



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO
DE LA MÚSICA PERUANA

EL SIKU BIPOLAR EN EL ANTIGUO PERÚ

Américo Valencia Chacón

**Reproducción facsimilar del artículo publicado en el
BOLETÍN DE LIMA, número 23, año 4, setiembre de 1982**

LIMA PERÚ

© Américo Valencia Chacón
All Rights Reserved

El Siku Bipolar en el Antiguo Perú

(Segunda parte del artículo: JAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI
EL DIALOGO MUSICAL: TECNICA DEL SIKU BIPOLAR *)

Américo Valencia Chacón

INHALTSANGABE

Im abschliessenden Teil der musikalischen Studie zur peruanischen Panflöte stellt uns der Autor die Beweise auf keramischen Grabbeigaben vor, welche die heute im Hochland übliche dialogale bzw. orchestrale Anwendung dieses Instrumentes schon zu den Zeiten der Mochica und Nasca-Kulturen dokumentieren. Nebenbei werden die berühmten, mystischen Figuren der Mochica-Kultur erstmals als lebende Persönlichkeiten interpretiert. Auch den Linien von Nasca wird eine neue Deutung gegeben.

SUMMARY

As the final article about his studies of the Peruvian pan-flute and its musical dialogue technique in the Peruvian highlands, the author presents proof of the existence of such knowledge already amongst the people of the Moche culture as evidenced by graveyard ceramics. He also gives a new and different interpretation of the Nazca lines.

SUMARIO

A continuación del análisis del Siku Bipolar Altiplánico y de su técnica del Diálogo Musical el autor comprueba la presencia de este peculiar instrumento en la cultura Moche; demuestra también el uso orquestal de las antaras Nasca. De paso el inquieto, polifacético investigador da una interpretación novedosa a ciertos personajes de la cultura Moche (los 'despellejados') y a las líneas en la pampa de Nasca.

La Cultura Moche

La cultura Moche, Mochica, Muchic o Proto-Chimú, como se le quiera llamar, fue una de las culturas costeñas preincas de la costa norte del Perú, en los actuales departamentos de la Libertad y Piura. Los valles de los ríos Moche y Virú fueron los principales asentamientos de esta gran cultura que se desarrolló en el período que se denomina Horizonte Intermedio Temprano, nexo de los dos hitos más importantes de nuestra prehistoria: el Horizonte Chavín y el Horizonte Tiahuanaco. Abarca las centurias comprendidas entre 500 a.C. a 800 d.C., desde sus orígenes en Salinar y el Mochica transitorio (blanco sobre rojo) y Gallinazo (500 a.C. - 0) hasta las denominadas cinco fases, a saber: Mochica I (aprox. 0 - 100 d.C.), Mochica II (aprox. 100 d.C. - 200 d.C.), Mochica III (alrededor de 300 d.C.), Mochica IV (alrededor de 600 d.C.) y Mochica V (alrededor

de 800 d.C.), fase esta última, en que la cultura Moche declina.

Los "despellejados".—Los mochicas fueron prolíferos y excelsos artistas, y llevaron a su cerámica a niveles nunca alcanzados hasta entonces por los pueblos autóctonos. La arcilla en manos de estos milenarios artistas cobró exacta forma, movimiento, actitud, semblante, emoción. Además, las pictografías y relieves de sus cerámicos dan testimonio de los formidables dibujantes habidos en esta cultura, que con mano firme y genial trazaron y dieron a conocer a la posteridad los diferentes aspectos de la vida Moche: la pesca, la caza, la guerra, la religión, el mundo de los vivos y de los muertos, la de los minusválidos, el sexo, la senectud, la maternidad, la medicina, la vida cotidiana en general. Es posible que casi nada escapó del ojo artista moche.

Hablamos de esto porque en muchos vasos y pictografías moches, están representados unos personajes esqueléticos que debieron existir en esta cultura, y que no en vano el artista moche trazó o moldeó en arcilla. Personajes que según la opinión general de arqueólogos

*Vea Boletín anterior.

logos y estudiosos, únicamente, representan seres imaginarios pertenecientes al mundo de los muertos o a la vida de ultratumba, muertos animados o "carcanchas" (1). Sin embargo, el Dr. Arturo Jiménez Borja (entrevista personal) considera que estos personajes realmente existieron en esta cultura, y los denomina "despellejados" (2).

Según el mencionado Dr. Jiménez Borja, a algunos de estos "despellejados" les eran extraídos los párpados o los labios; a otros, en cambio, los cirujanos mochicas con gran técnica, les extraían completamente los ojos, los músculos y la piel faciales, con el auxilio, seguramente, de ungüentos y yerbas, y evitando, tal vez, la hemorragia por medio de la cauterización. En esta operación de extracción, respetaban la arteria facial y dejaban intactos los músculos maceteros que sostienen la mandíbula inferior para evitar que ésta cuelgue, evitando, además, que la saliva salga; como claramente se aprecia en todos estos personajes representados. Las líneas quebradas o protuberancias laterales en la faz que constantemente aparecen a la altura de la mandíbula representan indudablemente los maceteros y la piel que dejaban intactos. Los cirujanos extraían, también, los labios completamente, dejando al descubierto las dientes. De este modo adquirían un aspecto realmente macabro. Que se acentuaba por lo siguiente: en tal situación, no podían alimentarse normalmente: los líquidos, seguramente, se desparramaban de la boca. Y así, progresivamente, iban convirtiéndose en seres de apariencia esquelética; pero que sin embargo, tenían una libido muy intensa, juzgando por las numerosas representaciones de índole sexual —ritos en torno a la masturbación, por ejemplo— en que aparecen.

Debido a su doble carácter macabro-sexual, los "despellejados" eran tal vez, servidores de algún rito que representaba la dicotomía de la vida (o sexo) y la muerte, sacerdotes de alguna secta relacionada con la liturgia a algunas deidades duales en general, o personajes afines a ceremonias en torno a la muerte, la fertilidad o el sexo.

(1) Federico KAUFFMANN DOIG (1978), Christopher B. DONNAN (1978), Gerdt KUTSCHER (1955) y el excelente trabajo de Elizabeth P. BENSON (1973) sobre las figuras asociadas con la muerte en la Cerámica Mochica, entre otros.

(2) Hipótesis que nos parece muy posible y que la exponemos con la autorización del entrevistado.

Aunque cabe la posibilidad, también, que los "despellejados" eran sólo gente castigada por algún delito, tal vez sexual; a quienes, según la gravedad de la falta cometida, les extraían algún o todos los órganos de la cara; lo que no les impedía, después del castigo, seguir practicando sus actividades sexuales hipertrofiadas.

Sean lo que fuera, lo cierto es que constituían todo un linaje de hombres y mujeres (hay representaciones de "despellejados" de sexo femenino) que realizaban, también, actividades diversas como la danza y la música; en cuyo caso, los principales instrumentos musicales que tenían, eran las flautas de pan, como veremos.

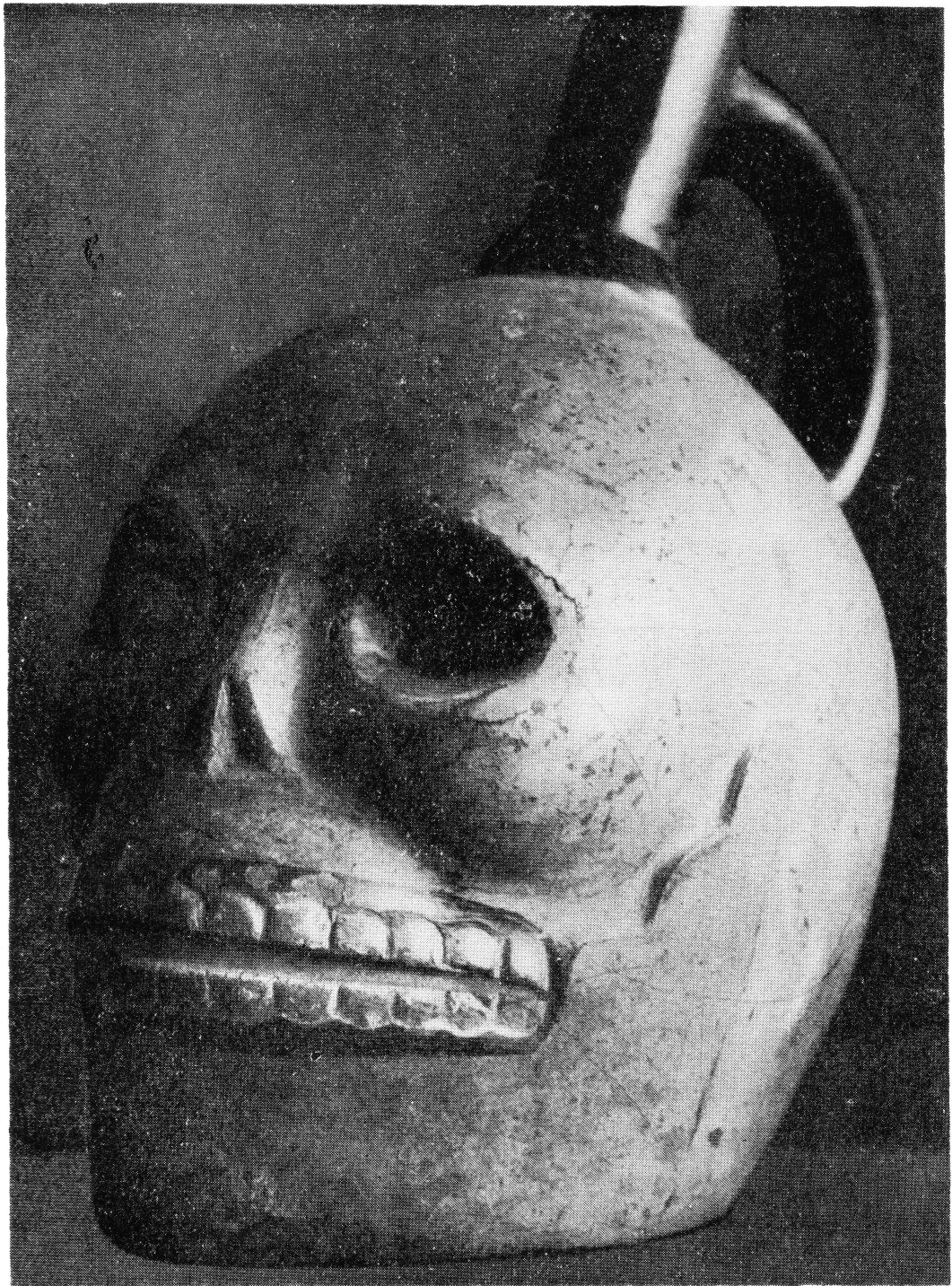
El siku bipolar Moche.—El vaso Moche N° 1/1331 que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre (MNAA), de cerámica de color negro (ver foto), posee un alto relieve que muestra a seis "despellejados" en ronda; mientras otros dos, están tocando sendas flautas de pan, las cuales están ligadas por una cuerda.

El alto relieve del vaso Moche fase III, N° 1/2806 que se encuentra también el MNAA, (ver foto), de cerámica color marrón blanquizco, representa a cinco "despellejados" tomados de la mano en danza macabra, y los dos constantes músicos "despellejados" tocando en pareja las flautas de pan; las cuales, nuevamente, aparecen ligadas por una cuerda.

El relieve del vaso Moche N° 1/1364 MNAA (ver foto) representa a hombres y mujeres "despellejados" danzando, y dos pequeñas figuras que tañen sendas flautas de pan.

De igual modo, el relieve del vaso Moche N° 1/1368 MNAA (ver foto) color marrón, representa diversas figuras danzando; una mujer, un niño, una pareja de tocadores de flautas de pan, una pareja agarrada de las manos, una pareja y niño a la espalda, otro par de tocadores de flautas de pan y una pareja final.

El vaso Moche, fase V, de cerámica (H67/8"xW4 7/8"x4 3/8") que aparece en el Catálogo del Kranner Art Museum de la Universidad de Illinois confeccionado por Alan R. SAWYER (1975:35-36) tiene un relieve que representa una escena de danza de "despellejados". Dos de estos personajes están tocando sendas flautas de pan, otro toca un tambor y el siguiente, una flauta; además, hay cuatro personajes que danzan agarrados de la mano, dos de los cuales en los extremos, tocan también una flauta. Están, adicionalmente, re-



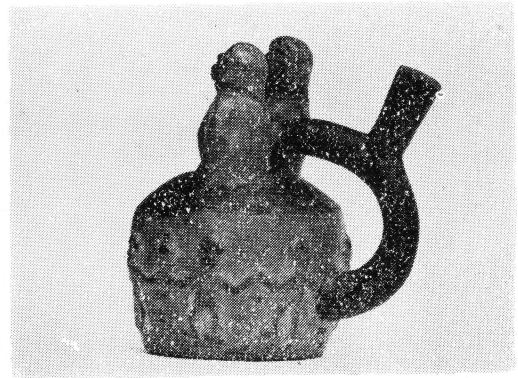
Reproducción de: Kutscher (1955: Lámina 58) — Vaso Moche perteneciente a la colección Graffron que representa con gran realismo la macabra faz de un “despellejado”. Nótese la marca lateral escalonada que corresponde al límite de la intervención quirúrgica de la cara.



Reproducción de: Kutscher (1955: Lámina 56) — Motivo escultórico de un vaso Moche existente en el Museo Etnológico de Berlín (Museo Fur Volkerkunde) altura del vaso entero 24.5 cm. Representa a dos “despellejados” en una actitud muy humana de conmiseración y apoyo mutuo ante el profundo sufrimiento que de todos modos debieron soportar en tal estado de postración despojados de sus más nobles e importantes órganos y sentidos. — Los signos en forma de S que aparecen en el vaso se representan constantemente en escenas donde están presentes los despellejados y el Siku bipolar y muy bien podrían ser símbolos alusivos a la DUALIDAD.



Reproducción de: Kutscher (1955: Lámina 27) — Vaso Moche existente en el Museo Etnológico de Berlín. Personaje carente de los glóbulos de los ojos que puede representar a un “despellejado” en proceso de convertirse en tal mediante múltiples operaciones; a quien primeramente se le ha extraído los ojos.



El relieve del vaso Moche 1/2806 MNAA representa a 5 "despellejados" danzando en ronda. En la foto de la izquierda se nota los dos personajes tocando sendas flautas de pan unidos por una cuerda.

presentadas dos pequeñas columnas verticales en forma de falos, que indican la naturaleza sexual a la vez que macabra de la danza.

El vaso Moche N° 1/482 MNAA (ver foto) contiene unos dibujos de personajes que,



El relieve del vaso Moche 1/1364 MNAA representa hombres y mujeres "despellejados" danzando en ronda. Nótese en la foto de la izquierda las dos pequeñas figuras a la altura de las cabezas de los danzantes tocando sendas flautas de pan.

esta vez, no son “despellejados” y que danzan agarrados de la mano, formando una larga cadena en espiral ascendente alrededor del vaso. Existe también dos figuras que tocan tambores; y, encabezando la danza en la cúspide de la espiral, nuevamente están presentes, los dos personajes que tocan sendas flautas de pan, las cuales están unidas por una cuerda.

De la observación de todos estos vasos, que no son, ni mucho menos, los únicos; podemos concluir lo siguiente:

1) Que las flautas de pan Moche representadas en su gran mayoría eran propias de los personajes que los estamos denominando “despellejados”, y afines a las ceremonias, danzas o ritos que tales personajes realizaban.

2) Las flautas de pan están constantemente representadas por pares, y, desde luego, son tañidas por dos intérpretes.

3) La cuerda que en muchos casos aparece uniendo las flautas de pan, es un nexo que, sino existió físicamente para mantenerlas unidas como parte integrantes de un todo; al menos, es una forma gráfica muy eficaz, que el artista plástico moche ideó para indicar a la posteridad que las dos flautas de pan representadas se tocaban mancomunadamente, eran un solo instrumento.

4) Signo inequívoco, también, de que las flautas de pan representadas constituían un todo bipolar, es el hecho que una de las flautas de pan siempre es más pequeña que la otra; esto es un índice de que los largos de los tu-

bos están contruidos para confeccionar una única escala entre los dos instrumentos.

5) Es indudable, entonces, que las flautas de pan se interpretaban en forma complementaria; es decir, constituían “sikus bipolares” muy similares a los actuales. Luego, la música tañida era, naturalmente, dialogal.

Aclaremos que, por facilidad de comprensión y expresión, incorporaremos a nuestro léxico el término “siku bipolar”, para denominar en adelante a las flautas de pan que constituyen una unidad bipolar, y por lo cual poseen la técnica del “Diálogo”, en forma similar a los actuales sikus bipolares altioplánicos.

Incluso las medidas proporcionales de los tubos de las flautas de pan representadas indican su acoplamiento insertivo entre ambas, de mayo a menor; lo cual indica la confección de una única escala musical entre las dos flautas de pan completamentarias de una única escala musical de sonidos que ascienden o descienden progresivamente, como sigue.

Existe una pieza arqueológica muy valiosa que lamentablemente no está en el Perú, donde debiera estar; se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín (Museum für Völkerkunde). Es un vaso de 21.5 cm. de alto, cuya foto (ver p. 37) ha sido obtenida del libro de Gerdt KUTSCHER (ob. cit.: foto 57). A diferencia de los anteriores vasos tratados, es el mismo motivo escultórico de la pieza, el que representa de manera clarísima a dos “despellejados” tañendo el siku bipolar. Se ob-



Vaso Moche 1/1368 MNAA en el que se aprecia a varios personajes “despellejados” danzando en ronda. Entre estos una de las parejas que tocan flautas de pan (foto der.).



Vaso Moche 1/482 MNA con dibujos que representan a personajes danzando en ronda formando una espiral ascendente alrededor del vaso. Obsérvese en la parte superior a los personajes que tocan dos flautas de pan ligadas por una cuerda.

serva perfectamente que, una de las flautas de pan constituyentes, la "zampoña ira moche" es más pequeña que la otra correspondiente a la "zampoña arca moche"; denominándolas así por su semejanza a las actuales zampoñas componentes de los sikus bipolares altiplánicos; en los que, comúnmente, la zampoña ira es más pequeña que la zampoña arca. En cambio no está claro el número de tubos de los instrumentos; al parecer, tanto la "zampoña ira" como la "zampoña arca" tienen cada una cinco o seis tubos.

Si bien no se puede conocer las longitudes absolutas de los tubos, porque para esto sería necesario poseer un real siku bipolar moche y no su representación en un cerámico. No tenemos noticias de haberse encontrado alguno. En cambio y con las reservas del caso, se puede intentar medir las proporciones de los largos de los tubos, unos respecto a los otros. Longitudes que pueden ser tomados del mismo vaso o de su fotografía; puesto que, obviamente, esta última conserva las proporciones, sobre todo, si las flautas de pan han sido fotografiadas de frente. Pues bien; corroborando las observaciones anteriores acerca de la naturaleza bipolar de las flautas de pan moches, estas medidas indican que los tubos tienen los largos requeridos para la confección de una única escala musical entre las dos flautas de pan que, evidentemente, son complementarias. Siendo así, el artista que moldeó el vaso tenía un perfecto conocimiento del funcionamiento dual de las flautas de pan representadas, como ocurre, también, en algunos relieves y pictografías.

Por otro lado, el vaso que estamos tratando induce a imaginar el espectáculo salvaje, espeluznante que debió constituir la presencia de estos emisarios de la muerte y del sexo, que a paso lento, trepidos sin sus ojos, terríficos sin faz y dientes al descubierto, arrancaban en diálogo lúgubres sonidos de sus sikus milenarios. ¿Como dirigían sin labios la corriente de aire a los tubos para lograr los sonidos? ¿Cómo sería tal música? No lo sabemos ni lo sabremos jamás; pero si estamos seguros que esta música de la lóbica y de la ultratumba mochica, era música dialógica interpretada en le siku bipolar.

Otra pieza moche también existente en el anteriormente citado Museo de Berlín, reafirma las observaciones anteriores. Se trata de un vaso de 27.6 cm. de altura que tiene el siguiente dibujo pictográfico:



Reproducción de: C. Donnan (1978: 111)



Reproducción de: Kutscher (1955: Lámina 57) — Vaso Moche existente en el Museo Etnológico de Berlín. Altura 21.5 cm cuyo motivo escultórico representa a una pareja de “despellajados” tocando el “Siku bipolar”.

El dibujo representa una escena de noche ya que se observan estrellas de diez y once puntas. Los personajes no son "despellejados", juzgando por el punto que representa la pupila de los ojos; sin embargo, según Elizabeth BENSON (ob. cit.: 114) es una escena que muestra la vida en el otro mundo. Lo importante para nuestro estudio es que en este dibujo pictográfico, claramente, se observa la cuerda o el hilo que une a las flautas de pan, y que estos instrumentos parecen estar contruidos de caña. Además, confirmando que los artistas plásticos moches tenían conocimiento exacto del siku bipolar, nuevamente, una de las flautas de pan componentes es más pequeña que la otra. Aunque en este dibujo hay una cierta confusión en las líneas que representan los tubos de la flauta de pan mayor ("zampoña arca"), y no permite determinar el número exacto de tubos que tiene, posiblemente sean cinco o seis tubos; en cambio, se aprecia que la "zampoña ira" tiene, definitivamente, cinco tubos. Además, los tubos guardan las debidas proporciones que indican —como en el vaso anterior—, la confección mancomunada de una escala entre las dos zampoñas del siku bipolar moche.

Si bien las flautas de pan se asociaron, como vimos, a ceremonias macabras y eróticas por intermedio de los, ya, descritos personajes "despellejados". Su uso en Moche estuvo extendido, también, entre la nobleza y demás clases dominantes de esta cultura. Los sikus bipolares se consideraban instrumentos sagrados dignos de ser tocados por deidades, siempre por supuesto en diálogo (ver figura siguiente). Según algunos grabados y pictografías, estuvieron, también, asociados a ceremonias de amputación de miembros y decapitación. Tuvieron una preeminencia sobre otros instrumentos musicales; los músicos que interpretan las flautas de pan, siempre destacan por su mayor tamaño. Todo esto nos es imposible detallar en este corto artículo; sólo queremos recalcar, la enorme importancia que tuvo el siku bipolar en todas las esferas del mundo Moche.

Es conocido el hecho que toda cultura toma como base un instrumento peculiar, al que se le adjudica poderes mágicos y origen litúrgico; se dice, por ejemplo, que la China otorgó supremacía al Kin por representar la pureza de lo sagrado; la Arabia al Ud, por sus relaciones cósmicas; la India a la Viña, por ser el símbolo de la amada del dios Mahadeva; e, indudablemente nuestras culturas autócto-

nas, la cultura Moche en particular, concedieron este privilegio al Siku Bipolar, tal vez por algún origen divino. Pero que sin embargo creemos que esta preeminencia le fue otorgada, fundamentalmente, debido a su condición dual.

Nuestras culturas aborígenes apreciaron la dualidad del mundo desde tiempos inmemoriales. Fenómenos y conceptos como la obscuridad y la luz, la noche y el día, el cielo y la tierra, el mundo de los vivos y de los muertos, las fuerzas del bien y el mal, los dioses y los demonios, el penetrar y el recibir, el río y el océano, el sol y la luna, el macho y la hembra, y otros muchos más, fueron tomados muy en cuenta, e influyeron incluso, en la organización de algunos pueblos; existía por ejemplo, una división de las comunidades aymaras en dos mitades, el "Alaya" y el "Manka", y por consiguiente, el mando de dos caciques, y hasta se dice que el propio Inca, soberano del Imperio, tenía su doble.

La zampoña ira es lo masculino, el que conduce, la zampoña arca es lo femenino, la que sigue; muy similar al concepto de las flautas de pan chinas y a su concepción cósmica de la armonía del yang y el yin, el principio masculino y femenino. Los chinos atribuían seis sonidos de los doce "lu", al principio masculino; y seis sonidos, al femenino. Probablemente, pues, las flautas de pan americanas tengan influencia de la China como sostiene Curt SACHS (1947); o de la Oceanía, tesis de Karl Gustav IZIKOWITZ (1935), entre otros. Recuérdese las teorías, muy aceptadas, de las migraciones asiáticas y oceánicas que poblaron el continente americano.

Sea la dualidad un concepto propio o heredado de culturas extracontinentales; lo cierto es que es piedra fundamental en la interpretación del mundo de las culturas aborígenes peruanas. Y el diálogo musical confeccionado mediante el siku bipolar era y es la representación musical de este concepto; de ahí su importancia y consideración. Y siendo así, posiblemente el siku bipolar fue considerado entre los mochicas, un instrumento sagrado destinado a la liturgia de determinados dioses que representaban esta dualidad; tal vez la dualidad de la vida o el sexo y la muerte, que ya solo por su figura representaban, sus intérpretes los "despellejados".

O más bien en sentido inverso, la comprobación de la existencia de la técnica del "Diálogo Musical" en un instrumento musical tan



Reproducción de: Kutscher (1955: pág. 13)

Este dibujo aparece en un vaso moche existente en el Museo Etnológico de Berlín y representa a un conjunto musical de elevado status (un siku bipolar y dos trompetas). Nótese, en primer lugar, que los tañedores del "siku bipolar" (S.B.) son de mayor tamaño que los otros músicos y están trajeados con vestidos más elaborados que denotan la preeminencia del S.B. respecto a los otros instrumentos. Los componentes del S.B. tienen apéndices en forma de manos que, según E. Benson (ob. cit.), sugieren que el instrumento pertenece a ceremonias de amputación de miembros. El músico de la izquierda que sostiene uno de los componentes del S.B. ("zampoña ira"), tiene un tocado con un motivo de jaguar, y por su parte, el otro, que sostiene la "zampoña arca", un tocado con motivo de ave. Benson (ibid: 116) afirma que estos tocados emulan a los de una deidad y a su "ayudante-lagarto" (o "sacerdote-lagarto"), quienes en otras representaciones visten de esta forma y aparecen siempre juntos. Posiblemente el llamado "ayudante lagarto" no sea otro que el doble de la divinidad, e indudablemente, esta dualidad está, también, representado mediante el S.B. de la figura.

relevante en la cultura Mochica, como es la flauta de pan; nos lleva a pensar que probablemente no sólo la dualidad fue el principio de toda la mitología mochica, sino también, lo fundamental de su concepción filosófica del mundo, muy similar a la unidad

de los contrarios de la Dialéctica moderna. Lo mismo que puede extenderse a otras culturas autóctonas como la Inca, dada la permanente preeminencia que muestran las flautas de pan en el Perú Antiguo.

El siku bipolar se convirtió en instrumen-

to litúrgico y mágico, justamente por poseer la técnica del "Diálogo" que representa musicalmente la concepción dualista; ahora bien, cabe preguntarse, como el siku bipolar llegó a ser tal, cómo adquirió la técnica dual. Pensamos que uno de los posibles orígenes del diálogo musical está ligado a la interpretación del instrumento en forma de rito colectivo.

Si bien los actuales conjuntos de sikus interpretan sus instrumentos hora tras hora sin cansarse, e incluso, en algunas comunidades y pueblos se realizan o realizaban competencias de resistencia que duraban, en algunos casos, días enteros; para el músico foráneo no acostumbrado, después de un corto período de estar soplando las cañas, le sobreviene calambres y otros síntomas propios de lo que en el argot médico se denomina, hipoxia o reducción de la oxigenación de las células, acentuada por la altura en que se encuentra el habitat altiplánico. Se comprenderá que, indudablemente, el hombre de estas regiones posee poderosos pulmones y resistencia extraordinarios.

Sin embargo, el esfuerzo de tañer los sikus por períodos largos es de todos modos agotador, y la modalidad del "diálogo" pudo haberse originado cuando los músicos que poseían en un inicio instrumentos solistas, se reunían para tocar las flautas de pan en grupo. El diálogo musical surgió por la ley del mínimo esfuerzo, cuando los músicos se fueron turnando en la ejecución de la melodía. Pues, contrariamente de lo que pueden pensar las personas que desconocen la técnica del diálogo; éste en vez de complicar y tornar más difícil la interpretación musical, divide, y por lo tanto aligera, de manera muy notable, el esfuerzo y responsabilidad que tienen los instrumentistas solistas al tocar de corrido una pieza musical; repartiendo este esfuerzo y responsabilidad, por parejas. Claro está, es necesario un perfecto ensamble musical entre los componentes; el cual es compensado con el alivio físico, al permitirse descansos intermitentes y breves pero suficientes para recuperar el aliento, y de este modo permitir a la larga, horas de interpretación colectiva. Aclaro que no postulo a que toda flauta de pan tocada en grupos desemboca en la adquisición de la técnica del "Diálogo", los Chunchos de Huanta son un ejemplo de interpretación colectiva de la flauta de pan sin el Diálogo musical. Sólo afirmo que el diálogo pudo haber surgido de la necesidad in-

trínseca del nativo de expresarse musicalmente durante largos períodos sin descanso, el efecto agotador que conlleva ésto y la ley del mínimo esfuerzo. Conjugados estos factores, el Diálogo Musical se hizo presente hasta convertirse en técnica imperante. Surgiendo de este modo, el mágico siku bipolar; que, luego, en algunos casos, fue desligándose de su origen grupal, como al parecer sucedió en Moche.

Pues en la cultura Moche, el siku bipolar perdió su carácter de rito colectivo. Como vimos anteriormente, en la mayoría de representaciones, aparece el siku bipolar interpretado por una sola pareja. Sin embargo hay algunos grabados que muestran en una misma escena, a dos parejas tocando, como es el caso del relieve del vaso 1/1368 MNAA ya mencionado, o el relieve del vaso que se encuentra en el tantas veces citado Museo Etnológico de Berlín y que Elizabeth Benson (ob. cit.: 115, fig. 9), describe. Igualmente en algunos casos, la o las parejas de tocadores de los grabados, se hallan acompañados de figuras más pequeñas que tocan instrumentos de percusión, de modo similar a los actuales conjuntos altiplánicos. Véase por ejemplo, el vaso que acabamos de mencionar descrito por Benson y el vaso NO 1/482MNAA, anteriormente descrito. No obstante la presencia de estos elementos de carácter grupal, las flautas de pan Moche no tuvieron mayor desarrollo de conjunto respecto a la conformación de grupos dotados de flautas de pan de diversos tamaños que caracterizan a los actuales conjuntos orquestales altiplánicos. Estos, principalmente heredaron de la cultura Moche, la técnica dual. Corresponde a la civilización Nazca, su legado orquestal, como veremos.

La Cultura Nasca.

Esta gran cultura preinca también situada cronológicamente en el Intermedio Temprano como la cultura Moche, es, junto a ésta, el prototipo de los llamados Estados Regionales Florecientes que tuvieron su asiento en la Costa. Nasca se desarrolló, principalmente, en el valle del río Grande y sus afluentes, en la costa sur del Perú, en el departamento de Ica, y tuvo una estrecha vinculación con la Cultura Paracas (Necrópolis). Las etapas pre-Nasca, clásico Nasca (Chanka, según Tello) y sub-Nasca, abarcan un período comprendido

entre 300 a.c. y 600 d.c., pero la época de su florecimiento como estado regional está ubicado entre los 200 y 600 d.c. No existen mayormente restos de esta cultura respecto a ruinas de poblaciones, wacas o templos; en cambio, se han encontrado abundantes tumbas.

La gran mayoría de restos de la cultura Nasca fueron encontrados por Julio C. TELLO (1959) durante las expediciones arqueológicas que tuvieron lugar entre 1927 y 1928. Entre otros grandes descubrimientos, el ilustre arqueólogo encontró 537 tumbas en los valles de Kopara, Nasca, Ingenio y Wayuri; valles de la hoya del río Grande. Se encontraron también numerosas Antaras de cerámica entre las piezas arqueológicas halladas en las tumbas de Kopara o de las Trancas. Las mismas que, junto a otras antaras conseguidas por decomiso procedentes del mismo complejo de tumbas de los valles en mención, constituyen a todas luces, testimonio del gran uso de las flautas de pan en la cultura Nasca. Además, por la gran variedad de tamaños de las antaras encontradas, es evidente el uso orquestal de las mismas, de manera muy similar a los actuales conjuntos altiplánicos, como a continuación demostraremos.

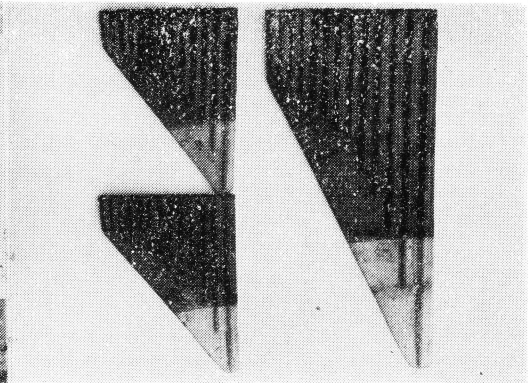
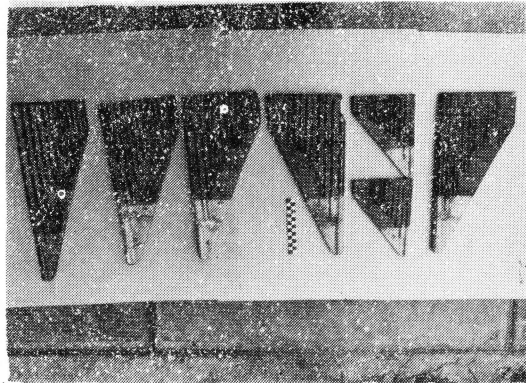
En primer lugar, es necesario referirnos, brevemente, a la conformación instrumental de los actuales conjuntos de sikus altiplánicos. Todos estos conjuntos poseen un mínimo de dos grupos de sikus de acuerdo al tamaño de éstos. Algunos conjuntos llegan a tener ocho grupos. Generalmente, los tamaños en mención están en relación de 2, ó de 2 á 3, unos de otros. Es decir, los sikus de un determinado grupo pueden ser el doble de tamaño de los de otro grupo; y, a su vez, la mitad de un tercer grupo. Algunos de estos grupos de sikus pueden tener, también, las dos terceras partes de la longitud de otro. Además, respecto a sus dimensiones, existen sikus cuyos tamaños (largo del tubo mayor) pueden tener pocos centímetros y llegar hasta más de un metro. Naturalmente, estos diferentes tamaños determinan también diversas tesituras o registros de los sonidos que emiten los grupos de sikus. Al respecto el autor ha estudiado la composición instrumental de los diferentes conjuntos del altiplano peruano que han dado lugar a los correspondientes trabajos. No obstante que la mayoría de éstos permanecen inéditos, consideramos que los que ya han sido publicados:

Américo VALENCIA (1980; 1981), son suficientes para tener una idea mayor de estos conjuntos orquestales, y nos remitimos a éstos.

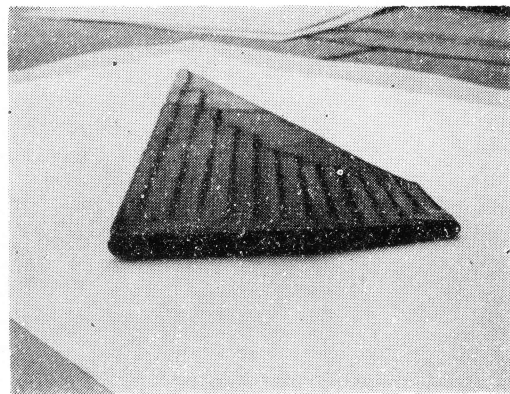
Ahora veamos algunos ejemplos de la composición de los conjuntos de antaras Nasca.

En el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre existen, entre otras flautas de pan arqueológicas, un número considerable de antaras Nazca; en especial, las siguientes que demuestran, claramente, el uso colectivo y orquestal de las mismas. Nos referimos a las antaras de cerámicas Nos. 1/1130, 1/1131, 1/1132, 1/1133, 1/1134 y 1/1135, pertenecientes a la tumba S-III-CQT5 (tumba N° 5) del cementerio Kopara que fue escabado por Julio C. Tello en las expediciones anotadas. El primer grupo (grupo A) comprende las antaras Nos. 1/1130, 1/1131, 1/1132 y 1/1133, las cuales son muy similares en su forma externa y decoración y emiten, prácticamente, los mismos sonidos, poseen cada una, 13 tubos, y la longitud externa del mayor de los tubos mide 42 cm. Mientras que el segundo grupo (grupo B) que constituyen las antaras Nos. 1/1134 y 1/1135 poseen también 13 tubos y son muy similares a las del grupo A excepto en su tamaño, el mayor de los tubos mide 21 cm. Las antaras del grupo B tienen, pues, la mitad de longitud de las antaras del grupo A. Ambos grupos están en relación de 2 a 1. Además, se puede constatar —y esto es lo importante— que las antaras del grupo B producen sonidos que están a la octava alta de los sonidos correspondientes producidos por las antaras del grupo A. Es evidente, entonces, la intención de los artesanos Nascas de confeccionar dos grupos de antaras que emiten sonidos a la octava, tal como sucede en la actualidad en los conjuntos altiplánicos. Las fotos de la página siguiente ilustran lo mencionado.

Otro ejemplo de la composición orquestal de las antaras Nasca, constituyen el conjunto de cinco antaras que se encuentran en el Museo Regional de Ica, y que Alberto ROSSEL (1977) enumera con los números XL, XLI, XLII, XLIII y XLIV. Según el referido autor las cinco antaras de cerámica tienen doce tubos. Las antaras XL, XLI y XLII miden 31 cm. de largo; la antara No. XLIV mide 21 cm.; y la antara No. XLIII, 15.30 cm. A juzgar por sus dimensiones y por los sonidos que emiten las antaras, anotados por el autor (ob. cit.: 247, 254); evidentemente



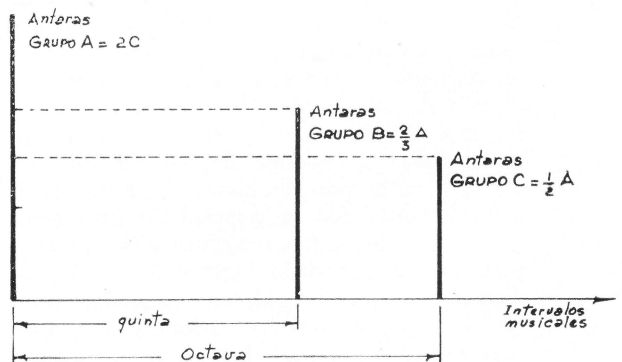
Arriba izq.: Conjunto de antaras Nasca existentes en el MNAA. Obsérvese las cuatro antaras de igual tamaño (grupo A; 1/1130, 1/1131, 1/1132, 1/1133) y las antaras del grupo B (1/1134, 1/1135) de la mitad del tamaño de las del grupo A. Téngase en cuenta también las dimensiones de las antaras mediante la regla de referencia (15 cm.). Arriba der.: Antaras Nasca 1/1130, 1/1134 y 1/1135 MNAA. Obsérvese que las antaras 1/1134 y 1/1135 son exactamente la mitad del tamaño de la antara 1/1130. Abajo: Vista de una antara cerámica Nasca en la que se aprecia las aberturas de los tubos para el sople.



estamos ante un conjunto instrumental de antaras Nasca, compuesta por un grupo A (antaras XL, XLI y XLII), un grupo B (antara XLIV) y un grupo C (antara XLIII). El grupo A produce sonidos que están una octava baja de los sonidos emitidos por el grupo C.; y, desde luego; tienen una relación dimensional de 2 a 1. Por su parte el grupo B emite sonidos que están, aproximadamente, a una quinta alta de los sonidos emitidos por el grupo A; y su relación dimensional es de 2 a 3. Tal como se indica en el diagrama siguiente. La conformación de este conjunto de cinco antaras, en cuanto a las proporciones dimensionales de los diferentes grupos que lo integran, es muy similar a la estructura de los actuales conjuntos orquestales de sikuris aymaras de la provincia de Huanané.

Existen, desde luego, una mayor cantidad de antaras arqueológicas de procedencia Nasca en diferentes museos y lugares, las cuales deben ser estudiadas con esmero. Son generalmente de cerámica y tienen las más diversas dimensiones. Sus largos pueden variar entre 5 cm. a 50 cm. Alberto Rossel (ob. cit.) manifiesta te-

ner noticias de una antara Nasca que medía 120 cm. Cuenta que el "waquero" Pompeyo Maldonado, quien desde 1905 realizaba excavaciones en la zona, le refirió que: "descubrió, por los cementerios de los Majuelos, una tumba de tipo Naska que contenía un cadáver humano casi deshecho acompañado de 32 piezas de antaras hechas de terracota. La primera antara medía 1.20 de altura", (ibid.: 67). André



SAS (1939) hizo también un estudio de 28 antaras Nasca que fueron adquiridas por el MNAA por compra y decomiso.

Es evidente, pues, el gran desarrollo de las flautas de pan en la cultura Nasca. Consideramos que los ejemplos anteriores son suficientemente muestra de ello y de la existencia de conjuntos instrumentales constituídos por diferentes grupos de antaras de acuerdo a sus tamaños, con el exclusivo propósito de obtener no solo una amplia gama de tesituras; sino, la de conformar verdaderas orquestas que interpretaban algún tipo de "polifonía".

Ahora bien, es probable que estos conjuntos orquestales Nascas, conocieron, también, la téc-

nica del "diálogo musical". Al respecto, Policarpo CABALLERO FARFAN (1946:62, 63) piensa que la antara N° 17.734 que se encuentra en el Museo Etnográfico de Buenos Aires y que procede de Nasca debía tener su antara complementaria. Interpretaciones de este tipo pueden hacerse fácilmente, pero con mucha reserva. Sin embargo, como explicamos anteriormente, el "diálogo" pudo haberse constituido en técnica imperante en los "sikuris Nasca", por el mismo hecho de la interpretación ritual y colectiva de las antaras.

Las líneas de Nasca y su relación con los "sikuris nasquenses".—En la misma hoya del río Blanco en que Tello encontró diversas tumbas de la civilización Nasca, y de donde proceden las diversas antaras arqueológicas que anteriormente nos hemos referido; en una planicie desértica ubicada entre las ciudades de Nasca y Palpa, existe el gran complejo de líneas paralelas y convergentes, superficies trapezoidales, triangulares y otras, junto a la representación, a manera de dibujos gigantes, de figuras de pájaros y otros animales, espirales, sinusoides, y en general, diversas formas y dibujos que constituyen las, hoy, famosas "Líneas de Nasca", pertenecientes, también, a la cultura Nasca. Desde su descubrimiento en 1939 por el Dr. Paul Kosok, las líneas han sido objeto de un sinnúmero de conjeturas acerca de su origen y significado. Al margen de algunas que destacan por su menosprecio o exaltación ingenua y sin rigor científico, de nuestras culturas aborígenes, como que fueron construidas por extraterrestres o que constituyen cosmódromos espaciales; existen diversas y series investigaciones como las realizadas por Toribio MEJIA XESSPE (1939), Hans HORKHEIMER (1947), María REICHE (1949; 1953; 1958) y Alberto ROSSEL CASTRO (1977), que han dado origen a un sinnúmero de hipótesis. El complejo que representan "las líneas", entre otras interpretaciones, ha sido considerado como: centros de recreación, emplazamientos de los agregados sociales, representación de constelaciones, lugares sagrados, observatorios astronómicos, árboles genealógicos, parcelas agrícolas con sistemas de irrigación por galerías filtrantes, caminos religiosos, estilizaciones de orden textil, etc. Todas muy razonables y posibles, algunas complementarias que adrede hemos puesto en forma desordenada, pues, no es el caso detallar.

Porque sólo queremos referirnos a una actividad que es propia de la ideosincracia colectiva de nuestros pueblos aborígenes; cual

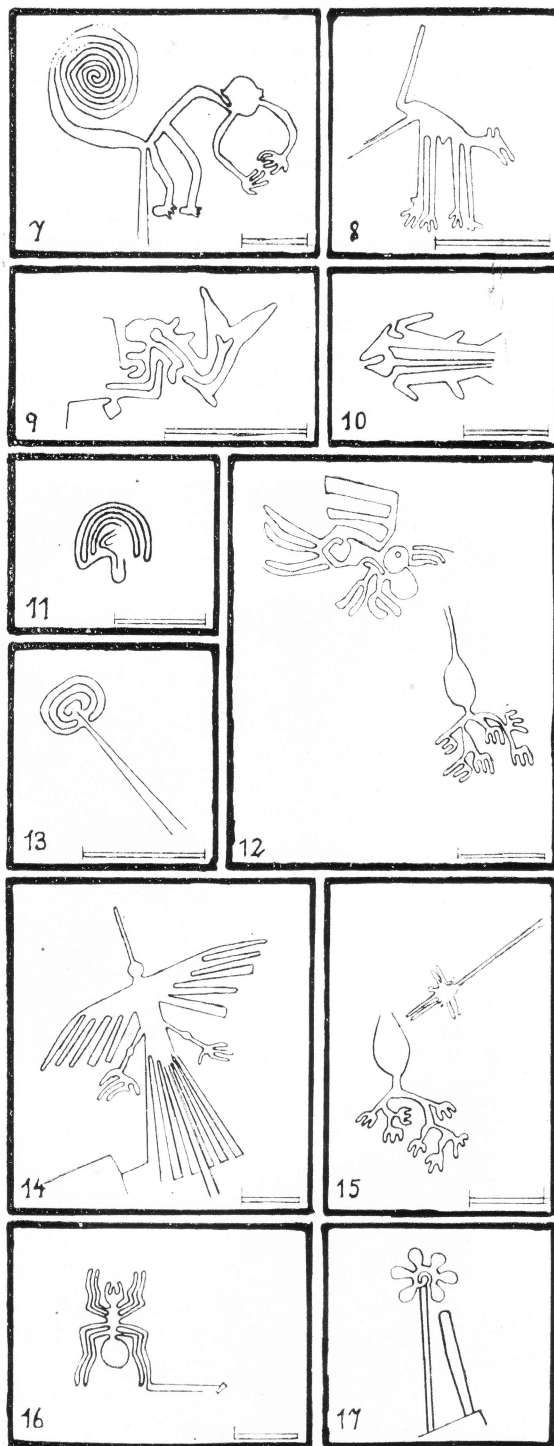


Cerámica 1/233 MNAA que representa un "Sikuri" de la Cultura Chincha-Ica (1100 - 1570 d.C.)

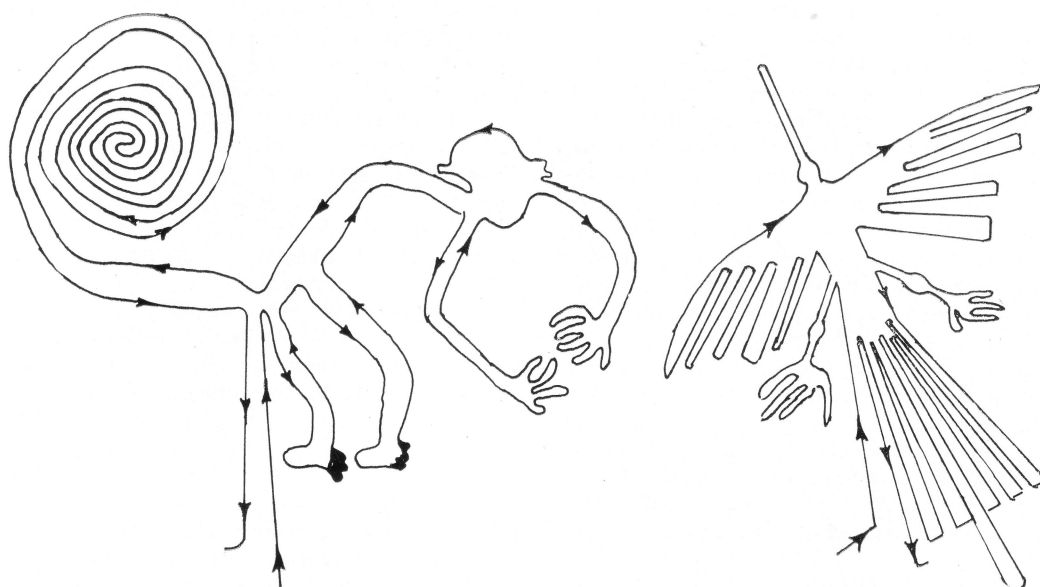
es, la inserente costumbre ancestral de expresar por medio de la danza y la música los más diversos sentimientos y motivaciones, ya sea celebrando una deidad o totem, un acontecimiento agrícola o ganadero, un matrimonio o funeral, y en general, cualquier acontecimiento de su vida cotidiana. Relacionada con un detalle general en el trazado de las líneas", indicativo de que algunas de las actividades coreográficas mencionadas podrían, en tiempos de los Nasca, haber tenido lugar en este misterioso escenario. Y a todo esto, considerando también, que la misma cultura que trazó "las líneas de Nasca", moldeó en arcilla sus antaras y formó grupos de "sikuris", expresiones simultáneas de música y danza. Veamos.

Existe una característica muy general que debe considerarse fundamental en el trazo de los dibujos de la pampa de Nasca: las diferentes figuras de animales como los "pájaros", "el mono", "la tarántula" y los demás dibujos geométricos, espirales, sinusoides, etc., constituyen dibujos de un solo trazo, cuyos extremos no están, generalmente, unidos; desembocan en una línea o superficie o continúan separadamente. Indudablemente, constituyen un sendero más o menos complicado con los consiguientes cambios de rumbo exigidos por el dibujo a confeccionar; pero que cuya trayectoria, generalmente, no se entrecruza a sí misma. El sendero en mención tiene un extremo de "entrada" al dibujo, y otro de "retorno"; tal como se indica en las figuras adjuntas. Las flechas incluidas indican la dirección de un supuesto móvil que recorre el "dibujo-sendero". Naturalmente, éste puede ser recorrido, también, en sentido contrario. De modo que, si alguien entra al dibujo por un extremo, vuelve a salir sin posibilidad de perderse por el otro extremo, después de recorrer el dibujo en mención; pues, no existen bifurcaciones internas; hay algunos casos sí, que algunas líneas ajenas al dibujo, lo atraviezan, pero en forma muy evidente e inconfundible. Obsérvese también como ejemplo, que confirma lo mencionado, que la figura del "mono" y otras figuras, no tienen ojos, porque ésto supondría trazos aislados separados del dibujo trazado en forma continua. Sin embargo, señalamos que algunos pocos dibujos salen de esta regla.

Estas observaciones saltan a la vista de inmediato y tal vez no sean ninguna novedad; pero, si consideramos lo anteriormente mencionado, respecto a la costumbre innata de nuestros pueblos aborígenes de expresar muchos aspectos de su vida en forma coreográ-



Reproducción de: Kern y Reiche
(1955: pág. 38/39)



Figuras del "mono" y de un "pájaro": las flechas indican la dirección de un móvil que "entra" y "sale" del dibujo.

fica, y que "las líneas de Nasca" pertenecen a una civilización que utilizaban las flautas de pan en forma orquestal, de modo similar a los actuales conjuntos altiplánicos, como ya lo hemos demostrado. No es arriesgado pensar que los dibujos de las pampas de Nasca fueron recorridos y, tal vez, construidos por estas hipotéticas "tropas de sikuris Nascas", en alguna ceremonia o durante un ritual especial. Las características de la danza y música sikuriana y su simultaneidad, son argumentos en favor de esta hipótesis, como sigue.

a) Simultaneidad de la Música y Danza.— Los conjuntos de sikuris tienen una característica sumamente importante y distintiva: a la vez que interpretan su música "polifónica", danzan simultáneamente llevando el ritmo con un paso que les es muy propio. Los sikuris son también, entonces, un grupo coreográfico que tañe su propia música. Esta característica les permite, como ningún otro grupo coreográfico, desplazarse con gran movilidad y perfecta coordinación con la música que necesitan para danzar. Logrando de este modo, recorrer trechos más o menos largos en forma rítmica y velocidad cuasi constante.

De modo que las diferentes figuras de la pampa de Nasca resultan ser caminos muy apropiados para ser recorridos por una tropa de sikuris, en fila india o en fila de dos, se-

gún el ancho de la "línea". Naturalmente, nos referimos, sobre todo a las figuras propiamente dichas de animales, espirales, sinusoides que relativamente no tienen mucho extensión y conforman un dibujo claramente identificado. Las demás líneas, áreas trapezoidales y triangulares de mayor extensión y aparente desorden, pueden tener otras interpretaciones que, por lo demás, ya han sido abordadas por diferentes autores. Sin embargo, algunas podrían haber sido senderos afines a la danza, lugares de observación o para las exhibiciones coreográficas y ceremonias.

b) Características de la música.—La música sikuriana dialógica —es muy probable que los "sikuris Nasca" conocieran también el "diálogo musical"—, es constantemente afirmativa, la misma naturaleza del "diálogo" determina que la música tañida sea pujante y tenaz, totalmente acentuada. De modo que el ritmo es, también, muy marcado y el paso de la danza es realizado al compás del bombo, a razón de un paso por cada golpe de percusión. Por lo tanto, el conjunto en cuanto a la relación: música tañida-danza, constituye una máquina perfectamente sincrónica, ideal para tener una relación biunívoca entre los tiempos musicales y las distancias recorridas. De manera que, si bien es muy posible que los dibujos de la pampa de Nasca habrían

sido trazados previamente mediante técnicas e instrumentos especiales como los que suponen M. Reiche (1953) o A. Rossel (ob. cit.). Los sikuris mismos pudieron haber sido utilizados, también, para facilitar los trazos. Una figura trazada a gran escala en base a un modelo menor, sólo debe tener dos condiciones necesarias y suficientes (condiciones de semejanza de figuras): que tengan ángulos iguales y que las dimensiones de los segmentos constituyentes sean proporcionales. Esta proporcionalidad requerida pudo obtenerse aprovechando la relación numérica que existe entre la duración de la música o el ritmo marcado y el paso de la danza, es decir, el camino recorrido. Así, una vez determinado el factor de esta relación, la distancia deseada, según el modelo del dibujo, pudo determinarse por medio del número de veces de la repetición de una pieza musical o la cantidad de golpes rítmicos de percusión.

c) Características de la danza.— El paso de los actuales sikuris (o pusamorenos), es el llamado paso A TERRE (a tierra), y consiste en arrastrar, uno a uno, los pies, siguiendo una dirección definida hacia adelante; justamente, como si se quisiera confeccionar un sendero continuo por medio de las dos huellas continuas y pegadas de los pies. Además, como ya se adelantó, cada paso se arrastra al ritmo del bombo. Indudablemente, esta característica de la danza sikuriana, junto a las ya enumeradas, pueden haber sido aprovechadas, sino para confeccionar “las líneas”, por lo menos para recorrerlas sin estropearlas, y al contrario remarcarlas en cada oportunidad de danza.

A todo esto, anotaremos también, que, María Reiche, en base a las mediciones hechas a las “líneas”, afirma que la posible unidad de medida que los Nascas utilizaron para confeccionar las figuras, fue la de un pie con sandalias (ob. cit.: 100, 101).

Sin embargo, es posible que los dibujos de Nasca hayan sido recorridos por otros grupos coreográficos acompañados con distintos instrumentos musicales. O que, según la festividad celebrada, se hayan utilizado diferentes grupos coreográficos, entre éstos, los “sikuris”, como sucede en la actualidad en las fiestas del Altiplano. Al respecto, ya Hans Horkheimer observó que “las figuras tienen finalidad coreográfica; fueron utilizadas para las danzas sagradas de los grupos” (ob. cit.: 59), y más adelante, entre los argumentos que proporciona para sustentar esta afirmación sugiere que se

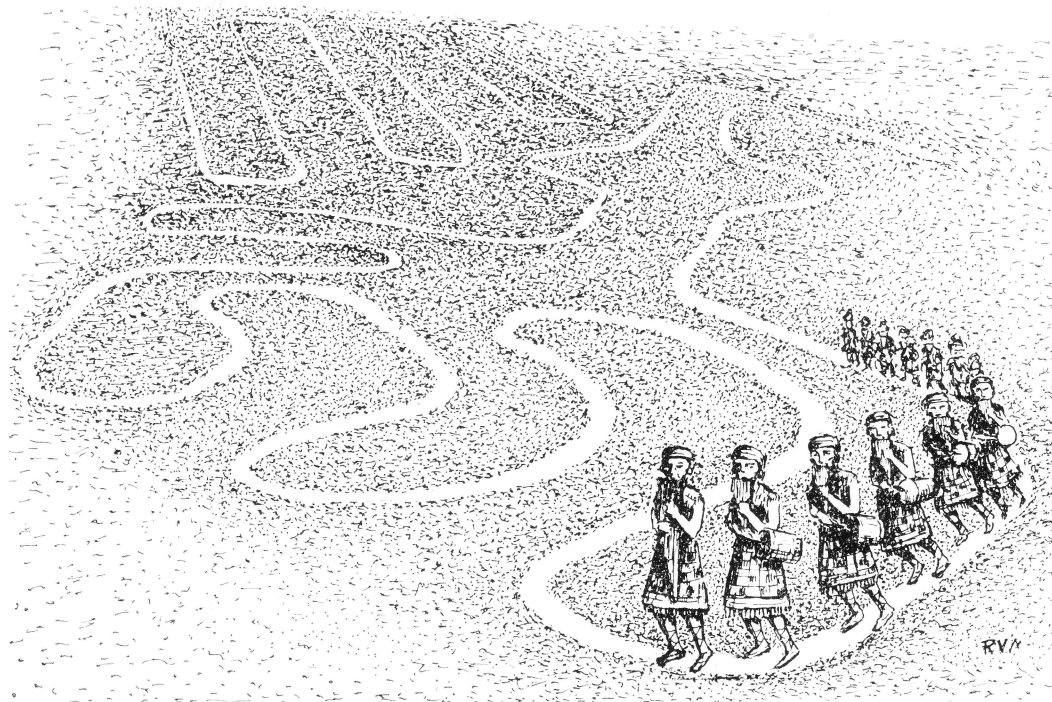
formaron rondas: “las danzas en el Perú Antiguo fueron ejecutadas en masa; los que participaron, formaron una cadena” (ibid:61).

Sea que los “sikuris Nasca” fueron los únicos en recorrer los “dibujos”, o uno de los tantos grupos coreográficos que lo hicieron; seguramente estas danzas las llevaban a cabo durante un rito de alguna fiesta y en ocasión de la adoración de una determinada deidad o totem que “los dibujos” representaban o eran afines. También, posiblemente, celebraban alguna fecha astronómica, funeral o acontecimiento agrícola. Al respecto Horkheimer en la obra citada manifiesta que “hubieron danzas que reproducían movimientos de los astros y otras referentes a los animales totémicos” (loc. cit.).

Por su parte Alberto Rossel afirma que las figuras de la pampa de Nasca constituidas por las plazuelas, rayas y líneas que se combinan intencionalmente para representar signos de orden textil tienen fines netamente coreográficos (Ob. cit.: 220), y que “por estar muy cerca de los terrenos de cultivo, las parcialidades agrarias ejecutarían sus danzas en tiempo de la recolección de los frutos” (ibid: 221). Más adelante manifiesta que las danzas de hombres y mujeres rendían culto al Dios de la reproducción (loc. cit.).

A manera de conclusión, manifestamos que en el presente artículo sólo hemos dado las ideas generales acerca de la presencia y trascendencia del siku bipolar en la época actual y en el Perú Antiguo; las mismas que consideramos, son necesarias de profundizar con exhaustivas investigaciones al respecto. Asimismo, es materia de estudio, el modo en que el “siku bipolar Moche” y los conjuntos orquestales de antaras Nascas de las primeras centurias de esta era, resultaron transplantadas en algunas flautas de pan existentes en la actualidad en América; principalmente, en los conjuntos de sikus bipolares altiplánicos.

Finalmente, creemos que por lo expuesto, el Diálogo Musical Autóctono, presente en el actual JJAKTASINA IRAMPI ARCAMPI, constituye uno de los aportes más substanciales del Perú Antiguo a la cultura universal (1), y debe ser incluida en la relación de aportes de nuestras culturas autóctonas que el ilustre historiador Dr. Luis E. Valcarcel, enumera en su obra: “Historia del Perú Antiguo” (1978: tomo I, 97-102). Creemos además, que la técnica en mención, puede consti-



Dibujo artístico de Roberto Valencia donde se aprecia un conjunto de "Sikuris" recorriendo una figura de la Pampa de Nasca según la hipótesis presentada en el artículo.

tuir la base por donde enrumbe la música atiplánica del futuro.

fección de los dibujos: y a Marianne Eyde, Niels Valencia y Fernando Villiger por su asistencia en las tomas fotográficas.

AGRADECIMIENTO

Fe de erratas.

Mi profundo agradecimiento al Dr. Arturo Jiménez Borja por su muy valiosa orientación y aliento en la parte arqueológica del presente trabajo. Agradeciéndole también, las facilidades bibliográficas que me otorgó en su biblioteca particular y en la del Museo de sitio de Puruchuco.

La primera y segunda foto del artículo tienen las leyendas intercambiadas.

Mi agradecimiento a mi padre Roberto Valencia Melgar por su colaboración en la con-

(1) El autor presentó una ponencia en ese sentido durante el V Congreso Nacional de Folklore llevado a cabo en Puno entre el 31 de enero y el 8 de febrero de 1982; ponencia que fue considerada como uno de los acuerdos del Congreso.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BENSON P., Elizabeth. *Death-Associated Figures on Mochica Pottery*. Harvard University, Washington, D.C., 1973.
- CABALLERO FARFAN, Policarpo. *Influencia de la Música Incaica en el Cancionero del Norte Argentino*. Comisión Nacional de Cultura de Argentina, Buenos Aires, 1946.
- DONNAN B., Christopher. *Moche Art of Peru*. University of California, Los Angeles, 1978.
- HOOD, Mantle. *The Ethnomusicology*. McGraw Hill Company, New York, 1971.
- HORKHEIMER, Hans. *Informe sobre la excursión arqueológica a la región de Palpa*.

- Nasca, febrero-marzo de 1946. Revista de la Universidad de Trujillo, p. 44-63, 1947.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav. Musical and other sound Instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study. Goteborg, 1935.
- KAUFFMANN DOIG, Federico. Comportamiento Sexual en el Perú Antiguo. Kompaktos G.S. Editores, Lima, 1978.
- KERN, Herman y REICHE, María. Peruanische Erdzeichen. Peruvian Ground Drawings. Kunstraum München E.V., Munich, 1975.
- KUTSCHER, Gerdt. Ancient Art of the Peruvian North Coast. Arte Antiguo de la Costa Norte del Perú. Gebr. Bann, Berlin, 1955.
- MEJIA XESSPE, Toribio. Acueductos y Caminos Antiguos de la Hoya del Río Grande de Nasca, Actas y Trabajos Científicos del XVII Congreso Internacional de Americanistas, tomo I, p. 559-569. Lima, 1939.
- REICHE, María. Orientación y Medidas en los dibujos antiguos de las Pampas de Nasca. Revista LETRAS, p. 97-101. Universidad Nacional de San Marcos, Lima, 1953.
- REICHE, María. Los dibujos gigantescos en el suelo de las Pampas de Nazca y Palpa, Descripción y ensayos de interpretación. Edit. Médica S.A., Lima, 1949.
- REICHE, María. Interpretación Astronómica de la figura del Mono en la pampa al sur del río Ingenio. Actas y trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú, época prehispánica, Vol. I, Lima, 1958.
- ROSSEL CASTRO, Alberto. Arqueología Sur del Perú. Ed. Universo S.A., Lima, 1977.
- SACHS, Curt. Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947.
- SAS, Andre. Ensayo sobre la música Nazca. Revista Museo Nacional, tomo VIII, p. 124-139, Lima, 1939.
- SAWYER R., Alan. Ancient Andean Arts in the Collections of The Krannert Art Museum, University of Illinois, Urbana-Champaign, USA, 1975.
- TELLO C., Julio. Paracas, primera parte. The Institute of Andean Research de New York, Lima, 1959.
- VALCARCEL, Luis. Historia del Perú Antiguo. Editorial Juan Mejía Baca, tercera edición, 1978.
- VALENCIA CH., Américo. Los Sikuris de la Isla de Taquille. Separata del Boletín de Lima, Lima, 1980.
- VALENCIA CH., Américo. Los Chiriguanos de Huancané. Separata del Boletín de Lima, Lima 1981.



AMERICO VALENCIA CHACON, musicólogo, compositor e ingeniero electrónico peruano (Puno), se graduó en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima. Becado por la Comisión Fulbright obtuvo el grado de Magister en Música en Florida State University E.U.A. Ha realizado también estudios de música electrónica en el Center for Music Research de la misma universidad. Entre otras distinciones, Valencia obtuvo en 1982 el Premio internacional de musicología CASA DE LAS AMERICAS, La Habana Cuba, con un estudio sobre los conjuntos orquestales de sikus del altiplano peruano. En 1988, obtuvo el Premio nacional peruano DANIEL ALOMIA ROBLES concedido por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC) a la mejor tesis de postgrado en el área de Música e Identidad Nacional, donde Valencia propugna la utilización de los instrumentos andinos en la educación y creación musical. Ha publicado diversos artículos y libros de su especialidad y ha sido contribuidor del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana publicado en España. Es autor de varias piezas para piano, orquesta, instrumentos nativos y electrónicos y ha compuesto música para cine. En la actualidad Américo Valencia es profesor del Conservatorio Nacional de Música (Lima) y presidente del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana (CIDEMP). Se encuentra realizando estudios de doctorado en la Universidad de Helsinki, Finlandia.

