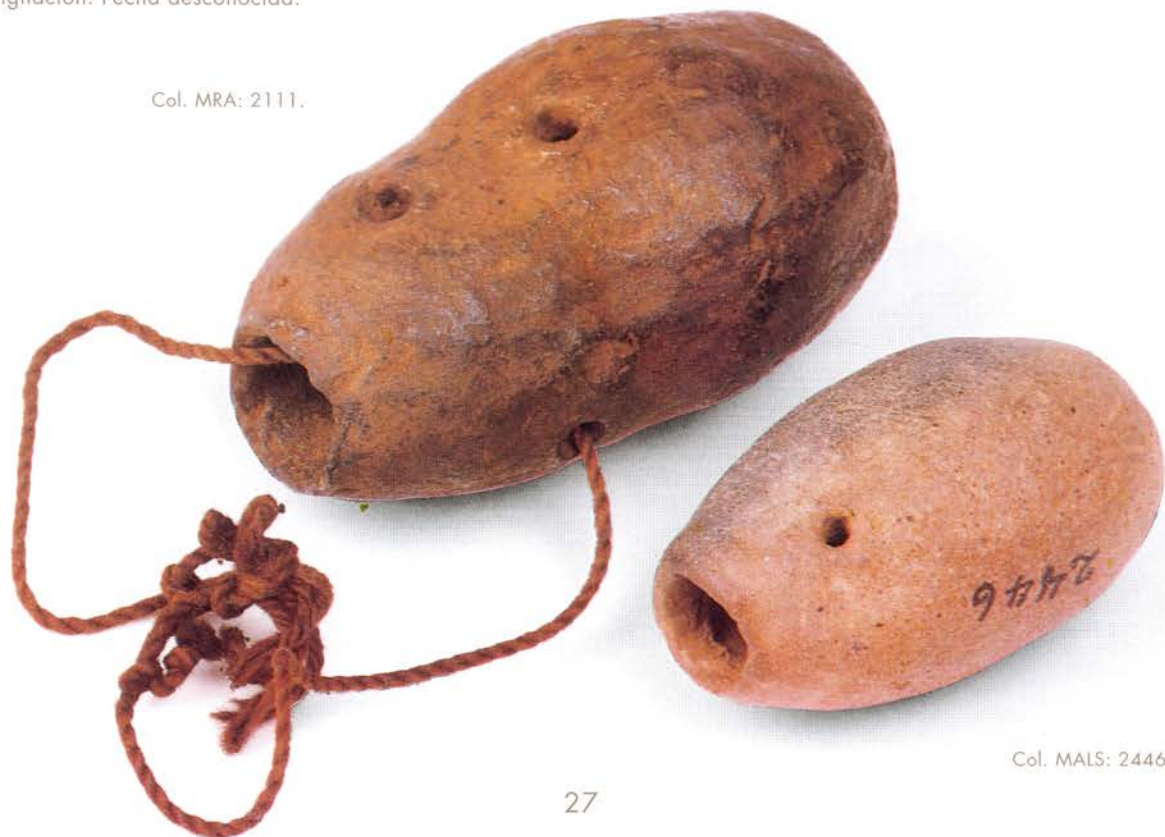
“...*cuybi*, silbador simple de cinco voces
tynya, especie de guitarra
huayrampuru, especie de zampoña o de organo de calabazos o cañas
pingullu, flauta
huayllaco, flautón
huancari, tamborcillo de baile
quipa, trompeta.

Dichos instrumentos eran ya mayores, ya menores, de madera, de cañas, calabazos, huesos y metales”.

Las flautas de piedra y cerámica, pequeñas, diferentes entre sí, cuyo cuerpo muchas veces adopta formas animales, aparecen con frecuencia en los cementerios atacameños y del Noroeste Argentino, disminuyendo su frecuencia y variedad hacia la región mapuche. Las flautas “viajan” llevando consigo códigos musicales a tierras lejanas, donde se hablan otras lenguas; un hermoso ejemplar tipo barril, de origen cusqueño, fue depositado en una tumba en La Serena (IV Región de Chile). Un ceramio Yavi (Noroeste Argentino) hallado en Conde Duque (San Pedro de Atacama, 1000 - 1450 DC), representando un músico con rasgos de eskeletonización que toca una flauta globular, nos indica lo mismo, y sugiere una asociación al quehacer chamánico.⁴⁶ La mayor variedad de instrumentos se encuentra en Catamarca, Tucumán, La Rioja y Santiago del Estero.⁴⁷

Flautas globulares mapuches de cerámica con tres agujeros de digitación. Fecha desconocida:

Col. MRA: 2111.



Col. MAL: 2446.

Flautas de cráneo de armadillo han aparecido en cementerios prehispánicos de Iquique y Jujuy, similares a las que continúan hasta hoy usándose entre los matacos del Chaco, así como entre algunos pueblos amazónicos y entre los Cuna de Panamá.

Una breve referencia de Bibar⁴⁸ que presencié los primeros encuentros entre los indígenas del Mapocho y los españoles, da cuenta del uso de la “flecha silbadora”, artefacto usado mucho más al norte, en el Amazonas y el Itsmo de Panamá.⁴⁹

“...preso el michimalongo, hizo una seña a su gente que fue tirar una flecha en alto, la cual iba silbando, las cuales traen para este efecto: cuando hace este seña el señor o capitán es que no peleen más, y luego los indios sosegaron, que no peleaban ni daban más grita...”

A diferencia de la flauta globular, la *kena* y la flauta transversa, en las que es preciso disponer los labios de cierta manera para producir un sonido, en las flautas con aeroducto, como la ocarina, basta soplar por un conducto. La ocarina resulta de una cierta sofisticación respecto a la flauta globular, y a pesar que fueron tan habituales en los Andes Norte, tuvieron escasa repercusión en los Andes Sur. En Arica se han encontrado algunas ocarinas de cerámica con dos agujeros de digitación que carecen de datos de contexto,⁵⁰ y una ocarina de madera de la fase Alto Ramírez (900 - 0 AC),⁵¹ que contiene un delicado sistema para vibrar el sonido, probablemente para imitar sonidos de la naturaleza.⁵² Otros tipos de ocarina, como el jarro-silbato, tan extendido más al norte, no fue conocido en los Andes del sur.

Flauta globular de cerámica, con dos agujeros de digitación de estilo inkaico hallada en Ovalle, 1470 -1536 DC.
Col. MO: s/n.



Las ocarinas, al ser tocadas de a pares permiten una superposición de sonidos que no sólo produce un acorde que corresponde a la simple suma de ambos (como entre los instrumentos de cuerdas, por ejemplo), sino que produce además otros “sonidos fantasmas”, producto de alteraciones acústicas complejas. Este tema fué explorado entre el Area Intermedia y los Andes Centrales a través de la construcción de flautas dobles que permiten lograr una gama de disonancias muy sutiles, produciendo sonidos levemente vibrados. En Paracas y Nazca se desarrollaron diminutas ocarinas dobles en forma de vencejo que, al ser sopladas, producen un agudísimo silbido de gran intensidad y, a causa de la disonancia entre los dos sonidos, se escuchan alteraciones acústicas intensas y variables. Estas características las hacen muy apropiadas para obtener otros estados de conciencia que se manifiestan en los rituales de los Andes del sur.

Las flautas tubulares con aeroducto son todavía más escasas que las ocarinas: un tipo de flauta de hueso aparece en Arica entre el 900 y el 200 AC,⁵³ y en San Juan entre el 1768 AC y el 1050 DC,⁵⁴ conservandose hasta hoy entre los mataco en asociación al ritual chamánico.⁵⁵ Los ejemplares de Arica son dobles, y debieron emitir agudas disonancias como las ocarinas Paracas y Nazca. El *pinkillo*⁵⁶ tiene antecedentes prehispánicos en Tiwanaku,⁵⁷ pero, a juzgar por el registro arqueológico, no tuvo tanta difusión como las flautas de pan ni como las flautas globulares. Hoy el *pinkillo* es típico del altiplano boliviano, asimismo las *tarkas*, con su sonido lleno de armónicos, silbante y chirriado, característico de la estética sonora aymara.

Ocarina de cerámica, con dos agujeros de digitación. Representa una figura humana a la que le falta la cabeza. Arica, prehispánica. Col. MSMA: Asociado AZ 15.



Ocarinas dobles de sonido muy agudo y disonante. A la derecha, Nazca (100 AC-400 DC); abajo, Arica, prehispánicas, todas de cerámica.



Col. MChAP: 2771 y 2772.

Col. MChAP: 2535.



EL CHIFLIDO PITREN

En sus fiestas, bailes y regocijos, (...) guardan para estas ocasiones los vestidos de mejores colores y variadas listas y de más finas lanas y más costosos tejidos (...)

En la cabeza se ponen en estas ocasiones unas como guirnaldas de flores, sino de lanas de diversidad de colores muy finos, en que ponen a trechos hermosos pájaros y otra curiosidades de su estimación, y levantan a uno y a otro lado dos hermosos penachos, altos de más de media vara, de plumas blancas, azules y amarillas y de otros colores.

El modo de bailar es a saltos moderados, levantándose muy poco del suelo (...).

Bailan todos juntos, haciendo rueda u girando unos en pos de otros alrededor de un estandarte que tiene en medio de todos el alférez, que eligen para esto.(...) y es cosa de adorar ver el tesón con que duran en una de estas borracheras, pasando muy de ordinario toda la noche entera, fuera de lo que han tomado en el día, sin cesar un punto de bailar y cantar, que lo hacen todo junto al son de su tambor y flautas (...)

Las flautas que suenan en estos bailes las hacen de huesos y canillas de animales (los indios de la guerra las hacen de las de los españoles y demás enemigos que han vencido y muerto en sus batallas, en señal de triunfo y gloria de la victoria).

El modo de cantar es todos a una, levantando la voz a un tono a manera de canto llano, sin ninguna diferencia de bajos, tiples i contraltos i en acabando la copla, tocan luego sus flautas i algunas trompetas, (...); y luego vuelven a repetir la copla y a tocar sus flautas, y suenan estas tanto, y cantan gritando tan alto, y son tantos los que se juntan a estos bailes y fiestas que se hacen sentir a gran distancia...⁵⁸

El pueblo mapuche, descendiente de la antigua tradición Pitren, se caracteriza por su estilo musical diferente al resto de los Andes. Si bien afortunadamente su tradición musical permanece, hay rasgos que se han perdido, como el uso de una cantidad de flautas de piedra capaces de producir sonidos muy agudos, inestables, con un cierto ruido de viento, que integra el registro arqueológico de la zona.⁵⁹ El uso de la piedra como material para fabricación de flautas es una característica local muy fuerte, que actúa como foco de una presencia que se hace sentir claramente con el tiempo hasta el Norte Chico, durante el período Diaguita Clásico. La elección de este material obedece a razones rituales. Es así como en la Araucanía se elige de preferencia la piedra verde; en Chile Central, la roja jaspeada y en el Norte Chico una variedad que va desde negro hasta blanco verdoso.⁶⁰ Gracias a esta particularidad ritual podemos conocer un amplio tipo de flautas en una región en donde, de haber sido éstas fabricadas en material orgánico (madera, caña, hueso), como es usual en otros lugares, no se hubieran conservado. Desgraciadamente carecemos de



Instrumento con cinco agujeros, el central de mayor tamaño y con un agujero posterior. El Vergel, 1000 -1300 DC. Col. MDB: 67. 19.

instrumentos procedentes de excavaciones sistemáticas, lo cual impide sacar conclusiones más precisas, pero la existencia de varios tipos que se diferencian por la forma, disposición y características sonoras de sus tubos, sugiere una relación con los cambios culturales que producen tanto el desarrollo de la tradición Pitrén, que aparece hacia el siglo VI como su mestizaje con El Vergel, de marcado carácter andino, hacia el siglo XI.⁶¹

Todas las flautas de piedra provenientes de Araucanía que conocemos en colecciones son distintas entre sí. Esta individualidad responde probablemente a que se trataba de una sociedad igualitaria donde cada músico o cada núcleo familiar define su estilo, dentro de ciertos rangos. Su uso continúa hasta el siglo XVII, y correspondan a los nombres *pivilcahue* y *pitucahue* o *piloilo* que entregan los diccionarios de ese siglo.⁶² Los *pivilcahue* poseen un solo tubo sonoro, son más numerosos y presenta mayor variedad de formas externas incluyendo figuras vegetales, animales y humanas. Los *pitucahue* o *piloilo* son flautas con varios tubos (entre dos y nueve), excavados en hilera, que siguen un patrón de ordenamiento de largos (y por lo tanto de tonos) diferente para cada ejemplar conocido; de un total de 144



Col. particular: s/n.



Col. particular: s/n.



Col. MChAP: 2834.

Instrumentos de piedra. A pesar de su semejanza formal con las pipas ninguno de los ejemplares conocidos fue usado como tal, por lo cual se supone un uso puramente sonoro. Prehispánicos, Araucanía.



Col. MDB: 338.

instrumentos estudiados, sólo dos provenientes del mismo lugar muestran similitudes en este patrón.⁶³ Probablemente estas diferencias responden a patrones de identidad personal (de un *lonko*, por ejemplo). El *piloilo* también fue hecho de madera, al menos en tiempos históricos. Fue descrito por Febrés como “una tablilla de muchos agujeros que chiflan en sus bebidas a modo de silvado de capador”⁶⁴ y por Valdivia como “chifle con que chiflan”.⁶⁵ El “chifle” designa la manera peculiar de tocar este instrumento, cuya única descripción se la debemos a Amberga quien en 1921, presentó un *piloilo* antiguo de 5 tubos a un grupo de viejos mapuches:

“Algunos viejos araucanos pudieron explicarme como se tocaba esta flauta.

Yo les tomé tono por tono para formar melodía; pero les pareció cosa ridícula, así no se toca, me dijeron.

Comenzaron ellos a mostrarme la manera de tocarla, moviéndola rápidamente de arriba abajo.

Pero ellos mismos confesaron que el artista que solía tocarla en tiempos antiguos debió disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar”.⁶⁶

Esta peculiar forma de interpretación, cuando la hemos aplicada a los *piloilos* de piedra prehispánicos, entrega curiosos sonidos arpegiados, que pueden ser muy rápidos, intensos y agudos, de afinación imprecisa, que se alejan por completo de la forma de interpretar los *sikus* que conocía Amberga.



Col. MChAP 1353.



Dos *piloilos* de piedra de cuatro tubos (izq.) y cinco tubos (der.). Araucanía, probablemente prehispánicos.

Col. MChAP 1359.

Algunos pocos ejemplares similares al *pivilcahue*, pero de cerámica, se han hallado en el Norte Chico y Atacama, y algunos rasgos del *piloilo* se hayan en flautas de pan encontradas en esta última región y en el Noroeste Argentino, pero su presencia es muy escasa en comparación con su abundancia en Araucanía. Es muy probable que en Araucanía hayan constituido los instrumentos más importantes desde un punto de vista social, si no ritual también; las hermosas flautas de piedra se dan junto a una gran variedad de hermosas pipas, de piedra también, en que se fumaba *maqui*, *pitra*, *palguin*, *tupa*, *molle* y *papa* silvestre,⁶⁷ conformando un sistema ritual en que la piedra, una vez más, destaca por su carácter privilegiado. Algunos tipos de pipas que parecen flautas, y de flautas que parecen pipas aumentan esta sensación de complementariedad entre ambos tipos de objetos que, tal como ocurre más al norte, nos refiere a las sustancias psicotrópicas en su íntima asociación a la música y al quehacer chamánico. La importancia de las flautas está asociada también a este “chifle” que puede ser usado para provocar estados especiales de conciencia,⁶⁸ y que está a su vez emparentado con toda una serie de silbidos y sonidos similares cuya traducción no alcanza a dar cuenta de su variedad: *pitucan*, *pivlcan*, *pivúllcan*, *pivúrcún*, *huyhuen*, *huylwenn*,⁶⁹ todos los cuales designan distintas formas de “chiflar”; *üheñ* es silbar,⁷⁰ distinto de *cüd cüdn* (silbar como culebra)⁷¹ y de *pivn* (silbar de los *machis*).⁷² *Dugun* es “sonar los labios chupando”; *pivúln* y *pivúmn* es “hacer salir a chisgetes, como lo hacen las *machis* silvando” y *piun* es “chisgetear, salir con chisquete”.⁷³ *Farfarun* es “silbar el aire por el viento, la varilla”⁷⁴ y *pihuatra* es el “silbido que se produce juntando las dos manos delante de la boca y soplando entre la raíz de los dos pulgares unidos”.⁷⁵ El chamán, una vez más, se revela como el maestro de la voz, del silbido y sin duda era ayudado por los agudos “chifles” de la piedra.

Asociada a las flautas mencionadas por su forma, pero no por su contexto cultural, está la *tutuca*, una antigua flauta que consiste en un simple tubo de hueso cerrado en un extremo, que aparece en Pitrén⁷⁶ y que alcanza una gran notoriedad entre los españoles cuando son confeccionadas con huesos de sus compañeros prisioneros. El material indica su condición mágica, asociada a la caza (cuando era de hueso animal) y a la guerra (cuando era de hueso humano). Es destacable que el término *tutuca* parece estar en la antigüedad prehispánica asociado al instrumento musical en general, dando luego origen a los nombres de la *trutruca* y el *tuntunca* - posteriormente *cultrun*.⁷⁷ Con el tiempo, en fecha imprecisa, todo este caudal de flautas de piedra y de hueso desaparece, siendo reemplazado por la tradición de la *pifilca* de madera que subsiste hasta hoy.

“Estando los mapuches muy oprimidos en tiempos de la conquista española, llegó a ellos un personaje llamado *Nannan* quien les entregó una flauta mágica mediante la cual podrían dominar al español.

Usaron de ella para mandarse señas y recados, concertando así sus acciones.

Además se servían de ella para pedir cuanto querían. Así acabaron los días de opresión del pueblo mapuche”.⁷⁸

Flautas del tipo *piloilos*: de Hualfin, Catamarca, piedra (arriba); de Doncellas, Jujuy, piedra (centro); de Doncellas, Jujuy, madera (abajo). Prehispánicas.



Col. MEJBA: 23876.



Col. MEJBA: 421144.



Col. MEJBA: 431270.

SONIDO RAJADO

A todas estas procesiones acuden los indios de las comarcas que están en las chacras, (que son como aldeas, a una y dos leguas de la ciudad), y trae cada parcialidad su pendón, para el cual eligen algunos días antes el alférez, y este tiene obligación de hacer fiesta el día de la procesión a los demás de su aillo.

Es tan grande el número de esta gente, y tal el ruido que hacen con sus flautas y con la vocería de sus cantos que es menester echarlos todos por delante, para que se pueda lograr la música de los eclesiásticos y cantores y podamos entender para el gobierno de la procesión.⁷⁹

El padre Ovalle da una extensa descripción de las fiestas religiosas en Santiago a principios del siglo XVII, de donde se sacó esta cita. El uso de flautas rituales se continúa hasta el día de hoy, oponiéndose tenazmente a la “música de los eclesiásticos y cantores” con un lenguaje musical admirable, basado en modelos estéticamente opuestos al español. Esta misma oposición ha permitido que se mantenga una antigua tradición de flautas que ya tiene un gran desarrollo entre la gente del complejo Aconcagua, entre los siglos XI y XVI DC.

Las flautas de este tipo son las *pifilcas*,⁸⁰ que se conocen entre los mapuches y en los “bailes chinos”,⁸¹ promeseros de Chile Central y del Norte Chico. Este tipo de flautas nos enfrenta con una característica de

Pifilcas mapuches probablemente prehispánicas, de piedra, (Araucanía).

Col. MDB: 75.9.52.



Col. MChAP: 1354.



Col. particular: s/n.

las flautas surandinas, en las cuales es imposible trazar un corte entre el tañido de una flauta individual y el del conjunto: a diferencia de la orquesta europea, donde cada instrumento define su participación con precisión y pureza, cada *pifilca* suena como dos muy disonantes entre sí, con mucho distorsión, amplitud de espectro e imprecisión tonal, y cuando se tocan varias *pifilcas* juntas, aumenta esta sensación de disonancia, amplitud y cohesión simultáneamente, sonando todas ellas como un solo gigantesco instrumento. Los chinos llaman “sonido rajado” al emitido por estas flautas, y los entendidos distinguen un sonido “catarreado” de uno “garganteado”, ambos muy vibrados, y saben diferenciar con precisión un buen sonido, ya sea de una flauta o de un baile.

Los “bailes de chinos” son orquestas de 20 o más flautas y un par de tambores, y cuando tocan en las fiestas rituales, cada baile suena como una flauta monstruosa gracias a una cohesión en torno al sonido, a coordinar los instrumentos de modo que suenen como uno solo. Las flautas se organizan en dos hileras paralelas en que las flautas se disponen de mayor a menor, siendo tocadas según el rango del ejecutante; las mayores por los músicos más experimentados, las menores por niños principiantes. Cada fila toca al unísono, formando un gran acorde disonante y es respondida por la fila de enfrente, en un diálogo pareado de acordes que puede durar horas. Esta música expresa algunos de los conceptos más apreciados por la sociedad andina, como son la dualidad que se resuelve en unidad, en solidaridad, en cohesión, a través de la pérdida del sentido de individualidad. Dejando de lado la carga peyorativa del relato de Ignacio Domeyko, reconocemos su empleo ritual en la fiesta de Navidad de Andacollo, en 1843.



Flautas de *Chinos* actuales, madera,
Chile Central,
Col. particular s/n.

“Su danza también es más primaria, torpe e inocente, como la de nuestros niños campesinos que brincan en los caminos de las aldeas polacas. Saltan con los dos pies todo lo alto que pueden, bajan a tierra y de nuevo se alzan en reverencias hacia la iglesia y soplan en sus pitos en un solo tono repitiendo siempre lo mismo. [...].

Los brincos de los indios son —como ya lo he dicho— saltos infantiles, saltos de niños que quieren complacer a su madre y congraciarse con ella, pero sin preocuparse de la agilidad, sino a lo sumo jugando ante ella con el mayor desenfado.

Por eso se veía que estos cándidos no brincaban para sí ni para la gente, sino para alguien invisible: esos viejos caciques, en su humildad, transformábanse en niños para agradar a su Defensora, a su única Consoladora.

[...]

[Durante la procesión] *daban vueltas y brincaban cual niños, rondas de indios con sus tamborcitos y pitos, y al centro de cada ronda un viejo cacique con sus canas recogidas en trenzas y con un gallardete marcaba el compás, caía a tierra, se alzaba, miraba a los ojos del rostro milagroso, se santiguaba, juntaba las manos para rezar, lloraba y sudaba copiosamente, con el acompañamiento no menos fervoroso de sus compañeros. [...]*

Cuando le tocó el turno a los indios [de entrar a la Iglesia] había que ver con qué ganas y con que alegría inocente entraban corriendo, agitando sus banderitas, saltando, y dándoles a los tambores y soplando siempre el mismo tono con sus huesos de cóndor. Agachados hacia el suelo, cubiertos de sudor, vestidos con sus gruesos capotes negros, saltaban a lo mejor que podían y cantaban en indio antiguas canciones [...]

en indio, un idioma que ellos ya no entendían. Difícil era retener las lágrimas al ver su rectitud, humildad, sinceridad y fe...”⁸²

No hay en esta música melodía ni consonancia ni nada de lo que caracteriza a la música de flautas en el resto del continente: sólo una gran masa de puro timbre, sin elementos tonales o melódicos, extendida en tiempo y espacio. Las flautas se tocan bailando con saltos y giros a modo de ejercicios que se suceden; el tremendo esfuerzo de tocar y bailar simultáneamente hace que esta experiencia sea de una intensidad enorme, un sacrificio ritual que confluye a lograr otros estados de conciencia.⁸³ Antiguamente la sacralidad de las experiencias ligadas a las flautas se hallaba inscrita en una trama de significados que se ha ido diluyendo con el tiempo: Latcham⁸⁴ nos relata que en Andacollo cada distrito tiene su baile, que es una cofradía secreta, con su ritual particular al que solamente se admite a los iniciados.



Flauta de Chinos, de madera. En su interior se introducía un tubo de *cifuta* (cicuta), que constituía la verdadera flauta. Ca. 1900, Cachagua. Col. particular s/n.

Durante las fiestas rituales, cuando se congregan varias de estas orquestas—instrumentos tocando simultáneamente, la independencia musical entre cada una de ellas es signo de su calidad, y esto provoca una competencia musical cuyo objetivo es “perder” al otro “baile” en medio de una batahola de pulsos diferentes en constante cambio. Para esto los “bailes” experimentados emplean una técnica de disminución o aceleración gradual del pulso, sin perder la coordinación que, además de enriquecer la trama sonora, hacen extremadamente difícil mantener los pulsos propios para los “bailes” inexpertos. El fin de esta competencia no es sino marcar una superioridad musical. Este sistema musical conforma el grado máximo de complejidad alcanzado por la música andina y está ligado estrechamente a sistemas rituales que revelan una gran profundidad histórica. La polifonía multiorquestal es sinónimo de fiesta religiosa en los Andes del sur y se diferencia profundamente de las músicas europeas: los complejos sistemas sonoros en que se unen varias orquestas evitando la coordinación, el uso de la disonancia, y el manejo tímbrico de las “melodías fantasmas” que surgen de la masa sonora, son ejemplos desconocidos a la música europea. El sistema sonoro depende del azar en cuanto a las orquestas que asisten y sus diferencias de sonido, pero en un nivel más general está regulado por normas rituales que lo organizan a través de tiempos y lugares para interpretar y de modos de ejecución. Las fiestas se desarrollan durante muchas horas, incluso días, recorriendo el lugar con una procesión sonora formada por todos los bailes, lo cual relaciona el sonido, la espacialidad y el movimiento, haciéndolos inseparables el uno del otro. Asistir a una fiesta con varias orquestas de chinos es una experiencia sonora única en términos de intensidad, duración, extensión y movimiento.

Baile de Chinos,
Fiesta de la Cruz de Mayo
en Cai Cai, valle de Olmué.
(Foto F. Maldonado 1994).



ANTARA

El “sonido rajado” que caracteriza a las *pifilcas*, es posible gracias a una especial configuración del tubo sonoro, que tienen diferente diámetro en su mitad superior e inferior. Los ejemplos conocidos más antiguos de este tipo de tubo sonoro se hallan en un instrumento desaparecido, la *antara*.⁸⁵ La *antara* es un tipo de flauta de pan constituida por un cuerpo de material sólido (cerámica, madera o piedra) y provista de tubos complejos. Su dispersión alcanza una gran extensión temporal y espacial, y está avalada por una gran importancia cultural, pero desconocemos su uso musical, ya que dejó de emplearse quizá con anterioridad a la llegada del español. El descubrimiento del tipo de tubos que producen el “sonido rajado” corresponde a Paracas, donde hallamos las *antaras* más antiguas, tal vez como una modificación del *siku*, las flautas de pan de caña,⁸⁶ preexistente en los Andes Centrales y Norte. Estas *antaras* son de cerámica, con un número variable de tubos entre tres y diez aproximadamente.

Posteriormente se desarrolla este instrumento en la cultura Nazca, alcanzando una gran evolución acústica que demuestra un gran conocimiento de la serie armónica de los sonidos.⁸⁷ Estos instrumentos forman parte de una densa trama ritual constituida por una gama de espíritus medio humanos, medio animales, medio vegetales que se manifiestan a través de rituales en que se ingiere el cactus San Pedro (*Trichocereus panachoi*) y de un sistema musical que comprende finas trompetas, timbales, ocarinas y *antaras* de cerámica. Las *antaras* destacan en este conjunto por su abundancia, complejidad y variedad y, sobre todo, por su versatilidad musical, cuya significación musical sin embargo desconocemos. Más tarde, desaparecen las *antaras* de cerámica Nazca, al superponerse en la zona un nuevo sistema cultural que la suplanta por el *siku* de caña, asociados a rituales de libación de chicha de maíz fermentada y *vilca* en rituales precedidos por Wari, un gato monstruoso de cuyos ojos y pelos salen ráfagas de fuego, asociado a la lluvia, al trueno, al rayo y a los terremotos.⁸⁸

Pero mientras estos cambios ocurren en la zona de Nazca, en el desierto de Atacama, desde el Loa hacia el sur, se van produciendo grandes cambios debido a la influencia de la cultura altiplánica originada en la mítica Tiwanaku, la ciudad sagrada emplazada en las alturas donde habitan los cerros de poder más importantes. En lo musical, el más importante cambio es el surgimiento en la zona de un tipo específico de *antara* que hereda los tubos complejos del modelo Nazca, pero que se diferencia en el material, que de cerámica pasa a ser piedra o madera; en el número de tubos, que de una gama extensa se restringe casi invariablemente a cuatro; y en su forma externa, que de redondeada se transforma en escalerada, a imitación de la forma del *siku*, y provista de un asa para colgarla. No sabemos de su origen en conexión con Nazca; si bien es evidente su filiación en lo esencial, no hay rastros de transición entre uno y otro. Aparecen algunas en territorio boliviano,⁸⁹ pero su mayor expansión se halla hacia Atacama



Antara, madera, de Doncellas, Jujuy; muy deteriorada. Faltan partes de ambos costados y segmento inferior. Col. MEJBA: 43 -1269.

y el Noroeste argentino, coincidiendo con la expansión de la influencia Tiwanaku en la zona.

En San Pedro de Atacama, entre 400 y el año 1000 DC se incrementa el tráfico caravanero, especialmente en relación al contacto con Tiwanaku, estableciéndose vínculos directos con el por entonces mayor santuario andino, y por lo tanto con una ideología andina nuclear. La innovación litúrgica y la nueva cosmovisión andina prende rápidamente en la zona. Se produce la emergencia de señoríos asociados al tráfico de *cebil*, tabaco, *coro* y *coca*, que se extienden desde los oasis del Loa y los dominios de Aguada, hasta Copiapó. Los dignatarios portadores de sofisticados equipos de inhalación de *cebil* detentan una combinación de roles chamánicos y sociopolíticos de gran importancia en la comarca atacameña. La iconografía de las tabletas, tubos, cajitas, morteros, cucharillas y espátulas que integran estos equipos de inhalación, representa uno de los mayores exponentes de la ideología local: allí aparece la representación de músicos “antaristas” en posiciones rituales, esculpidos en volumen, con técnica de tallado tridimensional. La *antara* es el objeto central de la representación: se reconoce su forma y número de tubos, ocupa el lugar más importante y es de gran tamaño relativo. El personaje que la sostiene tiene un gorro con dos “orejas” y con motivos en zigzag, posee un pelo largo recogido atrás en un complejo peinado y se halla



Tableta para inhalar *cebil*, con la representación del “antarista” y sus dos acompañantes felinos. Calama. Col. MAGL: 9160.

en posición acucillada. Y un detalle curioso: las manos del individuo no sostienen el instrumento (como ocurre con báculos y otros objetos representados en otros objetos) ni se apoya ésta sobre la boca; la *antara* se suspende, mágicamente, bajo la barbilla mientras el músico la sopla. A ambos costados del músico se ubican dos figuras, en ocasiones con máscaras de felino, también en posición acucillada. También aparece, con menos frecuencia, una imagen modificada del sacrificador, donde el hacha es reemplazada por la *antara*. Se trata de imágenes arquetípicas, de las muchas que pueblan el universo miniaturizado de estas joyas de madera. El “antarista” era el símbolo ritual de cierto grupo, tal vez definido por su origen: en San Pedro coinciden, junto al grupo local, otros grupos foráneos Tiwanaku, Huruquilla y Aguada, quienes interactúan entre sí manteniendo sus visiones espirituales particulares.⁹⁰ Los señoríos Aguada, Sequitor y Quito establecen alianzas interétnicas plurilingüísticas y emblemáticas,⁹¹ donde el chamanismo local y el sacerdocio tiwanakota se articulan en un fecundo sincretismo religioso, con la imagen del “Punchao” provisto de su *unku* con sus atributos simbólicos⁹² y el personaje que realiza sacrificios humanos rituales, que comprometen a todo el pueblo con el compromiso del pago de una vida humana como pago a los Dioses.⁹³

La *antara* incorpora a este complejo ritual nuevos sonidos, no conocidos hasta entonces: algo muy similar, si no igual, al “sonido rajado” de las *pifilcas*. La singularidad de este sonido respecto a todos los escuchados hasta entonces en la zona (su gran intensidad y complejidad tímbrica, su distorsión y potencia) se implanta como la nueva voz ritual. El trueno es asociado al rugido del felino en los Andes,⁹⁴ y la estrecha relación entre *antara* y felino sugiere una conexión entre sus sonidos. La fuerza de esta nueva concepción ritual se expande con fuerza hacia el sur, pero hacia el norte se contrapone con el imperio del *siku*, quizá con su foco en la cultura Wari (Ayacucho), el cual no admite compartir su dominio con la *antara*. Una tumba de un atacameño hallada en Arica contenía un tubo inhalatorio con la imagen del sacrificador–“antarista”,⁹⁵ lo cual sugiere aún más la idea de regionalismo en su distribución.

Desde el Noroeste Argentino y San Pedro de Atacama son traspasadas las nuevas influencias tiwanakotas hacia el sur: de Copiapó, irradiando a todo el Norte Chico, y luego a Chile central, como parte de un extenso sistema de tráfico caravanero con objetos rituales, bienes, servicios y conceptos cosmológicos. En Copiapó, junto a los bosques de *cebil* rojo aparecen personajes de largas túnicas moteadas, báculos o hachas, máscara felinas y tocados de pluma usados en danzas para representar al sol, con sacrificios humanos rituales.⁹⁶ Más al sur encontramos evidencias de la *antara* en las culturas Diaguita y Aconcagua; y lo mismo ocurre al otro lado de los Andes, en las culturas tardías de las provincias argentinas de Catamarca, La Rioja y San Juan.⁹⁷ Si bien se reconocen los rasgos generales de la nueva tradición, especialmente el chamán–músico con su característico gorro–felino y la *antara*, sus rastros son más débiles, ya que los objetos de madera del complejo inhalatorio van desapareciendo debido a las malas condiciones de preservación.⁹⁸ Sólo se han conservado las *antaras* de piedra y los traspasos de la iconografía a nuevos materiales como el hueso (cucharillas, espátulas) o a la cerámica (cuencos, urnas).

Las *antaras* de piedra de la cultura Diaguita, adscritas a la fase clásica (1320 al 1470 DC), destacan por su perfección técnica, tanto acústica como formal. En Chile central las *antaras* Aconcagua (Siglos IX - XVI) alcanzan un nivel artesanal mayor aún, tanto acústico como formal. Entre ellas se encuentra la única *antara* encontrada en su contexto arqueológico,⁹⁹ el cual nos refiere a un individuo especial, de un rango diferente al resto de los que se hallaban enterrados en el cementerio, y a quien se le había depositado la flauta sobre la cabeza, es decir, en un evidente lugar de privilegio. O sea, aún en Chile central, a miles de kilómetros y a cientos de años de su origen en el norte, se mantiene el instrumento dentro de un rango destacado dentro del orden social y espiritual. Las *antaras* Aconcagua muestran las modificaciones en su aspecto externo que opera el mestizaje con el *piloilo* sureño, sin perder sus características sonoras dadas por los cuatro tubos complejos en disposición ascendente. Podemos decir que estas *antaras* son la excelencia sonora hecha piedra.¹⁰⁰

La influencia de la *antara* llega más al sur hasta la región mapuche, donde se presenta más claramente la influencia del *piloilo* en la forma externa redondeada, con dos asas laterales, y en sus tubos más cortos y de sonidos más agudos, pero siempre manteniendo los rasgos esenciales de la *antara*: cuatro "sonidos rajados" en orden ascendente.



Col. MO: s/n.



Col. MALS: 7599.



Col. MALS: E - 700.

Tres *antaras* de piedra: izq., Ovalle; centro, La Serena, ambas diaguitas (1200-1470 DC); der., San Felipe, aconcagua (1470 -1535 DC).

Asimismo se diferencia de los *piloilos* en su uniformidad tipológica. Es decir, desde su lejano origen durante la expansión Tiwanaku en el desierto de Atacama hasta Chile central, y quizá hasta su último reducto austral, la *antara* se constituye en el instrumento ritual más importante: era el eje del más alto escalafón en términos de estructura y organización musical, en parte gracias a sus rangos disonantes de sonido propicios para la obtención de otros estados de conciencia. Asimismo la condición de los territorios que abarcó en su primera expansión –los oasis del desierto de Atacama y el Noroeste Argentino– eran una región caracterizada por el flujo constante de su población en caravanas que unían puntos distantes, pueblos “navegantes del desierto” que generaban constantemente rituales del encuentro, donde lo más probable es que se generaran densas polifonías multiorquestales como ocurre hasta hoy en situaciones similares.

La desaparición de la *antara* está poco clara: como estos instrumentos estaban al directo servicio del culto, su existencia dependía de éste, y los cambios ligados a Wari, el Inka o los europeos producen su desaparición. La influencia tiwanakota comienza a declinar hacia el siglo X. Disminuye la práctica de inhalación de alucinógenos, se intensifican los circuitos de la coca y se debilitan los nexos con el altiplano nuclear. En el Noroeste Argentino se incrementan el territorialismo y las aldeas fortificadas (*pukaras*) bajo los auspicios de la serpiente de dos cabezas e ídolos antropomorfos de madera engalanados con plumas y metales que residen en pequeños templos o “mochaderos”.¹⁰¹ La *antara* de cuatro tubos se mantiene en manos de personajes representados en urnas de cerámica. Hacia 1450 se produce la llegada a San Pedro de las primeras colonias inka, y en 1480 Tupac Inka incorpora el noroeste argentino y Cuyo al *Tawantinsuyu*, provocando así su unión a las corrientes de las altas culturas andinas, con sus desigualdades de clase y su intrincado ceremonialismo. El santuario de la isla Titicaca es ahora un centro de peregrinación de mayor prestigio que Tiwanaku.¹⁰² Aún se reconoce la representación del “antarista” en tabletas tardías de Pumamarca (Jujuy).¹⁰³ El avance inka hacia el sur va produciendo cambios en los sistemas de regadío artificial, mejoramiento de caminos, redes de interacción, cambios políticos de integración, ingreso de *mitimaes*, trabajo de minerales, aumento de *pukaras* defensivos y armas, etc.¹⁰⁴



Antara de piedra, Araucanía, prehispánica. Col. MDB: 1426.

La invasión europea, desde principios del siglo XVI en adelante, terminará por desarticular las culturas locales, las que sin embargo continúan perdurando después de la Colonia, ya transformado el antiguo ritual en sacrificios de animales con aspersión de sangre.¹⁰⁵ La ausencia tardía de datos coincide con la pérdida cultural general, que se expresa en un cierto empobrecimiento de la riqueza de formas, materiales, conocimientos, habilidades y en el tiempo y esfuerzo empleado en lo musical. Como ejemplo de esto, el extenso conocimiento sonoro atacameño que antaño ocupaba una parte importante de su cosmología apenas nos llega a través de las voces kunza *herck-tur* (cantar), *lulantur* (sonar), *tackackntur* (palmotear), *ttackatur* (gritar) *k'ench'ayak'e* (destemplar), *tak'atur* (gritar), *k'uk'untur* (silbar) e *hilyay-natur* (tronar).¹⁰⁶ De las voces usadas en el norte semiárido o en Chile central no sabemos nada.

LA SIKURIADA

“Algunas consonancias las cuales tenían los indios collas de su distrito en unos instrumentos hechos de cañuto de caña, 4 o 5 cañutos atados a la par.

Estos cañutos eran 4 diferentes unos de otros.

Uno de ellos andaba en puntos bajos, y otro en mas altos, y otros en más y más: como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contra alto y contrabajo.

Cuando un indio tañía un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos, otras bajando a los bajos, siempre en compas.”¹⁰⁷

Probablemente el *siku*, la “flauta de pan” típica de los Andes, tiene un origen en algún lugar de los Andes Centrales hace más de 7.000 años.¹⁰⁸ Sin duda que en el pasado han existido tantas variedades como hoy, y probablemente muchas más, incluyendo instrumentos solistas y orquestas, con diferentes escalas, diferentes usos musicales y extramusicales, debidas tanto a variaciones regionales como a variaciones funcionales dentro de una misma comunidad. Nos preocuparemos en esta sección del tipo de orquesta de *siku* más característico, tratándolo como una unidad, sin entrar a detallar la variedad que encierra este género.

Ya durante la cultura Moche (si no antes) se conoce su ejecución pareada, tal como subsiste hasta hoy. Consiste ésta en considerar cada instrumento como constituido por dos mitades complementarias (*ira* y *arca*, en aymara), tocadas por dos personas. Para tocar una melodía ambas personas deben ponerse de acuerdo y tocar alternadamente las notas que correspondan. Este sistema permite tocar melodías ininterrumpidas durante largo rato, sin necesidad de las frecuentes respiraciones que requiere cada flauta por separado. Esta compleja técnica, que permite superar la barrera de los cortes en la frase musical,¹⁰⁹ y que llamó profundamente la atención del europeo, es un logro andino que ha tenido una enorme trascendencia tanto en el tiempo como en el espacio, llegando hasta la Amazonía.

Sikura de Isluga;
integrada por 10 instrumentos de
dos tamaños: *likus* (grandes) y
kuntras (chicos). Cada instrumentista
toca simultáneamente un gran
bombo que cuelga de su brazo
izquierdo. Actual.
Col. MChAP: 2203 al 2212.



En Arica el *siku* aparece junto con la influencia altiplánica de Tiwanaku. Hay ejemplares de 2, 3 y 7 tubos, estos últimos más frecuentes, y excepcionalmente se encuentran *sikus* de 6 tubos con “resonadores”,¹¹⁰ consistentes en una segunda corrida de tubos que cumple una función acústica.¹¹¹ Se extiende hasta la región del Loa, donde comienza el imperio de la *antara*. El *siku*, al igual que la *antara*, estaba posicionado en un lugar de prestigio en los rituales; aparece asociada a personajes de rango, chamanes, cuyo ajuar incluye máscaras de felino, y están asociadas al culto de la fertilidad y a las Wakas.¹¹² Ambas –*siku* y *antara*– parecen haber sido excluyentes, quizá a causa del rito, que en el caso del *siku* parece asociado al vaso *keru* (utilizados en ocasiones para beber chicha con *cebil*) en vez de a la inhalación de *cebil*.¹¹³ En los *keru* aparece una representación del “tema del antarista” reducida sólo al músico, en su clásica posición acucillada.

El instrumento era, tal vez no exclusivamente, tocado en orquestas como las actuales “sikuriadas”¹¹⁴ aymaras, compuestas por varios registros distribuidos de a pares de instrumentistas que se complementan. La división pareada se reconoce en los pares de flautas que aparecen en tumbas Gentilar y San Miguel. La tumba de un importante personaje Gentilar (1200 - 1400 DC) contiene lo que al parecer es una pequeña orquesta compuesta por un par de *sikus* junto a un tambor y dos *cancahua* o cencerros.¹¹⁵ Se conocen también tumbas Cabuza con dos y tres pares de *sikus*, quizá pequeñas orquestas familiares que participaban en fiestas colectivas junto a otras orquestas similares como ocurrió hasta principios de siglo en la zona.¹¹⁶

La organización orquestal alcanza en la “sikuriada” una gran complejidad: como ejemplo actual, las orquestas de la comunidad Quiabaya (Prov. Bautista Saavedra, Bolivia), poseen hasta 35 músicos distribuidos en 7 registros (*campanilla*, *sufi*, *wajo malta*, *alto malta*, *wajo*, *sanga* y *toyo* de agudo a grave) en relaciones de 8º y quinta intercaladas, cada uno dividido en *ira* y *arca*.¹¹⁷ La existencia de orquestas con registros semejantes a los occidentales (contralto, soprano, tenor y bajo) de diferentes tamaños causó admiración al europeo. Este concepto, que estaba recién formalizándose en la Europa de la época de la conquista, despertó el comentario de muchos cronistas, como Garcilaso de la Vega, en Cusco ca. 1550; “como un conjunto de violas, las *antaras* vienen en varios registros”. En realidad estos registros, a diferencia de los europeos que se refieren a rangos melódicos, exponen aquí al criterio de “timbre- armonía”, propio de la región, que consiste en considerar los distintos registros como partes de un solo instrumento que toca simultáneamente la misma melodía ampliándola de octava en octava (a veces en quintas también), transformando así el timbre del sonido en un objeto tan variado y sofisticado como la melodía. Este concepto complementa el criterio unitario de la ejecución pareada en el mismo sentido: cada músico no tiene sentido sino como parte de un gran, poderoso y multifacético instrumento formado por todos los suyos. Los registros se adecúan a un concepto de rango dado por la experiencia en el instrumento, la edad y la jerarquía de funciones, semejante a lo que ocurre con el “baile de chinos”:¹¹⁸ generalmente en estos bailes se comienza de niño con las flautas más chicas y se va ascendiendo hasta llegar a las primeras, que tienen por misión guiar el sonido,¹¹⁹ mantener su calidad.

Tropa de *Sikus* con “resonadores”, formada por pares complementarios (*ira* y *Arca*), en tres registros afinados a la 5ª y a la 4ª, de mayor a menor. Bolivia, actual. Col. INM: 316.



Esta disposición orquestal enfatiza la tonalidad, que a los españoles sonaba bien: “traían unos cañoncitos de plata alternativamente puestos a manera de órgano... que hacen una suave armonía”.¹²⁰ “En vez de órganos ellos usaban flautas tocando en armonía, y el sonido semeja el de órgano de tubos por el gran número de flautas sonando simultáneamente”.¹²¹ La referencia al órgano, el instrumento rey del barroco, indica una muy favorable comparación; la música de *sikus* fue la más comentada en terminos elogiosos por los observadores españoles de la época, lo cual revela una coincidencia de escalas, consonancias, fórmulas rítmicas y giros melódicos con el modo español. También llama la atención al recién llegado la impecable perfección de la coordinación que exige el sistema de ejecución pareada. Pero hasta aquí llegan las coincidencias, porque ambos sistemas musicales derivan de concepciones distintas. El sistema andino organiza el sonido en torno a un concepto que une un fino ajuste de la afinación respecto a una escala determinada (igual que el español) con el fino ajuste de la desafinación entre los registros (opuesto al español). El conjunto entero se mueve como un solo instrumento (opuesto al español), cuyo sonido contiene un grado de disonancia, lo cual le otorga la textura y calidad única que caracterizan el sonido de la sikuriada aymara.

Bertonio¹²² nos entrega las voces

Hijquí aro ñataquí, Huaquittaatha, Templatha = acordar o templar las voces de los instrumentos.
Cátorana cana cunacapa huaquittaatha = Acordar las bozes de los cantores concertandolas.
taque cuncanaca tincufaatha = Entonar la bozes.
Kochu panti = Difeordar en la música.
Hakhomallaquí cunca = Diffonante boz.
Mokhla kochu = Harmonia de voces o infrumentos.
Ayarichi = Infrumento como organillos, que hazen harmonía.
Sico = Vnas flatutillas atadas como ala de organo.
Sicona ayarichi phufatha = Tañer las dichas flautas, cuya harmonia fe llama Ayarichi.

En la orquesta de *sikus* o “sikuriada” vemos, una vez más, la orquesta como un gran instrumento formado por varias partes; varios registros, a veces duplicados, cada uno dividido en dos mitades (*ira* y *arca*), y cada una de ellas tocada por un músico. Las melodías tocadas de esta forma se transforman en un juego matemático de coordinación, en el cual se requiere de una gran concentración y experiencia. Nuevamente encontramos los conceptos básicos de la sociedad andina como son la dualidad ,que resuelve en unidad, solidaridad y cohesión, si bien en las orquestas de Tarapacá la ejecución pareada se denomina “pelea” o “picar”, denotando su dificultad debida a la rapidez y el riesgo que ello implica.¹²³ Por el contrario, en aymara se llama a esta actividad *jjaktasiña irampi arcampi*, que viene a significar algo así como “ponerse de acuerdo, recibir y devolver entre ambas mitades (*ira* y *arca*)”,¹²⁴ y su ejecución tiende a ser mas lenta y majestuosa.

A pesar que hoy en día los grandes sistemas rituales en que participan estos instrumentos están muy desarticulados, ya que las orquestas de *sikus* casi han desaparecido en ciertas zonas, reemplazadas por aquellas de bronce,¹²⁵ aún podemos reconocer la función social que cumple la polifonía formada en base a la competencia (“encuentros” o “choques”) entre “sikuriadas” provenientes de diferentes pueblos, de un modo semejante a lo que ocurre con las polifonías multiorquestales de *pifilcas* de Chile central. La competencia consiste en hacer perder el hilo de la melodía a la otra orquesta, tocando al máximo de sus fuerzas y utilizando dos técnicas que parecen ser comunes a toda el área. En las fiestas de Tarapacá las orquestas juegan a “encerrarse”, abriendo las dos filas de instrumentistas para dejar a la otra orquesta dentro y hacerla perder el ritmo; en Quiabaya (Bolivia) se usa el “choque” entre orquestas que tocan en formación paralela, una junto a la otra, con igual propósito, y en Huancané (Perú) se encuentran dos orquestas de 250 músicos que tratan de “rodearse” para obligar al otro a tocar en su pulso.¹²⁶ Nuevamente encontramos aquí lo opuesto a la cooperatividad y cohesión; cada sikuriada juega su papel siguiendo un patrón particular que mantiene durante toda la pieza, y lo que está en juego es mantener la total independencia con el otro, a pesar de tenerlo tocando con toda su fuerza al lado, creando un ambiente de competencia propio del *tinku*, el combate ritual entre mitades. En la competencia se dirime un criterio de madurez orquestal, poder de concentración, coordinación y sonido que, en definitiva, representa la autonomía de cada comunidad, al igual que en la *pifilca* de Chile central. El que ambos conceptos, cooperatividad y autonomía, se den simultáneamente en estas polifonías multiorquestales rituales, es uno de los elementos más sorprendentes y menos conocidos de la música instrumental andina.

“Sikuriada” de Cariquima (altiplano de Iquique), formada por *likus* y *kuntras* con sus respectivos bombos. Integrada hace algunos años por 14 instrumentos, con dos registros más graves; *Orkoliku* y *Xach’ap’usa*.
(Foto: J. Pérez de Arce 1994).



EL SONIDO EN MOVIMIENTO

*“ Sus bailes o danzas eran diversas, y cada nación y cada provincia tenía las suyas propias. Unos bailes eran lentos y monótonos, verdadero zapateo más bien que baile; y otros consistían en brincos, bueltas y rodeos. En sus funciones, ya guardaban profundo silencio, ya estallaban en algazara estrepitosa, aturdiéndose unos a otros con gritos y carcajadas. Para estas fiestas que de ordinario eran prácticas u ceremonias superticiosas, se adornaban con joyas y preseas de oro y plata, usaban de máscaras grotescas, se cubrían las espaldas con pieles de animales y se coronaban con gorras o capaceteces en que llevaban halcones disecados, cabezas de jaguar o algún otro objeto raro y vistoso. Los cañaris daban autoridad a sus personas con tiaras grandes de oro, en las que ostentaban mascarones del mismo material precioso, o plumajes delgados y cascabeles también de oro. En estas ocasiones era cuando se ponían brazaletes, pecheras y coronas de oro y plata, y colgaban a la frente unas medias lunas asimismo de oro o de plata, según la riqueza de cada cual. Las mujeres tocaban tamborcillos, y alternaban cantando, en los bailes ”.*¹²⁷

Un concepto básico de la música grupal andina es la coordinación a través de la danza. Los vigorosos movimientos de pies haciendo saltos, giros y figuras que caracterizan las “fiestas de chinos” se contraponen a la suave ronda arrastrada de la “sikuriada”. Sin embargo, ambos coordinan el grupo humano en un solo ritmo que se desplaza lentamente por el lugar. La importancia de la danza es tal que, casi sin excepción, los músicos de las orquestas indígenas bailan al tiempo de tocar, haciendo ambos actos en una indisoluble unidad de concepto y acción. La

Dos sonajeros de pezuñas,
Mataco, actual.

Col. MEJBA: 35.84.

Col. MEJBA: 106.



indisoluble unidad de danza y concepción del mundo se hizo patente en la situación que se vivió en el sur de Perú (Ayacucho, Huancavélica y Apurímac) donde la resistencia a la conquista europea tomó la fundamentalista forma del *Taki Onqoy*, movimiento religioso basado en el canto y la danza como su expresión central, siendo fuertemente reprimido por la autoridad colonial de la época.¹²⁸ Esta estrecha relación entre danza y sonido tiene que haber sido igual en el pasado, pero, a diferencia de las tradiciones vivas, las danzas pretéritas sólo las podemos intuir a través de artefactos diseñados específicamente para marcar los sonidos del movimiento de brazos y pies.

El hermoso sonajero—muñequera Morrillos (2400 AC, San Juan¹²⁹), contiene conchas, huesos y puntas de flechas que reflejan las actividades de caza de su comunidad. En Azapa (1000 - 500 AC) aparecen pulseras, tobilleras y collares de semillas y hueso, y en el Laucho (500 - 0 AC), se han conservado pequeños caracoles atados al tobillo.¹³⁰ Probablemente este tipo de sonajeros fue tan habitual como lo es hoy entre los pueblos cazadores y recolectores del Amazonas, donde las danzas comunitarias congregan grandes coros de hombres, mujeres y niños que marcan el compás con una densa hojarasca de sonidos suaves al mover sus pies y brazos. Sonidos que también acompañan el movimiento cotidiano de modo casi imperceptible y sutil.

El ruido de los pies sobre el suelo caracterizaba los rituales de guerra mapuches. Cuando se juntaban cientos de ellos que, al pisar al unísono el terreno resonante producían un retumbar sordo y profundo semejante al terremoto, causaba espanto al español.¹³¹ La importancia de este sonido los hace distinguir *cucvucvun* (sonar los pasos) de *cümchrülün* (retumbar al pisar la tierra o al correr)¹³² de *yapen* (zapatear o bailar pisando el suelo con ruido), de *yapepuullin* (zapatear por la pelea, o por la victoria, o en el juego de la chueca).¹³³ Los aymaras, en cambio, reúnen en *apal apaltatha* el “bailar muchos pisando el suelo y temblar los ramas y otras cosas y también la tierra por los terremotos”.¹³⁴

A medida que aparecen sociedades con un mayor desarrollo tecnológico van apareciendo sonajeros más elaborados, como el cascabel de semilla de *Junglaus australis*, prestigioso bien que se ha

Sonajero de *Junglaus australis*,
Noroeste Argentino, prehispánico.
Col. MEJBA: s/n.



hallado en la comarca atacameña¹³⁵ y los preciados sonajeros metálicos de forma piramidal o cónica que surgen como influencia de los Andes Centrales y aparecen con profusión desde Arica y la puna de Jujuy hasta Angualasto (San Juan) y Coquimbo, donde se los registra entre el 300 y el 700 DC. Con él aparece, por vez primera, el sonido metálico suave y tintineante que marca el movimiento de la ropa, del signo de estatus que persiste hasta hoy entre los adornos femeninos de plata mapuches, quienes nombran *chiili* al “retintín, sonido que producen los cuerpos sonoros al chocar unos con otros”, y *chrililquiaun* “andar con retintín (p.e. haciendo sonar espuelas)”,¹³⁶ y *chillchillkiawn* “hacer tintín al andar”.¹³⁷ En Cabuza (Arica),¹³⁸ y en Chacance (Loa Medio)¹³⁹ se han encontrado grupos de estos sonajeros unidos a un palito, formando un sonajero manual, semejante al que actualmente se conoce en Peine y Socaire como *chorromo o tchoroni*.¹⁴⁰ Similar, pero con pequeñas semillas, es un sonajero manual de la fase Gentilar,¹⁴¹ de sonido suave, como de lluvia sutil, cercano al silencio. Sonidos que se acercan al poderoso y omnipresente silencio del desierto, jugando con la máxima sutileza en el escuchar, apenas distinguiéndose de los sonidos de la naturaleza. Otras formas de relacionar el sonido con objetos diversos, como el vaso sonaja –conocido desde Mesoamérica hasta Tiwanaku– tuvo escaso éxito en culturas del Noroeste Argentino como Condorhuasi, Candelaria y La Aguada (entre el 300 AC y el 900 DC)¹⁴² aunque alcanzando hasta la cultura Diaguita chilena.¹⁴³

Pero también los sonajeros produjeron sonidos fuertes, penetrantes y robustos como los “chilchiles, especies de sonajas y cascabeles, con que hacían gran ruido”,¹⁴⁴ sonajas metálicas asociados al movimiento corporal que conferían a la sonoridad inka un carácter que fue notado por varios cronistas. Esta es una antigua costumbre en el área central andina, como lo comprueba el profuso ajuar de los soldados Moche, Vicús y Wari, que incluye pesadas sonajas metálicas de sonido fuerte y penetrante, adosadas a la cintura. El cascabel metálico, de sonido más débil, agudo y sutil, fue conocido en la costa atacameña, hasta donde llegó como préstamo cultural del norte: hermosos cascabeles de oro estaban incluidos entre las pertenencias sagradas de los soberanos Aztecas e Inkas.

“Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares; costumbre muy general en todas las indias, como también lo hubo en todas las naciones antiguas, según queda explicado.

Todas las veces que el señor de la provincia o del pueblo casaba su hija o hijo, o enterraba persona que le tocaba, o quería hacer alguna sementera, o sacrificar, por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra, los cuales, sentados en torno de una plaza, o si no en lo más ancho de su casa, entraban los tambores, flautas y cascabeles y otros instrumentos de que usaban.

Luego tras ellos allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada un con las mejores joyas, y se vestían de

algo, al menos las mujeres, con lo mejor que alcanzaban. Poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartaes de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso.

Si andaban todos desnudos, pintábanse de colorado los cuerpos y las caras, y si alcanzaban plumas, sobre aquellas tintas se emplumaban; de manera que lo que la justicia entre nosotros da por pena a las hechiceras o alcahuetas, tenían ellos por gala.

Todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros.”¹⁴⁵

El movimiento coordinado de varios músicos en una ronda o en otro tipo de “danza” ritual es, seguramente, antiquísima, si bien la conocemos poco debido a que sus representación es escasa: las danzas Nazca que aparecen pintadas en un tambor y otros objetos¹⁴⁶ nos muestran una ceremonia circular de hombres provistos de bastones. El bastón-sonaja fue conocido en los Andes Centrales (Chimú, Moche, Vicús, Inka) y actualmente en los Andes de Perú y Bolivia, pero pierde su presencia hacia los Andes del sur.

“ tornando al areito, digo que el areito es de esta manera: cuando quieren haber placer y cantar, júntanse mucha compañía de hombres y mujeres y tomándose de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea ál el tequina esto es, el maestro; y este se ha de guiar, ora sea hombre, ora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, a manera propia de contrapás, y andan en torno de esta manera, y dicen contando en voz baja o algo moderada lo que se la antoja, y conierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice, respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o areito andan lo mismo, y con los mismo pasos y orden juntamente en tono más alto; y dúrales tres o cuatro o más horas, y aún desde un día hasta otro, y en este medio tiempo andan otras personas detrás de ellos dándoles a beber un bino que ellos llaman chicha, del cual adelante será hecha mención; y beben tanto, que muchas veces se tornan tan beodos, que quedan sin sentido; y en aquellas borracheras dicen cómo murieron los caciques, según de su uso se tocó y también otras cosas como se les antoja; y algunas veces se remudan los tequinas o maestros que guían la danza; y aquel que de nuevo guía la danza muda el tono y el contrapás y las palabras.

Esta manera de baile cantado, según es dicho, parece mucho a la forma de los cantares que usan los labradores y gente de los pueblos en verano se juntan con los panderos, hombres y mujeres con sus cascabeles, a sus solaces”.¹⁴⁷

El movimiento de las tropas de llamas, el animal más importante para el hombre andino, se hacía sonoro gracias al antiguo cencerro de madera que se ponía al cuello de los animales guías de las caravanas, instrumento que encontramos en toda el area surandina. La “campanilla que atan al carnero” (llama) se llamaba *cancahua*, o *piña*, y sonarla *chilin chilintatha*.¹⁴⁸ En los oasis del desierto de Atacama, donde las tropas de llamas son las que permiten el constante intercambio necesario para la sobrevivencia, se extienden con las caravanas que atraviesan incesantemente el desierto, la cordillera y la puna hacia el altiplano y vertiente oriental de los Andes del Noroeste Argentino y de Bolivia. Más tarde, transformados ya en objetos de culto, fueron reproducidos por los artífices de la cultura Santa María (Noroeste Argentino) en los cencerros metálicos gigantes, que nos refieren a sonidos puramente rituales de gran potencia, capaces de llegar al estruendo como ningún otro de su tipo, y cuyo accionar pesado requiere de un esfuerzo distinto al grácil movimiento del cuello de la llama.



Cancahua de madera, con badajos originales de caracol marino (norte de Chile).
Col. MChAP: 2650.



Cancahua de madera, con dos badajos originales de madera, de Doncellas, Jujuy.
Col. MEJBA: 43.1175.



Cancahua de madera, con badajos reconstruidos de madera (norte de Chile).
Col. MChAP: 2502.



Cencerro ceremonial de metal, Santa María (1000 -1500 DC).
Col. MEJBA: 74.797.

Los sonidos fuertes nos llevan al tema de la perspectiva y la arquitectura sagrada del sonido en los Andes del sur, un tema poco explorado hasta el momento. Fragmentarios datos indican fuerte preocupación, tanto por la acústica de los espacios en que se desarrollan los rituales (espacios arquitectónicos y naturales y su conexión por el circuito ritual), como por el papel del movimiento del sonido a través del espacio. Los espacios por los que circulaban la procesiones en los grandes centros ceremoniales estaban adecuados a él acústicamente.¹⁴⁹ El centro ceremonial de La Rinconada (Valle de Ambato, Noroeste Argentino), el más importante de la cultura Aguada, contempla plazas, rampas y plataformas con una especial conformación acústica adaptada a sus funciones rituales.¹⁵⁰ Conocemos el cuidado que la onceava Colla, esposa de Hauna Capac (muerto en 1525) tuvo de hacer construir un recinto *pincollonapata* para que tocara su banda de cien *pincollori* (flautas), diferente de otros en que el coro femenino cantaba los *haravíes*.¹⁵¹ Mucho antes, un complejo sistema hidráulico hacía rugir el templo de Chavín de Huantar con el misterioso “Lanzón” subterráneo, en los Andes Centrales. Todo un mundo de relaciones sonoras y espaciales que llenan los lugares y los tiempos sagrados, de las cuales apenas conocemos un ínfimo retazo.

El movimiento constante de los músicos durante la danza ritual, habitual en las grandes ceremonias colectivas, produce una constante fluctuación de las cualidades acústicas del sonido (distancia, reverberancia, coloración).

El movimiento y el canto “van siempre juntos” nos dice Bertonio, y enumera las danzas:

<i>huallatha</i>	= dançar como hazía el tiempo de inga para su recibimiento tomandofe de las manos los hombres y las mugeres tras ellos tocando
<i>huckhu</i> , vel <i>fifa quirquitha</i>	= baylar como los vros defta provincia
<i>maketha cahhuatha</i>	= baylar tomandofe de las manos en rueda hombres folos, o con mugeres cantando
<i>mirka huayñufitha</i>	= baylar vna rueda de gente mezclados vna rueda de hombres y mugeres alternativa
<i>quirquitha</i> vel <i>taquitha</i>	= baylar, brincar, pifando con velocidan el fuelo, como vfan los vros, y también los que dançan con cafcabeles
<i>sokhatha</i> vel <i>aymatha</i>	= baylar la gente principal y cantar con mucha mefura
<i>sokha</i> vel <i>ayma</i>	= el bayle afsi, o farao de Mayeos
<i>taquitha</i> ,	= vel
<i>kochutha</i>	= baylar
<i>taquifitha</i> , <i>kochufitha</i> , <i>quirqfitha</i> <i>saucafitha</i>	= idem baylar y cantar que fiempre van juntos ¹⁵²

La complejidad sonora de los sistemas polifónicos multiorquestales, por su parte, implican tanto las posiciones relativas de cada músico como de cada oyente en particular en cada momento en un tejido de relaciones cambiantes en que espacio y sonido forman una unidad múltiple.

CANTO Y WANCARA

*...tañen un atambor con un palo y en la cabeza de el tiene un paño revuelto, y todos asidos de las manos cantan y bailan.
Llevanlo tan a son que suben y caen con las voces a son del atambor.
Para estas fiestas sacan todas las mejores y mas ricas ropas que tienen y cosas preciadas entre ellos embijanse los rostros cada uno la color que quiere, y le parece, porque tienen muchos colores”.*¹⁵³

Este ritual celebrado en el Mapocho nos muestra una de las constantes del uso del tambor surandino: marcar el ritmo simple pero muy preciso de la danza ritual mediante el uso de un percutor. Este es el tambor de doble membrana que, de forma bastante estable, ha permanecido por más de 800 años hasta hoy desde Chile central al norte. Quizá el más antiguo sea el confeccionado con un tronco excavado, a pesar que recién aparecen en el registro arqueológico en la tumba de la tardía fase Gentilar, ya mencionada, que incluye además dos *cancahua* y dos *siku*. En el sitio La Paya (Noroeste Argentino) se encontró otro tambor de tronco excavado junto a un grupo de cascabeles vegetales, y en otra tumba se halló un ceramio que representa un tambor que pende de una correa que va cruzada sobre el pecho de una mujer. Los chipaya y los mapuche continúan utilizando este tipo de tambor, así como otros pueblos de los Andes del norte y de la Amazonía.

El baile ceremonial caracterizado por el canto, el ritmo del tambor, la danza y los trajes y adornos elaborados son una constante que encontramos por doquier en los Andes. La importancia del tambor en las fiestas y ceremonias es crucial porque a través de su ritmo se coordina el baile y se acrecientan las posibilidades de alcanzar un grado de trance.

“Cada nación, según su antigüedad, se levantaba de su asiento e iba a bailar y cantar delante del Inka, conforme al uso de su tierra; llevaban consigo criados, que tocaban los atambores y otros instrumentos y respondían a los cantores; y acabado de bailar aquellos, se brindaban unos a otros, y de esta manera duraba el baile todo el día.
Por este orden regocijaron la solemnidad de aquel triunfo por espacio de una lunación, y así lo hicieron en todos los triunfos pasados”.

¹⁵⁴

Las funciones musicales de estos tambores andinos están basadas en fórmulas rítmicas simples repetidas sin variación a través del tiempo. No existen los juegos cambiantes de ritmos, ni los ritmos cruzados, ni las duplicaciones u otras alteraciones: sólo un pulso permanente, repetido, del mismo modo que el ritmo del chamán:

“no supieron echar glosa con puntos disminuídos; todos eran enteros de un compás”.

¹⁵⁵

Esta función rítmica sencilla alcanza, sin embargo, una gran complejidad durante las polifonías multiorquestales. En cada orquesta el tambor está integrado a la orquesta—instrumento de flautas, y cumple el papel básico de reforzar el pulso, facilitando la coordinación entre las flautas. La suma de orquestas supone una suma de ritmos básicos correspondientes a cada orquesta, dando como resultado un polirritmo complejo en constante transformación. La suma de varios ritmos precisos que evitan la coordinación mutua, establece las competencias musicales caracterizadas por la dificultad que significa conservar la cohesión interna y evitar la coordinación externa. En los “bailes *chinos*”, así como en las orquestas de *sikus*, el rol del tamborero es crucial en este juego: de su concentración, control y experiencia depende en gran medida el éxito de la orquesta en la competencia.

Por cierto la variedad de usos del tambor es mucho mayor que su participación en las polifonías rituales: los tobas del Chaco, por ejemplo, tienen por costumbre tocar el *pimpin*, un pequeño tambor de pie de una membrana, durante el cortejo de la novia

“el muchacho [...] toca su *pimpin*, moviendo el cuerpo... a fin de que hagan ruido los huesos que lleva colgando (de los animales que ha cazado), cantando al mismo tiempo en voz alta una tonada... la muchacha mira por el agujero y escuchando a su futuro marido. El muchacho tiene que continuar la función regularmente hasta ocho días, cantando parado, tocando el *pimpin* y haciendo contorsiones de día i de noche, haga frío o calor, llueva o haga sol”...¹⁵⁶

Este mismo tipo de *pimpin*, que se puede afinar vertiendo agua en su interior, se halla hoy entre los toba, pilagá, matabo, chorote y chulupí,¹⁵⁷ también se ha encontrado en el cementerio prehispánico de Topáter, Calama.



Pimpin chorote,
de madera de palma,
actual.
Col. INM: M.241.



Tambor de madera,
Calama, prehispánico.
Col. MC: TOP 1.

Los hermosos timbales de cerámica Nazca no se conocen en otras regiones; su uso parece haberse circunscrito a esa cultura, junto con la *antara* de cerámica. Por el contrario, los tambores más o menos planos, con dos membranas, son frecuentes en otros lugares de los Andes: en el Imperio Inka adquieren la máxima importancia en el plano ceremonial y público, sobrepasando la de otros instrumentos. Existía una gran variedad de tamaños, usos y funciones;

“E hacen unos tambores portátiles que los puede llevar un hombre, como un tamborino o tambor, e otros tan grandes que son menester cinco o seis hombres a llevar de una parte a otra; e aquestos tales táñenlos colgados en una casa, e allí los tañen en una de dos maneras: o en los areitos e fiestas e borracheras que hacen, cuando el cacique quiere por su mano matar algún prencipal, tañen primero aquel gran tambor, para que se junten todos los del pueblo a ver su justicia, e sirven como campana de concejo”.¹⁵⁸

Al parecer éste era el único tipo de instrumento musical indígena que era tocado también por las mujeres, siendo todos los demás exclusivamente masculinos, “un tambor grande que llevaba sobre sus espaldas un indio plebeyo, y lo tocaba una mujer”.¹⁵⁹



Tambor, de Pica,
ca. 1000 DC.
Col. INM: M.122.

Tambor, de Catamarca, actual.
Col. particular s/n.



Otros materiales usados para confeccionar el cuerpo de los tambores fueron la cerámica y el hueso de vértebra de cetáceo. Tambores de cerámica con forma de cilindro acinturado aparecen en el valle del Vicús entre el 500 AC y el 500 DC y se extienden hasta Arica y el Valle de Lerma (Argentina) durante el siglo XIII, y se conservan hasta la actualidad en la región de Puno¹⁶⁰ con el nombre de *unu tinya*; se moja el cuerpo del tambor muy lento, y los cueros se tapan con trapos húmedos, hasta que se tocan, con lo cual adquiere un timbre muy grato de oír.¹⁶¹ El hueso de ballena nos refiere a las propiedades mágicas del material: no sólo los tambores, sino todos los instrumentos musicales prehispánicos tenían en cuenta esto en la elección de materiales para fabricarlos. Este concepto mágico se expresa con claridad en un macabro tipo de tambor usado por los huestes inkaicas

“... a los que prendían en la guerra desollaban ... (los) pellejos ponían en sus atambores, diciendo que sus enemigos se acordaban viendo que eran de los suyos y huían en oyéndolos”.¹⁶²

Es muy posible que la conquista inkaica de los Andes del sur haya hecho gala de estos instrumentos como parte de su campaña en pos de la unificación del Imperio. Las referencias a tambores de guerra son numerosísimas entre los cronistas españoles, que conocían instrumentos similares en sus batallones.

“como cada nacion o prouincia tenía caxas y musequerías que tocar y tantos cantos de guerra que cantauan, estaua para hundirse la tierra: dizen que era para perder el juyzio la gente”.¹⁶³

De las múltiples funciones de los tambores surandinos nos detendremos aquí en su función como acompañante del canto. El instrumento más utilizado para este propósito en los Andes del sur es una caja pequeña, de cuerpo achatado que es sostenida por un cordel con una mano y golpeado con un palito por la otra. Llamado *tinya* por los kechuas, y *wancara* por aymaras, su poder era grande;

“Huaytarcuri...fue a consultar con su padre.
El le dijo: Anda a la montaña, finge ser un guanaco muerto [...]
Por la mañana vendrán a verte un zorrino y su mujer.
Traerán chicha en un porongo y también una *tinya*.
Creyendo que eres un guanaco muerto,
pondrán en el suelo la *tinya* y el *porongo*, [...] y también una *antara* y comenzará a devorarte: entonces tu te levantarás mostrándote como hombre y gritarás fuerte, como para que duela.
Los animales huirán olvidándose de todo [...]
Tu tu te llevarás el *porongo* y la *tinya* e irás a competir [...]
Y así, en la competencia [...] entró a cantar el pobre acompañado únicamente por su mujer; entraron los dos, por la puerta, y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor del zorrino, el mundo entero se movió [...]”¹⁶⁴

La persistencia de este tipo de tambor es sorprendente; algunos ejemplares arqueológicos de Tarapacá tienen la misma apariencia y hasta los mismos detalles constructivos (aro de madera delgada, ataduras laterales cubiertas por una banda de cuero¹⁶⁵) que los que observamos en Chile central, Tarapacá y el Noroeste Argentino.

“Cuando hay carnaval no hay miedo que se tenga.
Nos vamos, nomás, adonde hay bombo.
Hay que tocar para que se reúna la gente.
Si no hay bombo, no van a venir.
Tiene que haber más, muchas cajas sonadoras”.¹⁶⁶

El campo más importante del uso de la caja se define por el canto, en verso, de relatos. El tambor actúa como acompañante del cantor-poeta: el ritmo del tambor actúa como una ayuda mnemotécnica en algunos casos, para recordar las fechas y eventos históricos que serán cantados; en otros casos para despertar la imaginación o el contacto con los seres que se expresarán a través del ritual. Comúnmente estos tambores poseen objetos en su interior o cuerdas junto al cuero posterior, mediante los cuales se produce un enriquecimiento del sonido, transformándose su toque a través del tiempo en una experiencia de timbres y densas capas de sonido que se superponen sin cesar, una cálida armonía atonal y que se prolonga en el resonar entre golpes.

Sikura de Cariquima; cada músico toca un siku y un bombo.
(Foto José Pérez de Arce, 1994).



MESTIZAJE Y CUERDAS

“Idem de aquí adelante por ningún caso ni color alguno, ni con ocasión de casamiento, fiesta del pueblo, ni en otra manera alguna, los indios e indias de este pueblo tocarán tamborinos ni bailarán, ni cantarán al uso antiguo, ni los bailes y cánticos que hasta aquí han cantado en lengua materna, porque la experiencia ha enseñado que en los dichos cantares invocaban los nombres de su huacas, *malquis* y del rayo...”¹⁶⁷

Los cambios provocados por la llegada de los europeos a América fueron los más dramáticos, profundos y violentos conocidos hasta entonces por las culturas indígenas. Los primeros eventos que hicieron desaparecer los conquistadores, como parte de su campaña de “extirpación de idolatrías” fueron los grandes rituales, incluyendo las músicas y los objetos relacionados con ello. A pesar de esta pérdida irreparable, pronto se iniciaron los procesos de cambio, asimilación, sustitución, reinterpretación e invención ante el encuentro de dos mundos que, en el terreno sonoro, tenían tantos puntos en común como en contra. Se inicia así un mestizaje que se produce de acuerdo a una ley de afinidades y de oposiciones que, tamizada por la historia particular de cada región, produce logros prolíficos en el primer lugar, y aislamiento o pérdida en el segundo. La introducción de las cuerdas produce el mayor impacto musical. Estas no fueron conocidas en tiempos prehispánicos,¹⁶⁸ lo cual conforma la mayor diferencia en los conceptos musicales entre ambos continentes: para el europeo la música estaba basada principalmente en las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines y en su posibilidades de combinación coordinada en el pulso pero independiente melódica y rítmicamente, dando como resultado la polifonía europea. La flauta americana, en cambio, se adaptó a agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, dando como resultado la polifonía americana.

Quinquelcahue, arco musical mapuche (réplica), desaparecido hacia 1900.



En los Andes la incorporación y el proceso de mestizaje de las cuerdas crea orquestas mixtas que se dividen los papeles entre instrumentos melódicos y armónicos, como en la orquesta típica quechua que incluye dos violines que cantan la melodía en terceras paralelas, y un arpa que realiza el acompañamiento. Los instrumentos melódicos cumplen las funciones que antes cumplían las flautas; los violines reemplazaron a las *kenas*, conservando los mismos esquemas melódicos. Pero en los instrumentos acompañantes se dió algo nuevo: si bien el arpa quechua toca al modo del “bajo continuo” europeo barroco, lo andiniza, lo hace más armónico, rítmico e irregular. Más notable todavía es el traspaso de funciones de tambor a guitarra; ambos sirven de acompañamiento de la voz, si bien las funciones musicales son evidentemente diferentes. Los quechua usaban el nombre *tinya*, (tambor de mano), aplicado a todas las guitarras y vihuelas españolas.¹⁶⁹ Probablemente el rico sonido de la *tinya*, lleno de armónicos y de resonancias que se adecúan al tono del canto se asoció fácilmente al acompañamiento rasgueado de los nuevos instrumentos que, manteniendo la misma relación entre ritmo, golpe y sonido, añade la posibilidad de afinar el acorde. Es así como en muchas regiones parece haberse operado un cierto reemplazo de la *wancara* o la *tinya* por instrumentos de cuerda rasgueada, como la guitarra y el guitarrón en Chile Central, la bandola en el norte de Chile, y probablemente el charango aymara. Esta utilización de las cuerdas como instrumento acompañante del canto solista crea una nueva conceptualización del instrumento; a diferencia del europeo de la época, que las utilizaba como instrumentos polifónicos, es decir, para producir varias voces tejidas en una trama concordante, el indígena las utiliza para reproducir la base armónica latente a su música, sin intención polifónica, produciendo acordes por rasgueo.¹⁷⁰ Es así como los instrumentos como el charango, las vihuelas, guitarras



Don Aurelio Castro, de Mauque (altiplano de Iquique), tocando bandola. (Foto J. Pérez de Arce, 1994).



Bandola. Isluga, actual. Col. MChAP: 2178

y mandolinas, al ser indianizadas, pasaron a ser vehículo de un acompañamiento puramente armónico, puros acordes que se suceden como un soporte a la melodía. Esta tendencia se revela hasta el día de hoy como una diferencia entre el uso aymara del charango, en base a puros acordes, y el uso mestizo, que privilegia la melodía y el contrapunto. Nace así el concepto de instrumento “acompañante”, teniendo a su cargo la armonía pura, el acorde rasgueado que acompaña la voz. Este aporte indígena, que hoy aparece como la base de toda la música popular mundial, es sin duda uno de los más profundos cambios operados a la cultura musical mundial posterior al siglo XVI, y tiene su base en una concepción armónica propia de la música americana, que revela un indiscutible sentido armónico latente, si bien no estaba explicitado ni sistematizado.

AGRADECIMIENTOS Quiero agradecer al personal de los diversos museos, especialmente Yolanda Velo, Juan Chacama, a los conocedores del sonido de su pueblo, especialmente Ursula y Cristina Calderón, Margarita Molinari, la *machi* Eugenia, la *machi* Marcelina Berríos, Don Eugenio Challapa, Antonio Moscoso, Victor Hugo Sepúlveda, y tantos otros que no es posible enumerar... A Manuel Mamani, Hans Gunderman, Claudio Mercado, Carlos Ocampos por su valiosa ayuda en terreno, a Fundación Andes y al Museo Chileno de Arte Precolombino por su apoyo y a José Pérez Gollán por sus correcciones y sugerencias.

NOTAS

¹ Allende 1944:77.

² Bertonio 1984.

³ Guamán Poma de Ayala 1981:300.

⁴ Este estilo regional sigue siendo, hasta el día de hoy, fuertemente atacado por la población “cultura” de nuestro país, a través de los programas de educación, artículos de periódicos, programas de radio y de televisión. Se insiste constantemente en eliminar los “malos hábitos” de pronunciar con “sh” o con “thr”, por ejemplo, que son propios de las “clases bajas”.

⁵ Entre proximadamente 10.420 y 10.280 (Massone 1989:349).

⁶ Tal vez una característica que no fué una herencia de la tradición original sino adquirida a raíz de la siglos de aislamiento.

⁷ Chapman 1972, 1977.

⁸ Aparte del silbato yámana de hueso o de esófago de pato (Vignati 1982:s/n) y de los instrumentos aoniken prestados de los mapuches en tiempos históricos, la tradición musical de todos estos pueblos se centra en el uso de la voz individual.

⁹ Bertonio (1612) 1984.

¹⁰ Valdivia 1887 y Febrés 1765.

¹¹ Bertonio 1984.

¹² Relato de Núñez de Pineda y Bascañán, cit. Dowling 1970:7.

¹³ Ver Braunstein y García 1995. Estos rasgos, descritos aquí para los chamanes matacos, parecen ser extensibles con cambios menores a un gran universo surandino.

¹⁴ El nombre maraca, de *mbaracá*, en guaraní, lo usamos aquí como nombre genérico para sonajeros de calabaza.

¹⁵ Izikowitz 1935

¹⁶ Núñez 1969:115,124; Guevara 1926:24. Una objeto publicado como maraca chinchorro por Mena (1974:27), Grebe (1974:17) e Iribarren (1969:91)

parece más bien tratarse de una talega (cf. Oyarzún 1979:169, 170). Ver también Pérez de Arce 1982.

¹⁷ Museo de Calama: TOP1

¹⁸ Braunstein, com. pers.

¹⁹ Dowling 1970, Grebe 1973, Pérez B. 1984, Gonzáles 1986, Böning 1978.

²⁰ Relato recogido por Moesbach, 1930.

²¹ Esta trama sencilla y extendida cobra gran importancia en los rituales chamánicos que incluyen el uso de sustancias psicoactivas que mencionaremos repetidamente a través del artículo. La alteridad de conciencia así provocada halla en esta trama su principal soporte para guiarse. Al respecto ver Dobkins de Rios y Katz 1975.

²² Garcilaso de la Vega s/f:128.

²³ Perú Relato anónimo del s. XVI.

²⁴ Esta “escala natural” corresponde a la serie armónica que se produce por la descomposición de un sonido básico en sus componentes geométricos (1/2, 2/3, 3/4, etc), y está presente en todos los sonidos naturales.

²⁵ González Suárez 1969: 250-251.

²⁶ Ambrosetti 1907: 270; Aretz 1946: 37; Torres 1987:63; Carlos Aldunate com. pers; MChAP 1984:81, Grebe1974:32

²⁷ El polvo de *Anadenanthera colubrina* var. *cebil*. se conoce en la literatura arqueológica como “rapé”. La identificación del polvo se hizo en la tumba 112, Solcor 3 San Pedro, datada ca.780 (Torres et al. 1991).

²⁸ Tumba Coyo Oriental 4049/50, conteniendo dos hermosas tabletas y un hacha simbólica, Séquitor P. Ori 1680, con una hermosa tableta y un trozo de hacha (Le Paige, ms.). Ver Pérez de Arce 1992a.

²⁹ La extensión territorial del “sacrificador” abarca, por lo menos,

hasta San Agustín (Colombia), y en el desierto de Atacama se extiende a partir del Loa hacia el sur (Núñez 1964). Es posible interpretar una imagen de la “Puerta del Sol” como el “sacrificador” que está tocando una trompeta mientras sostiene una cabeza cortada en su otra mano (Posnansky 1945:fig 1). La interpretación no es clara: Cook (1994:198) opina que el objeto es un hacha, pero su semejanza con las trompetas cerámicas tiwanakota (Posnansky 1957:59), pukara (Kolata 1993: 74) y Nazca (Martí 1970:152, Bolaños 1981:fig 13, Izikowitz 1936:221), unido al hecho que la posición de este objeto en el relieve, apoyada en los labios juntos, es propia del tañido de las trompetas (no así de las flautas, por ejemplo), hacen pensar en la validez de la primera interpretación, lo cual da un marco de referencia a la aparición de la representación de “trompeteros” en Atacama, ya mencionada.

³⁰ Museo San Pedro de Atacama: Seq. P ori 1675-7, Solor 3, S.P. 2387.

³¹ Museo de Azapa: Azapa 70/4926;Tucumán: Aretz 1946:36.

³² Museo de Calama: Top.1 d-3cl.

³³ Museo San Pedro de Atacama: Coyo Ori 4049/50, Séquitor P. Ori 1680.

³⁴ Iquique: Tar.40.T15.S.M.

³⁵ Juan Chacama, com. pers.

³⁶ Gonzalez. 1969:999

³⁷ Medina (1882:302) menciona la “corneta o caracol *cull cull* entre los mapuches. Sin embargo, el *cull cull* es una trompeta hecha con un asta de vacuno, y originalmente fué hecha de fibras vegetales enrolladas (Pérez de Arce 1986: 98). El error de Medina, tal vez originado en la similitud del *cull cull* con la *puttu* aymara que mencionamos

aquí, que también se transformo en corneta de cuerno en tiempos históricos, fue repetida por Izikowitz (1935:244) e Iribarren (1969:104).

³⁸Cortijo, cit Moreno 1972.

³⁹Núñez 1994:10.

⁴⁰Ver Pastor 1992.

⁴¹Mena 1974:42.

⁴²Estos dos ejemplares, aparte de ser únicos en su género en el registro prehispánico que conozco, presentan singularidades no resueltas: sus embocaduras parecen ineficientes, una de ellas presenta unos extraños cortes, quizá marcas fallidas para agujeros de digitación. Mientras no aparezcan más antecedentes, sin embargo, parece prudente considerarlos como flautas trasversas.

⁴³Bajo el nombre de "flauta globular" encerraremos un sinnúmero de variedades de flautas cuya principal característica la constituye el cuerpo globular que forma la cámara de resonancia.

⁴⁴Velo 1992:10.

⁴⁵Ver Gudemos 1995:127. Este tipo de funciones ha recién comenzado a interesar como posibilidad real: véase, al respecto, la experiencia de Statnekov (1987) con los jarro-silbato Chimú.

⁴⁶El rasgo de esqueletonización es propio de la iconografía chamánica.

⁴⁷Velo 1992.

⁴⁸Bibar 1558:43.

⁴⁹Izikowitz 1935:271.

⁵⁰Colección particular.

⁵¹Museo Regional de Azapa, s/n.

⁵²Existen además tres ocarinas provistas de seis agujeros de digitación, con forma de ave, provenientes de La Rioja, cuyo origen es incierto, pudiendo ser posthispánico (Velo 1992:8,10).

⁵³Museo Regional Azapa: s/n.; MO

25220; PLM 7 T165.

⁵⁴Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Nacional de San Juan. El ejemplar más pequeño es similar a artefactos encontrados en Jujuy y Belén, que han sido previamente descritos como "flautas trasversas" (Goyena 1988)

⁵⁵Novati 1984:25; Izikowitz 1935:336.

⁵⁶Usamos aquí el término *pinkillo*, de origen aymara, como genérico para flautas rectas con canal de insuflación interno.

⁵⁷E. Fortún, com. pers.

⁵⁸Ovalle (1969:113-114).

⁵⁹Ver Pérez de Arce 1986 y 1987.

⁶⁰La cualidad ritual de la piedra está refrendada por datos etnohistóricos (ver Pérez de Arce 1986) y el hecho de que otros materiales mucho más fáciles de trabajar, como la madera o la cerámica, que pueden producir los mismos resultados sonoros, no parecen haber sido elegidos en la zona para estos fines. Ver Pérez de Arce 1989.

⁶¹Aldunate 1993: 348.

⁶²Febrés 1765 y Valdivia 1887.

Utilizamos los nombres en un estricto criterio organológico, si bien es probable que su uso respondiera a categorías que se extienden más allá de estos criterios.

⁶³Pérez de Arce 1986: 58.

⁶⁴Febrés (1765:597). Probablemente se refiere a la flauta de pan conocida en Ecuador como "capador".

⁶⁵Valdivia 1887 :s/n.

⁶⁶Amberga 1921: 100.

⁶⁷Lagiglia 1991:40.

⁶⁸Ver nota N° 45.

⁶⁹Valdivia 1887:s/n; Febres 1764:399.

⁷⁰Moesbach 1976:99.

⁷¹Erice 1960:99.

⁷²Febres 1765:401.

⁷³Febres 1765:597. La voz *chisguete*

designa un chorro de líquido que sale violentamente (Alemany y Bolufer 1917:517).

⁷⁴Moesbach 1976:216.

⁷⁵Lenz 1905: 390.

⁷⁶Un ceramio Pitrén representa un individuo-pájaro sosteniendo este tipo de flauta (ver Pérez de Arce 1987).

⁷⁷Pérez de Arce 1986:117.

⁷⁸Augusta 1934:129. Es probable que este mito de origen se refiera a la llegada de la *pifilca* como un préstamo cultural de la cultura Aconcagua o sus descendientes.

⁷⁹Ovalle (1969: 186).

⁸⁰El nombre *pifilca* es mapuche: en Chile central y el Norte Chico se ha perdido el nombre vernáculo, designándose como "flauta de *chino*". En este trabajo usaremos el término *pifilca* para designar el tipo de flauta, independientemente de su afiliación cultural.

⁸¹El nombre *chino* proviene de una voz aymara-quechua que significa "servidor", y es usada como signo de servidumbre a la imagen sagrada para la cual dirigen su actuar. Para una descripción detallada de la música de *chinos* ver Pérez de Arce *et al.* 1995, y los documentos sonoros Pérez de Arce 1994a y 1994b.

⁸²Domeyko 1978:545-565).

⁸³Sobre las características de la polifonía, ver Pérez de Arce 1993a; sobre sus implicancias en los estados de conciencia, ver Mercado 1993.

⁸⁴Latham 1922:499.

⁸⁵El término *antara*, que designa la flauta de pan aymara, lo utilizamos aquí como genérico al tipo de flauta de pan específico descrito a continuación en este capítulo.

⁸⁶Usamos *siku* (de origen quechua) como nombre genérico para flautas de pan de caña.

⁸⁷ Ver nota N° 24.

⁸⁸ Pérez Gollán (1986:71). Torero (1990:2477) asocia a Wuari con una divinidad agrícola, solar, quizá identificable con el “Dios de los Báculos”. A su vez Reinhard (1991:42) relaciona esta deidad con su representación en la “Puerta del Sol”, asociándola a la lluvia, el granizo, las tormentas, el relámpago, la nieve y el trueno.

⁸⁹ De Bolivia conozco sólo tres: una adscrita a la cultura Yura (318.02.679/2805, Museo Universitario, Sucre), otra originalmente de cinco tubos, uno de ellos reacondicionado para que queden sólo cuatro (08.23.30 Museo del Hombre, París) y una tercera proveniente de Oruro (Museo de Oruro). Para un panorama de la distribución de la flauta de pan en los Andes sur, ver Pérez de Arce 1989.

⁹⁰ Pérez Gollán 1994:50,51,56.

⁹¹ Núñez 1994:11,12,10, 15. Torero (1990:244) opina que hacia el 500 AC se hablaba cunza en los oasis de Atacama, uruquilla en el sector meridional del altiplano meridional (lago Poopo, salares de Coipasa y Uyuni), puquina en el contorno del lago Titicaca y sus flancos oriental y occidental, aru en la costa y sierra sureña del Perú, y otras lenguas más al norte y más al sur.

⁹² Pérez Gollán 1994:41.

⁹³ Llagostera 1984:18.

⁹⁴ Reinhard 1991:44.

⁹⁵ Motsny 1944:140,141, Nuñez 1963:166.

⁹⁶ Cervellino 1992: 163, 164,165,167. El autor describe un sitio rupestre con una figura del sacrificador ubicado junto a “grandes bosques de cebil rojo (*Anadenanthera*)” (p. 166).

⁹⁷ La adscripción cultural de las

evidencias transandinas no es clara:

probablemente están involucradas muchas culturas durante un largo período de tiempo. La zona geográfica de su dispersión alcanza hasta el sur de Mendoza por el sur. Ver Torres (1987:60, 63) y Aretz 1946:35.

⁹⁸ Castillo (1992) presenta una revisión del material asociado a la inhalación de *cebil* en el norte semiárido de Chile.

⁹⁹ Museo Nacional de Historia Natural, Santiago (no ingresada aún); excavación realizada en el cementerio Bellavista de San Felipe.

¹⁰⁰ Ver Pérez de Arce (1988).

¹⁰¹ Pérez Gollán (1994:50,51,56).

¹⁰² Pérez Gollán 1986:68.

¹⁰³ Torres 1987:60.

¹⁰⁴ Niemeyer 1994: 28a35; Falabella 1994: 42,43,45, 46.

¹⁰⁵ Cervellino 1992: 163.

¹⁰⁶ Vaïsse et al. 1896:22,31,32, Schuller 1908:39, 40,43.

¹⁰⁷ De la Vega 1958.

¹⁰⁸ Bolaños (1988:17) menciona *sikus* del 5.000 AC. provenientes de Chilca, al sur de Lima. Dharcourt: 43. Otros autores, postularon que el origen del *siku* se halla en la Polinesia. La falta de pruebas concretas en tal sentido, junto con las diferencias entre ambos grupos de instrumentos apuntan a un desarrollo paralelo, que alcanzó un grado mucho mayor en los Andes, el que incluye la aparición de variedades locales (*antaras*, *piloillos*).

¹⁰⁹ En otros continentes se ha superado esta barrera mediante la respiración continua en los instrumentos de viento (norte de Africa, Asia, Australia), a través de instrumentos de cuerda, especialmente frotados (Europa, Asia) y a través del teclado (Europa).

¹¹⁰ Focacci 1990:81.

¹¹¹ El origen de los “resonadores” parece

estar ligado a un préstamo de la *antara* Nazca antes de su desaparición (Pérez de Arce 1993c), lo cual hace más interesantes aún las relaciones históricas entre ambos instrumentos.

¹¹² Focacci 1990:69.

¹¹³ En Arica las tabletas, si bien aparecen tempranamente hacia el 1800 AC, son escasas y simples comparadas con las de San Pedro (Focacci 1990:81). Similar distribución complementaria de *keros* y gorros de 4 puntas y de instrumentos para inhalar *cebil* y gorros con cintillo en Arica vs. San Pedro de Atacama se observa durante la expansión de Tiwanaku (ver Berenguer 1993).

¹¹⁴ Uso el nombre “sikuriada” como genérico para designar las orquestas de *sikus*

¹¹⁵ Núñez 1962:206.

¹¹⁶ Focacci 1990:81.

¹¹⁷ Langevin 1990:117. Los nombres y el número de registros cambian mucho según la región y el tipo de orquesta, así como con transformaciones a través del tiempo, por toda la región aymara.

¹¹⁸ Respecto a la relación entre las similitudes organológicas y musicales entre *sikus* y *pifilcas*, ver Pérez de Arce 1992b.

¹¹⁹ al respecto, ver Langevin 1990:118.

¹²⁰ Orsúa y Vela 1622, Potosí; Cit. Stevenson 1976:255.

¹²¹ Motolinía 1553.

¹²² Bertonio 1984.

¹²³ Alberto Díaz A., com pers.

¹²⁴ Valencia 1982:2.

¹²⁵ En la región tarapaqueña antiguamente las fiestas se estructuraban principalmente en torno a los grandes encuentros de orquestas de *sikus*. Hoy en día quedan muy pocas de estas orquestas, y las polifonías que antes se producían están totalmente modificadas por el

sonido de las bandas de bronce, de mayor potencia.

¹²⁶ Langevin 1990:123,124. Es interesante notar que, hace unos 30 años aproximadamente, ambas técnicas eran comunes a los *chinos* de Chile central.

¹²⁷ González Suárez 1969:182.

¹²⁸ Ver Millones 1990.

¹²⁹ Gambier 1985:96.

¹³⁰ En el Museo Regional de Azapa existen momias con estos implementos en posición.

¹³¹ Ver Medina 1882:146, Oyarzún 1917:71. Este estruendo era acompañado del *avavan* (Guevara 1927:135), *quevaqvan* (Erice 1960:58) o *ketafani* (Moesbach 1976:221) que consiste en gritar tapando y destapando rápidamente la boca, y haciendo sonar las lanzas entrechocándolas.

¹³² Erice 1960:92,100.

¹³³ Febrés 1765:524.

¹³⁴ Bertonio 1984.

¹³⁵ Se han encontrado en Chiuchiu, Caspana, Casabindo, Morohuasi y Sorcuyo.

¹³⁶ Erice 1960:124,138.

¹³⁷ Moesbach 1976:210.

¹³⁸ Focacci 1983:lam.1.

¹³⁹ Museo María Elena sitio Chacance I tumba 5.

¹⁴⁰ Vaïsse et al. 1896, Lavín 1950.

¹⁴¹ MChAP 0872.

¹⁴² Velo 1992 y Velo, com pers.

¹⁴³ Ceramio Diaguaita, col. particular.

¹⁴⁴ Juan de Velasco, cit. Idrovo 1987:25

¹⁴⁵ De las Casas 1958:370

¹⁴⁶ MChAP 0237.

¹⁴⁷ Vedia 1946:484.

¹⁴⁸ Bertonio 1984.

¹⁴⁹ Faltan estudios al respecto: ver Pérez de Arce (1993b) respecto al uso ritual del sonido en el espacio entre los bailes

chinos.

¹⁵⁰ Gordillo 1995 y Gudemos 1995.

¹⁵¹ Stevenson 1976.

¹⁵² Bertonio 1984.

¹⁵³ Bibar 1966:134.

¹⁵⁴ De la Vega 1958:214.

¹⁵⁵ De la Vega s/f :128.

¹⁵⁶ Cardús: cit. Izikowitz 1935:195.

¹⁵⁷ Jacovella et al.1979:10.

¹⁵⁸ Gonzalo Fernández de Oviedo 1959:327.

¹⁵⁹ Cobo 1969.

¹⁶⁰ Roel P. et al. 1978:900.

¹⁶¹ Jiménez Borja 1951.

¹⁶² De la Vega 1958:206.

¹⁶³ Cita referida a las huestes del Inca Huascar cit. D'Harcourt.

¹⁶⁴ De Avila 1916.

¹⁶⁵ Izikowitz 1935:185.

¹⁶⁶ Informante chiriguano, cit. Pérez Bugallo 1975: 228.

¹⁶⁷ Arriaga 1621:275.

¹⁶⁸ Si bien aún está en pie una vieja discusión acerca de la existencia de un arco musical prehispánico, su hipotética existencia no cambia el hecho que América prehispánica no conoció el uso de las cuerdas como un importante aporte a la música, como ocurrió en la mayor parte del mundo.

¹⁶⁹ Stevenson 1976.

¹⁷⁰ Los instrumentos de cuerda rasgueados no parecen haber producido acordes como intención preferente en la Europa pre-conquista, ni en Medio Oriente, Asia o África. Sin desdeñar su aparición esporádica en cualquiera de esas tradiciones, está claro que en América se privilegió su rol armónico por sobre cualquier otra consideración musical, constituyendo éste su mayor aporte al género. Ver Pérez de Arce (1995).

BIBLIOGRAFIA

- ALLENDE, PEDRO HUMBERTO, 1944. Los orígenes de la música popular chilena, panorama de la actividad mundial. *Revista Antártica* N°2, Santiago.
- ALDUNATE, CARLOS, 1993. Estadio alfarero en el sur de Chile. *Culturas de Chile - Prehistoria*, Andrés Bello, Santiago.
- AMBERGA, JERÓNIMO DE, 1921. Una flauta de pan araucana. *Revista chilena de historia y geografía*, año XI TXXXVII, Santiago.
- AMBROSETTI, JUAN BAUTISTA, 1907. Exploraciones arqueológicas En La ciudad prehistorica de "La Paya". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1907, TVIII). Imprenta de M. Biedma e Hijo, Buenos Aires.
- ARENAS, PASTOR, 1992. El "cebil" o el "árbol de la ciencia del bien y del mal". *Parodiana*, Vol7 (1-2).
- ARETZ, ISABEL, 1946. *Música tradicional argentina*. Universidad Nacional de Tucumán.
- AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ DE, 1934. *Lecturas Araucanas*. (1910) Imp. San Francisco, Padre Las Casas.
- BERENQUER, JOSÉ, 1993. Gorros e interacción en el norte de Chile antes y después del colapso de Tiwanaku. *Identidad y prestigio en los Andes: gorros turbantes y diademas*, Museo Chileno de Arte Precolombino, catálogo de exposición, Santiago.
- BERTONIO, LUDOVICO, 1984. *Vocabulario de la lengua Aymara* (1612). Reimpresión facsimilar, Ed. Ceres, Cochabamba
- BIBAR, JERÓNIMO, 1966. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. (1558) Ed. facsímil Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago.
- BOLAÑOS, CÉSAR, 1981. *Música y danza en el Antiguo Perú* (catálogo de exposición). PNUD / Unesco, Lima.
- BÖNNING, EWALD, 1978. *Das kultrún, die machi - Trommel der Mapuche*. En *Anthropos*, Institutum Anthropos, Vol 73.
- BRAUNSTEIN, JOSÉ Y MIGUEL GARCÍA, 1995. *Estabilidad y cambio en la música ritual en el este de la cadena cultural atacama*. Trabajo presentado a las X Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires.
- CASTILLO, GASTÓN, 1992. Evidencias sobre el uso de narcóticos en el norte semiárido chileno: catastro regional. *Boletín del Museo Regional de Atacama* N° 4, (105-160), Copiapó
- CERVELLINO, MIGUEL, 1992. La imagen del Sacrificador en el Arte Rupestre de la región de Atacama - Chile. *Boletín del Museo Regional de Atacama* N° 4, pp 161-174, Copiapó
- CHAPMAN, ANNE, 1972. Selknam chants of Tierra del Fuego, Argentina. *Folkways Records*, FE 4176. New York. (2 discos, 12 págs. de texto).
- 1977
- Selknam Chants of Tierra del Fuego, Argentina, Vol II. *Folkways Records*, FE 4179. New York. (2 discos, 12 págs. de texto)
- COBO, BERNABÉ, 1969. *Historia de los Indios*. en Biblioteca de Autores Españoles, Ed. Atlas, Madrid
- COOK, ANITA G., 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DE AVILA, FRANCISCO, 1916. *Dioses y hombres de Huarochiri*, edición bilingüe (1598). Trad. de José María Arguedas, editado por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos, Serie Textos Críticos, N° 1. Lima.
- DE LAS CASAS, FRAY BARTOLOMÉ, 1958. Apologética Historia. *Biblioteca de Autores Españoles*; ed. Atlas, Madrid, Vol. IV.
- DE LA VEGA, GARCILASO, 1958. Comentarios reales de los incas *Biblioteca de autores españoles*, ed. atlas, Madrid, tomo II.
- D'HARCOURT, R Y M, 1925. *La Musique des Incas et Sess Survivances*. Lib. Orientaliste Paul Geuthner, París.
- DOBKIN DE RIOS, MARLENE/ FRED KATZ, 1975. Some relationship between music and hallucinogenic ritual: the "jungle gym" in conciousness".
- Ethos*, V.3 N°1, U. of California Press (64-76).
- DOMEYKO, IGNACIO, 1978. *Mis Viajes*. T I. Ed Universidad de Chile, Santiago.
- DOWLING, JORGE, 1970. El kultrún. *Rev. En Viaje* N°441 Ed. Emp. de Ferrocarriles del Estado, Santiago.
- ERICE, ESTEBAN, 1960. *Diccionario comentado Mapuche - Español*. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.
- FALABELLA, FERNANDA, 1994. Dos puntas tiene el camino: antiguas relaciones transandinas en el centro de Chile y Argentina. *La Cordillera de los Andes: ruta de encuentros*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago pp. 39 - 48.
- FEBRÉS, F. ANDRÉS, 1765. *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile* (1764). Lima.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO,

1959. Historia general y natural de las indias, *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. Atlas, Madrid, IV edición, vol II.
- FOCACCI, GUILLERMO, 1990. Excavaciones arqueológicas en el cementerio AZ-6 Valle de Azapa. *Chungará* N° 24/25, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1993. *El Tiawanaco Clásico en el Valle de Azapa*, Arica.
- GAMBIER, MARIANO, 1985. *La cultura de los Morrillos*. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo, San Juan.
- GONZÁLEZ, ERNESTO, 1986. Vigencia de instrumentos musicales mapuches en *Revista musical chilena* año XL N°166. Ed. Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, FEDERICO, 1969. *Historia general de la República del Ecuador*. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- GORDILLO, INÉS, 1995. Arquitectura y religión en Ambato: organización socioespacial del ceremonialismo. *Publicaciones del Ciffyh Arqueología*, Vol.47 años 1992-1994. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- GOYENA, HÉCTOR LUIS, 1988. Los instrumentos musicales arqueológicos del Museo Dr. Eduardo Casanova, de Tilcara, Jujuy. Trabajo presentado a las *Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires.
- GREBE, M. ESTER, 1973. El kultrún mapuche, un microcosmos simbólico. *Revista musical chilena*, año XVIII N°123-124, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.
- 1974. Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista musical chilena*, Año XXVIII N°128. U. de Chile, Santiago.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, FERNANDO, 1981, (1615). *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Siglo XXI, México.
- GUEDEMOS, MÓNICA L., 1995. Consideraciones sobre la música ritual en la cultura "La Aguada". *Publicaciones del Ciffyh arqueología* Vol.47 años 1992-1994. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba
- GUEVARA, 1926. *Historia de Chile - Chile prehispano*. T I, Balcells & Co. Santiago.
- 1927. *Historia de Chile - Chile prehispano*. T II, Balcells & Co. Santiago
- IDROVO URIGÜEN, JAIME, 1987. *Instrumentos musicales prehispanicos del Ecuador*. Museo del Banco Central, Cuenca, Ecuador.
- IRIBARREN, JORGE, 1969. Estudio preliminar sobre los los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile. *Rehue* N°2 (91-109).
- IZIKOVITZ, KARL GUSTAV, 1935. *Musical and other sound instruments of the American Indians*. Elanders Bocktryckeri Akttiebolag, Göteborg.
- JACOVELLA, BRUNO ET AL., 1979. *Exposición de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina* (27 de julio - 10 Agosto). INM, Buenos Aires.
- JIMÉNEZ BORJA, ARTURO, 1951. Instrumentos musicales del Perú. Sobretiro de la *Revista del Museo Nacional de Lima* T XIX-XX, 1950-1951. Imp. Politécnico "José Pardo", Lima.
- KOLATA, ALAN, 1993. *The Tiwanaku portait of an andean civilization*. Blackwell, Cambridge.
- LAGIGLIA, HUMBERTO, 1991a. Pipas de fumar indígenas de Mendoza y Neuquén, con un aporte al conocimiento de los narcotizantes y alucinógenos americanos. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* (Mendoza), TXL (1). Mendoza.
- LANGEVIN, ANDRÉ, 1990. La organización musical y social del conjunto de JKantu en la comunidad de Quiabaya (prov de Bautista Saavedra, Bolivia). *Revista Andina*, año 8 N° 1. Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco (pp 115-138).
- LATCHAM, RICARDO, 1922. La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos. *Publicaciones del Museo de Emología y Antropología de Chile* N° 2, 3, 4, TIII. Imp. Cervantes, Santiago.
- LLAGOSTERA, AGUSTÍN, 1984. El arte atacameño: universo de identidad en un pueblo precolombino. *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- LAVÍN, CARLOS, 1950. *Cultura Atacameña*. Cuadernos de arte N°1: la música. Santiago.
- MARTÍ, SAMUEL, 1970. *Musik der indianer in prakolumbisher zeit*. Musikgeschichte in bildern, alt Amerika. Veb. Deutscher Verlag für Musik Band II, Leipzig.
- MCHAP, 1984. *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO, 1882. *Los aborígenes de Chile*. Imprenta Gutemberg, Santiago.

- MENA, MARÍA ISABEL, 1974. *Instrumentos musicales u otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al título de licenciado en música (Mecanografiado). U. de Chile, Santiago.
- MERCADO, CLAUDIO, 1993. *Música y estados de conciencia en las fiestas rituales de Chile Central; inmenso puente al universo* (Mecanografiado). Trabajo presentado en las VIII Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1993.
- MILLONES, LUIS (comp.), 1990. El retorno de las huacas. *Estudios y documentos sobre el taki onqoy siglo XVI*. IEP, SPP, Lima.
- MOESBACH, WILHELM DE, 1930. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Imp. Cervantes, Santiago.
- 1976. *Voz de Arauco - explicación de los nombres indígenas de Chile*. (1944) Imp. San Francisco, Padre Las Casas.
- MORENO, LUIS SEGUNDO, 1972. *Historia de la música en Ecuador*. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- MOSTNY, GRETE, 1944. Excavaciones en Arica. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago* V.XXII., Santiago.
- NIEMEYER, HANS, 1994. Pasos cordilleranos y contactos entre los pueblos del norte chico de Chile y el noroeste argentino. *La Cordillera de Los Andes: ruta de encuentros*. Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 23 - 37. Santiago.
- NOVATI, JORGE, 1984. El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades - un estudio sobre las canciones de los mataco del Chaco argentino. *Temas de etnomusicología* N° 1. INM Buenos Aires.
- NUÑEZ ATENCIO, LAUTARO, 1962. *Tallas prehispánicas en madera: contribución a la arqueología del norte de Chile*. Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, Memoria (mecanografiado), Santiago.
- 1963. Problemas en torno a la tableta de rapé. *Congreso internacional de arqueología de San Pedro de Atacama*. Anales de la Universidad de Antofagasta, Santiago.
- 1964. El sacrificador, un elemento contradictorio andino. *Noticiero mensual del Museo Nacional de Historia Natural*, Santiago N° 96 / VIII.
- 1969. Sobre los complejos culturales Chinchorro y Faldas del Morro del norte de Chile. *Rehue* N°2, Actas del IV congreso Nacional de Arqueología Universidad de Concepción.
- 1994. Cruzando la cordillera por el norte: señorios, caravanas y alianzas. *La Cordillera de Los Andes: ruta de encuentros*. Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 9 - 21. Santiago.
- OVALLE, ALONSO DE, 1666. *Histórica relación del reino de Chile* (1646). Instituto de Literatura Chilena, Santiago.
- OYARZÚN, AURELIANO, 1917. La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos araucanos. *Publicaciones de Museo de Etnología y Antropología, Chile*, T. I. Imprenta Universitaria, Santiago.
- 1979. Talegas Atacameñas. *Estudios antropológicos y arqueológicos*. Ed. Universitaria, Santiago.
- PÉREZ BUGALLO, RUBÉN, 1984. Cosmovisión y universo musical del mapuche; El mundo mágico del kultrún. *Revista patagónica*, año IV N°20. Ed. Publicaciones especializadas, Buenos Aires.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ, 1982. *La música en el arte precolombino*. Catálogo de exposición. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- 1986. Cronología de los instrumentos sonoros del área extremo sur andino. *Revista musical chilena*, año XL N°166, Universidad de Chile, Facultad de arte (68 - 124), Santiago.
- 1987. Flautas arqueológicas del extremo sur andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N°2, Museo Chileno de Arte Precolombino (55 - 88), Santiago.
- 1988. Flautas de Pan prehispánicas de Chile Central. Trabajo presentado en las *IV Jornadas argentinas de musicología*. Agosto de 1988. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. (ms., 12 págs). Buenos Aires.
- 1989. La flauta de pan precolombina en el área surandina: revisión del problema y antecedentes acerca de su inserción cultural. Trabajo presentado en la *Tercera conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología*, Septiembre de 1989. AAM. (ms.) Buenos Aires.
- 1992a. Música, alucinógenos y arqueología. Trabajo presentado al congreso *Plantas, chamanismo y estados de conciencia*, San Luis de Potosí, México.
- 1992b. Armonía Andina. *Actas Colombinas*, Año 2 N°6, Universidad de La Serena, La Serena. (31 - 54).
- 1993a. *Polifonía en las fiestas rituales de Chile central*. Trabajo presentado en las VIII jornadas

- Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1993. (en prensa).
- 1993b. *Sonido y espacio: fiestas rituales de Chile central*. Trabajo presentado en el III Congreso Internacional de Etnohistoria, El Quisco, 19-23 de Julio 1993 (en prensa).
- 1993c. Siku. *Revista Andina*, año 11 N° 2. Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- 1994a. *Loncura* (3 cassettes, 180 min.) Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- 1994b. *Música ritual de Chile central* (cassette, 60 min.). Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- 1995. *Música Prehispánica. Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O'Higgins, Santiago.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ ET AL., 1994. *Chinos: fiestas rituales de Chile central*. Informe final del proyecto FONDECYT (92-0351). Mecanografiado.
- PÉREZ GOLLÁN, JOSÉ A., 1986. Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino. *Bull. Institute Fr. Est. And.* XV N° 3-4 pp 61-72.
- 1994. *Los sueños del jaguar: imágenes de la puna y la selva argentina*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.
- POSNANSKY, ARTHUR, 1945. *Tiwanaku, cuna del hombre americano*. J.J. Augustin, New York.
- 1957. *Tiwanaku, cuna del hombre americano*. TII (1896). Ministerio de Educación, La Paz.
- REINHARD, JOHAN, 1991. Tiwanaku: ensayo sobre su cosmovisión. *Pumapunku* año 1 N° 2 Centro de investigaciones antropológicas, Tiwanaku.
- ROEL PINEDA, JOSAFAT ET AL., 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Instituto Nacional de cultura, Of. de Música y Danza, Lima.
- STATNEKOV, DANIEL K., 1987. *Animated earth*. North Atlantic Books, Berkeley, California.
- STEVENSON, ROBERT, 1976. *Music in aztec and inca territoryum* (1968). California Press, Berkeley 378 pp.
- TORERO, ALFREDO, 1990. Procesos lingüísticos e identificación de dioses en los Andes Centrales. *Revista Andina* año 8 N°1. Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.
- TORRES, MANUEL CONSTANTINO, 1987. *The iconography of South American snuff trays and related paraphernalia*. Göteborg Etnografiska Museum Etnologiska Studier 37.
- TORRES, MANUEL CONSTANTINO ET AL., 1991. Snuff Powders from Prehispanic San Pedro de Atacama: Chemical and Contextual Analysis. *Current Anthropology* V.32, N°5. Göteborg Etnografiska Museum, Motala. pp.640-649.
- VAISSE, PABLO EMILIO, ET AL., 1896. *Glosario de la lengua atacameña*. Universidad de Chile, Santiago.
- VALDIVIA, LUIS DE. 1887. *Arte, vocabulario y confesionario de la lengua de Chile* (1606). Ed. facsimilar, Platzmann, Leipzig.
- VALENCIA CHACÓN, AMÉRICO, 1982. Jjaktasiña Irampi Arcampi; el diálogo musical: la técnica del siku bipolar. Separatas del *Boletín de Lima* N°22 y 23. Lima.
- VEDIA, ENRIQUE DE, 1946. *Historiadores Primitivos de Indias. Biblioteca de autores españoles*, ed. Atlas, Madrid, tomo I.
- VELO, YOLANDA, 1992. Aproximación a una arqueología musical: sonajeros prehispánicos de cerámica en territorio argentino. *Las artes en el debate de quinto centenario*, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigadores de Arte y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

MACHP: Museo Chileno de Arte Precolombino;
MC: Museo de Calama;
INM: Instituto de Estudios Musicológicos Carlos Vega;
MSMA: Museo San Miguel de Azapa;
MAGL: Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige;
MEJBA: Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti;
MRA: Museo Regional de la Araucanía;
MALS: Museo Arqueológico de La Serena;
MO: Museo de Ovalle;
MDB: Museo Dillman Bullock.

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Sergio Larraín García Moreno, *Secretaria:* Luisa Larraín de Donoso, *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro, *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Jaime Lavados Montes; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Juan de Dios Vial Correa; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente; Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Marta Cruz-Coke Madrid; Presidente de la Academia Chilena de la Historia, Javier González Echenique; y *Representantes de la Familia Larraín Echenique:* Francisco Mena Larraín y R. P. Gabriel Guarda Gewitz O.S.B.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director: Carlos Aldunate del Solar, *Subdirector:* Francisco Mena Larraín, *Curador:* José Berenguer Rodríguez, *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez, *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma, *Relacionadora Pública:* Carolina Blanco Vidal, *Museología:* José Pérez de Arce Antoncich y Luis Solar Labra, *Investigación:* Luis Cornejo Bustamante, Francisco Gallardo Ibáñez y Carole Sinclair Aguirre, *Conservación:* María Victoria Carvajal Campusano, Erica Ramírez Rosales, Andrés Rosales Zbinden, Varinia Varela Guarda, *Educación:* Rebeca Assael Mitnik, Amalia Córdova Hidalgo, Elena del Valle Soto, Antonio Pinto y Catherine A. Westfall, *Difusión:* Claudio Mercado Muñoz, *Biblioteca:* Isabel Carrasco Paineñil, Marcela Enríquez Bello, Edith Ramírez Llaiquell y Rosario Edwards Echenique, *Administración:* Mónica Marín Schmidt (Secretaria) y Erika Doering Araya (Contadora), *Tienda:* Catalina Botto Blanco y Loreto Ruiz de Gordejuela Moltedo, *Coordinación recepción:* Bernardita Varas Fuenzalida, *Auxiliares:* Raúl Padilla Izamit y Rubén Ortiz de Zárate Muñoz, *Mantenimiento:* Guillermo Restelli Valdivia.

Asesoría Artística: Carlos Alberto Cruz Claro.

Exposición MUSICA en la PIEDRA

Curador y museología: José Pérez de Arce. *Diseño arquitectónico:* Fernando Maldonado R., *Diseño Gráfico:* Fernando Maldonado C., *Diseño Sala I:* Patricia Rodríguez, *Esculturas metálicas:* Ricardo Mesa, *Asesoría iluminación:* Ramón López, *Pintura mural:* Jonás Astudillo, *Asesoría acústica:* Mario Huaquín, *Música y sonido:* La Chimuchina (Claudio Mercado, José Pérez de Arce, Cuti Aste, Víctor Rondón, Norman Vilches) y Sergio Lagos.

Edición a cargo de:
José Berenguer Rodríguez

Diseño y Fotografía:
Fernando Maldonado Roi

Impresión:
Kuppenheim y Cía. Ltda.

Santiago de Chile

BBDO

El Espíritu de la Música
le invita a disfrutar el Arte.



Sony una vez más apoyando la cultura, con su presencia en la Exposición "Música en la Piedra".

SONY®