



Sonidos de América

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO - CHILE

Museo Chileno de Arte Precolombino

0541
FRAGMENTO DE BOTELLA: MUSICO TOCANDO ANTARA
Cerámica
Area Andina Central
Paracas
300 - 100 a.C.
Alto: 160 mm

En la costa centro-sur de lo que hoy es Perú, se desarrolló hace más de 2500 años la cultura Paracas, ampliamente conocida por la riqueza de sus tejidos. No obstante, este pueblo también tuvo hábiles artesanos en cerámica, los cuales trasladaron a este material la policromía y otras características estilísticas que se pueden encontrar en sus textiles. La representación de personajes humanos en variadas actitudes es característica del arte textil Paracas y también fue común en el trabajo de la alfarería. Muchos de los personajes representados están en actitudes que podrían corresponder a situaciones rituales específicas, tales como aquellos que aparentan estar en "vuelos" extáticos inducidos por el uso de sustancias psicoactivas o aquellos que parecen bailar portando complejas vestimentas y objetos en sus manos. Estos personajes que realizaban determinadas tareas u ocupaban ciertas posiciones singulares durante los rituales, se convirtieron en conceptos culturalmente significativos para este pueblo, y por medio de su representación se transmitió y reproducía parte de la ideología Paracas. La representación de un músico soplando una *antara* de cuatro tubos –muy similar a las encontradas en sitios arqueológicos de la región– es probable que aluda a dichos "personajes símbolos" ya que en este tipo de eventos rituales, la música, el canto y la danza ocupaban un lugar central.

4957

Museo Chileno
de Arte Precolombino

7817
1986
1985



Esta obra fue auspiciada por



BANCO O'HIGGINS



BANCO O'HIGGINS

El Banco O'Higgins ha desarrollado una sólida y bien estructurada política cultural, la cual tiene por objetivo apoyar las manifestaciones e investigaciones artísticas que se realizan y tengan trascendencia en el país.

Con ésta se han beneficiado diversas entidades culturales en Chile. Los aportes más trascendentes y continuados han sido realizados al Museo Chileno de Arte Precolombino y a la Corporación Cultural de Santiago, en las temporadas de Opera y Ballet que se efectúan en el Teatro Municipal de Santiago.

En lo que respecta al Museo Chileno de Arte Precolombino se han impreso catorce títulos, todos ellos sobre temas inéditos de culturas que se desarrollaron en nuestro continente.

Estos son: Museo Chileno de Arte Precolombino (1982); Platería Araucana (1983); Tesoros de San Pedro de Atacama (1984); Arica, Diez Mil Años (1985); Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986); Hombres del Sur (1987); Obras Maestras (1988); Arte Mayor de los Andes (1989); Artífices del Barro (1990); Los Orfebres Olvidados de América (1991); Colores de América (1992); Identidad y Prestigio en los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas (1993); La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros (1994) y Sonidos de América (1995).

Debido al enorme interés despertado por estas obras en el extranjero, éstas se han realizado en ediciones separadas en castellano e inglés. Ello ha posibilitado la investigación, el conocimiento y la difusión de culturas propias de trascendencia universal, tanto en Chile como en el exterior.

Con la nueva edición que hemos titulado "Sonidos de América" confirmamos nuestro compromiso como empresa preocupada de temas de gran trascendencia cultural y que sirven para acrecentar nuestro acervo cultural y valorar en su justa dimensión culturas ya desaparecidas o que tienen aún vigencia y merecen su investigación y difusión.

Fernando Cañas Berkowitz
Gerente General

Andronico Luksic Craig
Presidente

PRESENTACION

En este volumen de la serie que coedita el Museo Chileno de Arte Precolombino con el Banco O'Higgins, nos referimos a una de las artes más antiguas de la humanidad: la música.

A través del canto, los instrumentos musicales y la danza, los primeros hombres que entraron a nuestro continente desde las heladas estepas asiáticas, expresaron sus ideas acerca del mundo tangible y sobrenatural, sus concepciones acerca de la estética, sus miedos y sus utopías. Los actuales pueblos aborígenes de América conservan vigente parte importante de este patrimonio, y la música que escuchamos en sus grandes fiestas religiosas, es una fuente importante para los estudiosos de etnomusicología.

Los artículos de los investigadores José Pérez de Arce y Claudio Mercado introducen el mundo de la música precolombina, nos hablan de sus peculiares funciones y hacen revivir para nosotros los sonidos olvidados de América.

Nos es muy grato agradecer nuevamente la estimada colaboración del Banco O'Higgins que nos ha permitido documentar y difundir esta parte tan poco estudiada de nuestro acervo cultural.

Completan el volumen una selección de fotografías de instrumentos musicales y representaciones de músicos.



Jaime Ravinet De la Fuente
Alcalde
I. Municipalidad de Santiago



Sergio Larrain García-Moreno
Presidente
Fund. Familia Larrain Echenique

Museo Chileno
de Arte Precolombino



SONIDOS DE AMERICA

SANTIAGO - CHILE

INDICE

Carta del Banco O'Higgins _____	5
Tradiciones Musicales Precolombinas en el Espacio ____	6
Presentación _____	7
Tradiciones Musicales Precolombinas en el Tiempo ____	8
Música para Encantar al Mundo _____	9
Música Prehispánica _____	19
Glosario _____	32
Bibliografía, Discografía, Videografía Comentadas ____	33
Selección _____	35
Catálogo _____	87

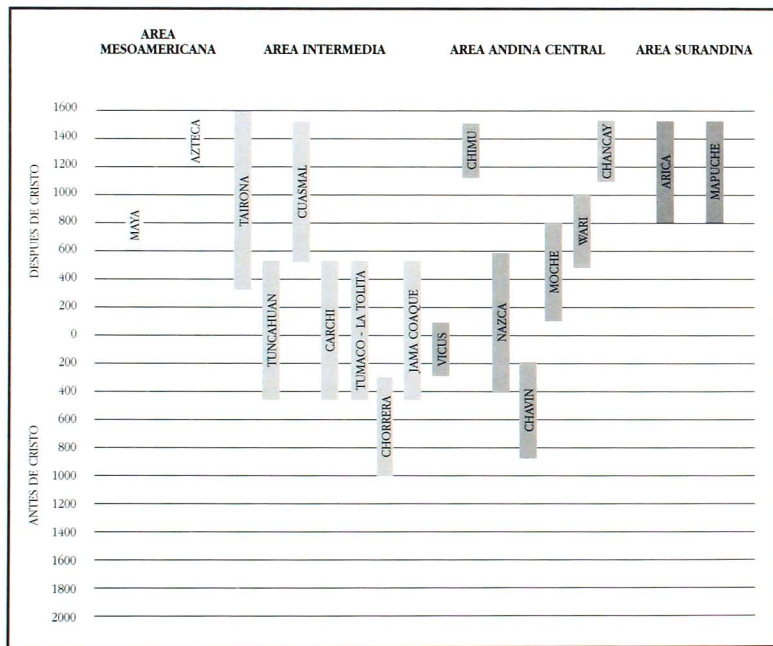


TRADICIONES MUSICALES PRECOLOMBINAS EN EL ESPACIO



Museo Chileno de Arte Precolombino

TRADICIONES MUSICALES PRECOLOMBINAS EN EL TIEMPO



CLAUDIO MERCADO
MUSICA PARA ENCANTAR EL MUNDO



Códice Borja (Azteca)

Museo Chileno de Arte Precolombino

El hombre americano está naturalmente inserto en el mundo que lo rodea; sabe que está relacionado con el Todo de manera directa y que sus acciones influyen en el devenir del universo. El sonido es un medio importante para establecer y mantener esta relación.

La vida cotidiana del indígena americano está marcada por el sonido; a través de él establece redes de relaciones y significados con el mundo en que está inmerso. En las selvas del Amazonas, por ejemplo, donde la espesura de la vegetación apenas deja entrar la luz solar, es necesario guiarse por el sonido para detectar los movimientos de la posible presa o del atacante, jugando el oído un papel fundamental para cazar y no ser cazado.

El indígena pasa gran cantidad de tiempo escuchando el sonido de los pájaros y otros animales, que imita a la perfección. Es capaz de distinguir muchas especies animales a partir de su sonido y, más aún, de distinguir sexos y comportamientos. El reconocer a través del oído es para él un proceso natural.

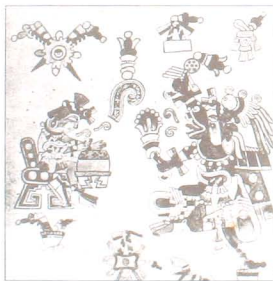
El hecho de imitar sonidos implica un alto grado de concentración, discriminación, selección y memoria auditiva: primero se deben fijar los sonidos en la mente, conocerlos, analizarlos, para luego realizar el proceso de experimentación sonora que implica llegar a imitar fielmente los complejos cantos de las aves y otros animales.

Es a partir de esta relación y de esta manera de percibir el mundo sonoro, que debemos intentar comprender la música indígena americana. En muchas de las lenguas vernáculas de América no existe siquiera una palabra que corresponda a nuestro concepto occidental de "música", constituyendo los sonidos una dimensión indisoluble de un todo que incluye la poesía, la danza, la mitología y el sustrato mismo del cosmos. De este modo, la música está integrada a la naturaleza de la misma manera que el sonido de un río o del desierto. Es parte del continuo sonoro universal y como tal se relaciona y se entretje con él en todas sus formas, siendo mucho más que una expresión artística y estética particular.

En América existe y existió una enorme diversidad de pueblos, cada uno con su propia visión de mundo, por lo que es difícil hablar de las culturas nativas del continente como un conjunto homogéneo. Existen, sin embargo, ciertos rasgos generales —comunes a la mayoría de los pueblos indígenas— que contrastan con aquellos que caracterizan nuestra vida como occidentales. Una de estas constantes es la importancia que los pueblos americanos dan a la percepción auditiva en el proceso de aprehensión y codificación del universo.

Para adentrarnos en el mundo sonoro de los antiguos americanos contamos con la arqueología —que nos permite conocer los instrumentos musicales y las representaciones de bailes y ceremonias que se encuentran en piezas cerámicas, telas o murales— y la etnohistoria, que nos ofrece descripciones de los primeros observadores europeos sobre la música americana y sus múltiples funciones. Afortunadamente, la música de los actuales pueblos indígenas de América conserva los mismos conceptos estructurales, estéticos y sobrenaturales que sostenían a la música prehispánica, aunque aparezcan disfrazados bajo otras formas e instrumentos. De este modo, los estudios etnográficos permiten completar el panorama ofrecido por la arqueología y la etnohistoria, referidas casi exclusivamente a Mesoamérica y el Área Andina Central, principales centros de irradiación cultural de América.

Es a partir de estos datos que intentaremos aprehender las grandes ideas y conceptos estético-espirituales de la música americana y entregarlos, paradójicamente, a través del mudo lenguaje de la escritura.



Códice Borbónico (azteca).

“Lo que pasa es que ahora con todas las máquinas y los gases que tiran se hace como una neblina que nos separa de Dios. Antes los yerbateros curaban, pero ahora el ruido que hay no deja que Dios oiga a los hombres, entonces no pueden curar; el ruido que hacen las máquinas, los aviones, todo eso no deja que Dios escuche, antes no, antes no había

Museo Chileno de Arte Precolombino

avión y Dios escuchaba a los hombres, había silencio y ahora no hay silencio" (Francisco Paniri, Caspana, altiplano chileno 1994).

El mundo indígena americano es un mundo poblado de espíritus y fuerzas que dominan la naturaleza; un mundo en que "lo real" y "lo sobrenatural" se entrelazan en un tejido único e indivisible. En este contexto, la música —de origen divino— está íntimamente ligada al universo sobrenatural, y a través de ella es posible comunicarse con las deidades. De esta manera, existen cantos para curar enfermos, para traer o detener la lluvia, para obtener una buena pesca o cosecha, para invocar a determinados espíritus, para ayudar a los muertos en su último viaje, etcétera.

El sonido de la naturaleza no sólo incluye los emitidos por los animales y agentes atmosféricos, sino también los producidos por los seres sobrenaturales que habitan en ella. Este es dominio de una realidad invisible, es poder y movimiento. Como tal, es un atributo de los seres sobrenaturales, quienes son invocados a través del sonido.

Basta repetir el nombre del ser sobrenatural para que éste se manifieste; la invocación es hecha a través del sonido, de la plegaria, del canto o de una melodía tocada en una flauta.

El sonido está presente en la estructuración del mundo y es protagonista fundamental en los mitos de creación de la mayoría de los pueblos. Los mitos revelan las bases mismas de la realidad, sustentando el esquema del universo que hace todo grupo humano para poder vivir en él y para poder explicarse, de manera colectiva, su paso por el mundo. Son los mitos y su constante reactivación, a través de los ritos, quienes dan los fundamentos para la relación mantenida con el mundo.

"Después que el Gran Fuego destruyera el mundo y antes que el pequeño pájaro Icanchu volara lejos, éste vagó por la tierra destruida buscando el Primer Lugar. El lugar estaba irreconocible pero el dedo índice de Icanchu encontró la mancha. Ahí él desenterró el resto del árbol quemado y lo golpeó como tambor. Tocando sin parar cantó con los sonidos del tambor oscuro y bailó a sus ritmos. Al amanecer del nuevo día un retoño verde nació del tambor de carbón y luego floreció como el Primer Arbol, el Arbol de los Caminos en el Centro del Mundo. De sus ramas florecieron las formas de vida que existen en el Nuevo Mundo" (mitología matoaco, Chaco).

El sonido tiene el poder de crear, de engendrar vida, de posibilitar la comunicación entre el mundo de los humanos y el mundo sobrenatural.

En algunas comunidades del Area andina existe un personaje mítico llamado "El Sereno", asociado al sonido, al agua y al diablo. El da nuevas músicas a quien tiene el valor de enfrentarsele. El músico va, de noche, a algún lugar donde el agua corra o caiga produciendo sonido; en medio de una serie de ritos, se sienta en silencio e inmóvil a escuchar concentradamente el sonido del agua. Luego de un tiempo, este sonido se transforma mágicamente en música y la persona escucha instrumentos, melodías y cantos que El Sereno le está dando. Pero éste es un encuentro con el diablo, y si el hombre no es lo suficientemente valiente, reventará por el susto, "se irá en sangre", morirá y su alma la ganará el diablo. El sonido es propiedad del mundo sobrenatural y se debe aprender a acceder a él.

La música y los instrumentos musicales son un regalo que los dioses hicieron a los hombres en el tiempo mítico; como tal son guardados celosamente y están asociados a una serie de tabúes. Sólo son tocados en ciertas épocas del año y para ciertas ceremonias. Entre los kamayurá, del Amazonas, el sonido de cada tipo de flauta corresponde a la voz y esencia de un ser sobrenatural. Los instrumentos son sagrados, pues tienen el poder de evocar a estos seres, de repetir sus sonidos primigenios y de hacer que vuelvan a estar presentes con sus poderes originales y eternos.

"El Dios del Espejo Humeante dijo al Dios del Viento: 'Viento, vé a través del mar y llega a la casa del Sol. El tiene enredador suyo muchos cantores y músicos, muchos que tañen la flauta, que le cantan y le sirven. Unos de éstos andan en tres pies, o tienen enormes orejas. Cuando llegues a la orilla del mar, llamarás a mis servidores y ministros, que se llaman Caña y Concha, y el otro, Mujer Acútica, y el tercero, Monstruo Femenino de las Aguas. Les mandarás que se enlacen unos a otros unidos, hasta formar una manera de puente, por el cual puedas pasar tú a la Casa del Sol. Y así puedas traer contigo a los músicos que vas a pedir al Sol. Vengan ellos con sus instrumentos, para que alegren al hombre y me sirvan y veneren', dijo, y desapareció de la presencia del Viento.

Llegó el Dios del Viento a la playa y comenzó a dar voces a los servidores del Dios del Espejo Humeante. Vinieron obedientes y al punto hicieron el puente por el cual pudieron pasar el Dios del Viento y los músicos. Tan pronto como el Sol vio venir al Dios del Viento, dijo a sus músicos: '¡Mirad, he aquí al desdichado que viene! Nadie le responda palabra, porque aquel que le responda tendrá que irse con él'. Estaban los músicos del Sol vestidos de cuatro distintos colores: blan-

Museo Chileno de Arte Precolombino

co, rojo, amarillo y verde. Cuando llegó el Dios del Viento, luego comenzó a llamar a los músicos y a dar voces, también cantando él. Nadie le respondía, hasta que al fin uno de los músicos del Sol respondió a la voz del Viento y tuvo que irse con él. Este es el que al llegar a la tierra dio a los hombres toda la música con que ahora se regocijan" (azteca, Mendieta 1570).

La relación entre sonido y dominio sagrado es muy fuerte en la estructuración del mundo indígena; los instrumentos han sido dados por los dioses para que a través de ellos el hombre sea capaz de comunicarse con el plano sobrenatural. Esta relación puede ser observada también en las grandes construcciones sagradas que consideraron en sus diseños los problemas acústicos. Los centros ceremoniales eran lugares en que se manifestaban los dioses, donde eran invocados a través de la palabra y la música, y donde se expresaban sus sonidos sagrados.

El indígena no intenta hacer una demostración de destreza o virtuosismo con su arte sino honrar y ofender a sus divinidades; intenta crear un puente que una su mundo con el de los dioses. La música no es tocada sólo para provocar una emoción estética sino para despertar un hondo fervor religioso y preparar el clima adecuado para llevar a cabo complejos rituales.

Esta profunda y compleja ritualidad pudo ser apreciada por los españoles a su llegada a América, y a pesar de parecerles "cosa del demonio y de idolatrías" no pudieron dejar de asombrarse ante el despliegue ritual azteca

"...es de saber que sus fiestas las solemnizaban y regocijaban mucho... y con cantares muy solemnes a su modo, y bailales al mismo son con mucho tiento y peso, sin discrepar en el tono ni en el paso, porque ésta era su principal oración. Los bailales solemnes hacían por la mayor parte en el templo delante de sus dioses, o en el palacio del señor, o en el mercado..." (Mendieta, 1570).

De esta manera, la música en América ha tenido una importancia fundamental como parte activa del sistema de creencias.

Los chamanes son personas especializadas en el arte de comunicarse con el mundo de los espíritus; son capaces de entrar a un estado especial de conciencia para acceder a otras realidades, don-

de pueden pedir consejo a los espíritus sobre determinados problemas que aquejan al grupo o a un enfermo en particular, interceder ante ellos o rendirles culto.

El canto y la música son el arma más poderosa de los chamanes, quienes no sólo la usan para entrar a la otra realidad, sino también para poder manejarse dentro de ella. El contenido lírico de los cantos es fundamental, pues está relacionado a los problemas específicos que el chamán intenta solucionar y cuya respuesta busca en las visiones y viajes por el mundo de los espíritus. A través del canto se pide ayuda a los espíritus tutelares, a las almas de los muertos y a todos los poderes sobrenaturales, y es, también, a través de él que el chamán encuentra el camino de regreso cuando se ve en peligro o no puede volver del mundo mítico.

Dentro de este mundo, que integra la realidad física y la metafísica, una de las funciones más importantes de los chamanes es la de velar por la salud de las personas. Son ellos quienes tienen la responsabilidad de curar a los enfermos y la comunidad confía en sus poderes para mantenerse en buen estado de salud. Los chamanes son expertos conocedores de las cualidades y poderes de las plantas usadas para curar determinadas enfermedades y de aquellas que les permiten entrar a la otra realidad, al espacio y tiempo míticos en el que podrán llevar a cabo la curación necesaria.

En el proceso de curación son fundamentales los cantos que el chamán ejecuta, sin parar, al lado del enfermo.

Entre los jíbaro del Amazonas el elemento más poderoso de los ritos curativos son los cantos, al punto que este tipo de sesiones se denominan "curar la enfermedad cantando". Ellas se inician casi siempre silbando o con sonidos de sonajas para invocar a los espíritus ayudantes. Una vez que el chamán siente que estos espíritus han llegado, comienza a cantar los cantos de curación. Estos son cantos específicos para cada tipo de enfermedad, su significado es metafórico y está referido a ciertos espíritus tutelares, a ciertas plantas que son las que podrán sanar al enfermo. Otros son fórmulas para expulsar a los malos espíritus que se han apoderado del enfermo.

El chamán mapuche canta invocando a los espíritus acompañado del golpe ininterrumpido de su *kultrún*, tam-



Códice Dresden (maya).

Museo Chileno de Arte Precolombino

bor que sitúa muy cerca de su rostro, al lado del oído, para que la gran intensidad de su sonido haga vibrar su cuerpo hasta hacerlo entrar en trance, llegar al mundo de los espíritus y, una vez allí, permitirle conocer la causa de la enfermedad que aqueja al paciente y el remedio que deberá administrarle. El *kultrín* es un instrumento mágico –en su superficie está pintado el diseño simbólico del universo– por el cual el chamán viaja una vez que ha logrado salir del tiempo y el espacio cotidianos, siempre escuchando y siendo guiado por el sonido de su tambor.

La importancia del sonido es tal, que en muchos pueblos amazónicos las visiones vividas durante los trances alucinatorios sólo son válidas si son acompañadas de determinados sonidos, de determinadas alucinaciones auditivas. No basta la visión para saber que efectivamente se ha llegado al otro lado del mundo; es el sonido quien certifica que se ha traspasado el umbral.

Las plantas psicoactivas y la música han sido comúnmente usadas en conjunto para lograr la comunicación con el mundo sobrenatural, pero hay sociedades en que dicho estado se alcanza sin el consumo de estas plantas. En éstas, basta el poder del sonido para entrar al otro mundo. Entre los selk'nam de Tierra del Fuego, por ejemplo, una misma palabra significaba música y trance, haciendo evidente la estrecha relación entre ambas.

Ciertos tipos de sonidos y estructuras sonoras, que apuntan a la saturación del espectro sonoro por medio de la superposición de capas de sonidos (algo similar al efecto de "ruido blanco" de un río caudaloso), están relacionados con la obtención de estos estados especiales de conciencia. Un ejemplo de ello lo encontramos en los "bailes chinos" de Chile central –rituales de campesinos y pescadores que integran elementos indígenas y católicos– con sus enormes masas sonoras producidas por muchas flautas de timbre disonante, tocadas simultáneamente en un ritmo constante y dual. Las orquestas de los wakaéni del Amazonas ilustran la misma situación, con numerosos trompetas muy graves, flautas, voces femeninas y masculinas y silbatos agudos, tocando cada uno su propio ritmo y dando forma a una heterofonía impresionante.

Estas grandes orquestas actúan en un ambiente saturado de estímulos sensoriales interrelacionados: la danza continua, el movimiento, los olores de flores e inciensos; la catarsis colectiva y la significación del ritual. Todos estos aspectos confluyen simultáneamente con el sonido, creando las condiciones necesarias para producir un quebre en la percepción cotidiana.

Entre los jóvenes de la costa noroeste de Norteamérica, así como en los de las planicies del sudoeste, se daba la situación inversa; ellos acostumbraban a hacer retiros rituales en búsqueda de una "visión" que les diera poder y sabiduría. Estos retiros eran individuales e incluían grandes caminatas y esfuerzos físicos, como correr sin parar toda una noche, subir montañas, pasar varias noches seguidas sin dormir, ayunos y ciclos de cantos mantenidos por largos períodos de tiempo hasta alcanzar el estado en que la "visión" les era revelada. Estos ciclos de cantos eran fundamentales para alcanzar la "visión" que, muchas veces, era revelada en sueños por sus espíritus ayudantes o antepasados.

Por otro lado, la música es fundamental en la estructuración de los ciclos rituales de los pueblos americanos. Existe un calendario exacto de los rituales que componen el ciclo anual, cada uno con determinadas músicas, determinados sonidos y determinados instrumentos musicales. Los rituales son representaciones de acontecimientos que ocurrieron en el tiempo mítico, son puentes que el hombre tiende para comunicarse con el mundo de los espíritus a fin de revivir aquellas hazañas emprendidas por los creadores del mundo y mantener el sentido que ellos dieron a su creación. De este modo, el sonido que sale de las flautas *yakui* de los yawalapití del Alto Xingú –Amazonas brasilero– representa lo más poderoso de los espíritus del agua, transformándose quienes las tocan en esos espíritus.

A través del sonido se forma un puente, y tanto el hombre como la divinidad son capaces de entrar en los dominios del otro; el espíritu tiene la posibilidad de revivir sus actos a través del sonido que está haciendo el hombre y el hombre tiene la posibilidad de ser el vehículo para que el espíritu se manifieste, y al mismo tiempo, convertirse en él. La realidad se ve ampliada por la capacidad que posee el sonido de transformar el tiempo cotidiano en uno mítico.

Las flautas *yakui* permanecen guardadas en una choza especialmente destinada para ello y sólo son tocadas en determinada época del año. Ellas hacen saber a la comunidad que se está viviendo la época en que se celebran ciertos pasajes míticos y no otros, estructurando el año a través del sonido. Así como los sonidos naturales cambian de estación en estación, también cambian los ciclos de cantos y de instrumentos.

Esta comprensión del ciclo anual a través de los ritos y ceremonias y de las músicas e instrumentos utilizados es muy fuerte en el Área Andina, como se aprecia en la siguiente cita de Garcilaso de la Vega (ca. 1550).

Museo Chileno de Arte Precolombino

"Cuatro fiestas solemnes celebraban por año los Inkas en su corte, a más de las menores. La primera, principal y solemnisima era la fiesta del sol llamada Raymi; la segunda y no menos principal era la que hacían cuando armaban caballeros a los noveles de sangre real; la tercera llamada Cusquieraimi, hacían cuando la sementera estaba hecha y había nacido el maíz; y la cuarta y última fiesta era la que los Inkas Reyes celebraban en su corte y le llamaban Citua".

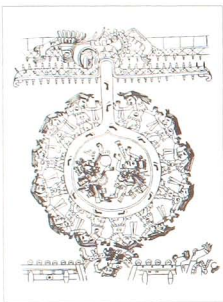
Lo mismo ocurría entre los aztecas, donde el año estaba marcado por diversas ceremonias y fiestas en las que se celebraban a distintos dioses o situaciones míticas. Existen largas listas dejadas por los cronistas que mencionan la gran cantidad de fiestas y ceremonias que celebraba este pueblo durante el año en honor a sus dioses.

La importancia de la música y la danza es un tema recurrente en el mundo indígena americano, siendo el medio privilegiado para acceder a la divinidad en grandes rituales colectivos. Las asombrosas descripciones de los cronistas para los rituales aztecas nos permiten imaginar la importancia de la música y la danza en la comunicación con los dioses:

"...a pesar de que a veces concurrían tres mil, a veces cuatro mil o más hombres, todos cantaban el mismo canto con la misma voz y con la misma danza y compás del cuerpo, y de cada una de sus partes; variadas sin embargo en cada una de las mudanzas, respondiéndolo y concertando con los temas mismos en modo maravilloso..." (Hernández, ca. 1550).

La música y la danza forman, por una parte, una unidad que es ofrecida a los dioses; un regalo de la hermosura y perfección alcanzada en un arte por un grupo de hombres. Por otra, la danza y la música, mantenidas durante largos periodos de tiempo, se vuelven un sacrificio, una entrega total realizada para agradar y establecer un contacto con la divinidad. Es a través de la danza continua y de la música que la acompaña que la persona entra al estado extático necesario para comunicarse con los dioses. Toda la energía empleada para realizar el esfuerzo físico se vuelca y se potencia para conseguir tender el puente. La música y la danza son la llave al otro mundo.

Si no se baila y no se canta como está establecido ritualmente, la tierra no dará sus frutos o no traerá la llu-



Códice Borgia (azteca).

via. El hombre hace su ofrenda, su "pago" —utilizando una expresión andina— y, a su vez, la tierra lo retribuye con lo que él necesita.

Danza y música se unen en un ritual colectivo que amalgama los deseos de un grupo de hombres volviéndolos lo suficientemente fuertes como para alcanzar a los dioses.

"En estas fiestas y bailes no sólo llamaban y honraban y alababan a sus dioses con cantares de la boca, más también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, tenían y usaban muchas maneras, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y los pies como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a los dioses, por lo cual aquel trabajoso cuidado de levantar sus corazones y sus sentidos a sus demonios, y de servirles con todos los talentos del cuerpo, y aquel trabajo

de perseverar un día y parte de la noche llamábanle *maceualiztli*, penitencia y merecimiento..." (Motolinía, ca. 1550).

El canto y la danza eran tan importantes para los aztecas como medio de interceder ante los dioses que existían personas especialmente dedicadas a enseñar estas artes, como era el caso del *tlapixcatzin*, el Conservador, quien "...tenía cuidado de los cantos de los dioses, de todos los cantares divinos. Para que nadie errara, cuidaba con esmero de enseñar él a la gente los cantos divinos en todos los barrios. Daba pregon para que se reuniera la gente del pueblo y aprendiera bien los cantos". (Sahagún ca. 1550).

Músicos y participantes del ritual debían realizar su tarea con absoluta perfección pues de esta comunicación dependía el bienestar de todo el pueblo. De esta comunicación dependía, nada menos, el que el universo siguiera su curso sin mayores inconvenientes.

"Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tenían el *teponaztli* y atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenidos del baile, luego el señor les mandaba a prender y otro día los mandaba matar" (Sahagún, ca. 1550).

Un error en la música ofendía a los dioses al ofrecerles algo que no era perfecto, ensuciando la comunicación entre los hombres y la divinidad.

Museo Chileno de Arte Precolombino

Durante estas ceremonias era desplegada toda la parafernalia ritual de los nobles, quienes danzaban con sus vestimentas y trajes ceremoniales llenos de colores y símbolos; grandes señores intentando la renovación del mundo.

"En estos bailes y cantares sacan las divisas, insignias y libreas que quieren, con mucha plumería, y ropa muy rica de muy extraños atavíos y composturas, joyas de oro y piedras preciosas puestas en los cuellos y muñecas de los brazos, y brazaletes de oro fino en los brazos, los cuales ví, y conocí a muchos caciques que los usaron: con ellos se ataviaban y componían, así en los brazos como en las pantorrillas, y cascabeles de oro en las gargantillas de las piernas. Ansimismo salían las mujeres en estas danzas, maravillosamente ataviadas que no había en el mundo mas que ver, lo cual todo se ha vedado por la honestidad de nuestra religión" (Muñoz Camargo, ca. 1580).

Existen grandes diferencias entre estos rituales multitudinarios, hieráticos y llenos de pomposidad—de milimétrica exactitud—y aquellos de muchos chamanes de la selva amazónica que, vestidos sólo con un cordel prepucial y haciendo movimientos espontáneos, invocan a los poderes sobrenaturales a través de un canto interrumpido por escupitajos que, lejos de interferir en su desarrollo, lo potencian. Formas tan distintas remiten a una misma concepción del sonido como mediador privilegiado entre los hombres y el mundo sagrado.

Actualmente, las grandes tradiciones indoamericanas han desaparecido como entes estatales capaces de aglutinar y de realizar aquellos impresionantes rituales. Su música ha desaparecido para siempre y jamás podremos saber cómo habrá sonado una gran procesión de miles de hombres moviéndose en exacta sincronía por la Calzada de los Muertos de Teotihuacán o por la explanada de Sacsayhuamán en el Cuzco, pero algo de ello podemos intuir al vivir una fiesta ritual, por ejemplo, de Chile central, a sólo una hora de Santiago, donde los "bailes chinos" quiebran una y otra vez el espacio cotidiano, abriendo un inmenso puente sonoro que nos permite retroceder siglos y llegar a las armonías que seguramente sostuvieron el mundo sonoro prehispánico, los sonidos que mantuvieron y estructuraron el mundo indígena americano.



Escena pintada en vaso cerámico maya.

La ritualidad era un aspecto que traspasaba la mayoría de las actividades de las sociedades americanas, no existiendo una división tajante entre lo sagrado y lo profano. La estrecha relación entre música y cosmovisión no implica, en modo alguno, que ésta fuera una actividad restringida sólo al ritual. La música era un elemento omnipresente en la mayoría de las actividades cotidianas; era utilizada, por ejemplo, como una manera de coordinar el trabajo, para comunicarse de una aldea a otra, enviar mensajes de amor, arrullar a los niños, contar la historia del pueblo, llorar a los muertos o ir a la guerra. La música permitía estructurar las relaciones sociales dentro de una aldea, o simplemente recrearse, lo cual no era siempre tan distinto y alejado de otras funciones más "serias" del sonido.

"Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares; costumbré 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 uno 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 sartales 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 esplumaban; 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". (De las Casas, ca. 1590).

Museo Chileno de Arte Precolombino

La vida humana se desarrolla inmersa en un universo de sonidos propios y específicos para cada lugar geográfico y época del año, y el hombre americano teje sobre esa trama su versión sonora particular a cada instante del ciclo vital. Las sociedades prehispánicas e indígenas actuales han hecho de la música un arte de innumerables connotaciones, que ayuda a formar y a estructurar el mundo, con una funcionalidad que la hace estar presente en casi todas las actividades del grupo. Así, la música es utilizada para definir y marcar los ciclos vitales desde las ocasiones más rutinarias y periódicas, como construir una vasija o ir de pesca, hasta ceremonias que reúnen a toda la comunidad para celebrar ciclos estacionales o anuales. Aunque en muchos casos la ejecución de instrumentos es prerrogativa de los hombres, las mujeres tienen un rol importante en el canto, y la voz es considerada tanto o más importante que los instrumentos en la mantención del diálogo sonoro con el Todo.

Sea cual sea la función específica de una ejecución musical, es una marca única y bien diferenciada, representativa de un grupo humano. Cada pueblo es poseedor de un tipo de música que lo identifica, de un tipo de instrumentos, melodías y orquestación que lo define como distinto de los otros.

En las grandes fiestas rituales de Chile central, donde asisten diez o quince "bailes chinos", todos con la misma orquestación de flautas y tambores, y tocando la misma estructura musical, la gente es capaz de distinguir de qué pueblo es el baile que acaba de llegar sólo escuchando a la distancia su sonido, que varía en pequeños matices tímbricos y dinámicos de baile en baile. En las sociedades americanas las personas son capaces de distinguir a otras por el tipo de música que producen.

Dentro del complicado tejido social, la música tiene también un importante papel seductor, siendo usada para enamorar, para hechizar a una persona y hacerla que deese profundamente a quien está cantando o tocando un instrumento. Entre los mapuche, todo aquel que sea diestro en el *trompe* podrá enamorar a las mujeres, éstas se rendirán ante el encanto producido por el sonido. Semejante uso tenía la *quena* entre los incas, el arco musical en el Amazonas peruano, la flauta entre los sioux de las praderas norteamericanas o ciertos cantos en la costa noroeste del mismo continente.

Los cantos de cuna, que facilitan el sueño de los pequeños, son comunes a muchos grupos americanos. En estos cantos se hace referencia a los peligros sobrenaturales a que está expuesto el niño que no duerme, transmitiéndolo

al mismo tiempo las bases históricas y míticas de la sociedad, así como las normas sociales y los roles que deberán cumplir cuando sean adultos. Las múltiples funciones de la música se cruzan y se entrelazan formando un tejido que traspasa todos los ámbitos de la sociedad.

El evento social más importante entre los grupos de la costa noroeste de Norteamérica era el *potlatch*, una gran fiesta de redistribución de bienes que ofrecían periódicamente los jefes y personas poderosas. Estas fiestas se caracterizaban por su gran despliegue artístico y escénico, donde se presentaban complejas dramatizaciones y obras de teatro con escenografías y vestuarios muy acabados. Para estas ocasiones, quien ofrecía la fiesta demostraba su generosidad y riqueza obsequiando todo tipo de artículos de valor a cada uno de los presentes.

La música marcaba las diferentes partes de la fiesta, que duraba varios días. Había ciertos cantos que realizaban los invitados cuando desembarcaban de las canoas, otros mientras caminaban al lugar en que se realizaría la fiesta y otros cuando llegaban. El anfitrión también tenía sus propios cantos, que pertenecían a su familia, y que cantaba cada vez que hacía un regalo a alguien. El regalo era entonces doble, algo material y tangible, -por ejemplo, diez mantas- y su canto, marcando identidad y linaje familiar, nombre y prestigio asociado.

Los usos de la música en el gran tejido social son innumerables, y por supuesto está presente como medio de diversión y placer. Los gobernadores aztecas, al igual que cada templo y palacio, contaban con grupos de músicos, poetas, cantantes y danzantes profesionales, quienes estaban a disposición absoluta del gran señor, como lo vemos en esta descripción de Sahagún

"Había otra sala que se llamaba Mixcoacalli. En este lugar se juntaban todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardando a lo que les mandase el señor, si quisiese bailar, o probar u oír algunos cantares de nuevo compuestos, y tenían a la mano aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril, con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas que se llaman ayacachtli, y tetziacatl, y omichicauatzli, y flautas, con todos los maestros tañedores y cantores y bailadores, y los atavíos del areito para cualquier cantar". (Sahagún, ca. 1550).

Por su parte, el pueblo azteca y maya asistía periódicamente a representaciones musicales cómicas y a obras de teatro en las plazas y teatros especialmente contruidos para este fin, donde se regocijaban con las actuaciones de gran nivel.

Museo Chileno de Arte Precolombino

...tenían y tiene farsantes, que representan fábulas, e historias antiguas. Son graciosísimos en los chistes, y motes que dicen a sus mayores, y jueces, si son rigorosos, si son blandos, si son ambiciosos, y esto con mucha agudeza, y en una palabra... Y averiguando algo de esto, hallé que eran cantares, y remedos que hazen de los páxaros cantores y parleros; y particularmente de un páxaro que canta mil cantos; es el Zachic, que llama el mexicano Zenzontlatoli, que quiere decir páxaro de cien lenguas" (Sánchez de Aguilar, ca. 1650).

Contrasta con estas grandes representaciones bufonescas el uso recreacional de la música entre los inuit del Ártico, quienes realizan los llamados "juegos vocales" (*katajjaq*) entre dos equipos, generalmente conformados por mujeres. Dos mujeres se sitúan muy cerca una de otra y, mirándose frente a frente, comienzan a cantar frases cortas y repetitivas, utilizando el sonido de la inspiración y expiración del aire, distintas voces y patrones rítmicos. El juego consiste en mantener los patrones sonoros o ir cambiándolos sutilmente hasta que una de las dos mujeres comienza a reír o se cansa. Cuando esto ocurre el juego acaba y vuelven a comenzar un nuevo canto.

En algunos casos, la música y el sonido se encuentran ligados a ciertos ritmos de movimientos realizados por hombres y mujeres al ejecutar diversos tipos de trabajos, como remar o moler granos. Los movimientos continuos y rítmicos necesarios para realizar estos trabajos crean patrones sonoros que son utilizados como bases sobre las que se canta, facilitando y coordinando así la labor colectiva.

El sonido de un grupo de mujeres piaoroa del Amazonas moliendo granos en grandes morteros de piedra crea polifonías rítmicas complejissimas que son mantenidas durante largos periodos de tiempo, haciendo que la actividad productiva en sí pase a un segundo plano porque ha entrado en el dominio de la música. El esfuerzo físico realizado se hace menos pesado al dejarse llevar por un flujo rítmico natural.

Entre los indios de la costa noroeste de Norteamérica era común que diez o quince personas remararan cantando al unísono mientras iban de una aldea a otra. Cada jefe tenía su propia canción de canoa y la gente podía saber quien se acercaba a la aldea por el canto que se escuchaba desde el río. En éste y otros muchos casos, la música es usada como medio para anunciar la llegada de alguien a la aldea, sus intenciones o las noticias que trae.

ba desde el río. En éste y otros muchos casos, la música es usada como medio para anunciar la llegada de alguien a la aldea, sus intenciones o las noticias que trae.

Cuando un cazador kayapó, del Amazonas, ha conseguido matar a un animal de gran tamaño, al acercarse a la aldea comienza a cantar fuertemente para que todos en ella se enteren del éxito obtenido en la cacería y se junten a esperar su entrada triunfal. Los cantos son personales y la comunidad sabe, al escucharlo, quien es el afortunado cazador. Lo mismo ocurre cuando los grupos de hombres vuelven de una expedición guerrera: la música actúa como un "telégrafo" que transmite información antes del encuentro formal entre las personas.

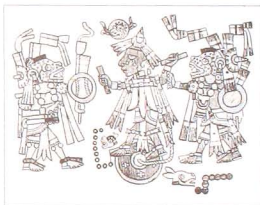
La música regula también la relación entre el cazador y la presa. Existe una serie de tabúes que el cazador debe acatar en relación a ciertos animales, a ciertos lugares y épocas en que le es prohibido cazar. El cazador debe relacionarse con el "Dueño de los Animales", un ser sobrenatural que vela por los animales, que decide cuántos animales dará a los hombres y que castiga a aquellos que cazan más de lo necesario o que dejan heridas a sus presas, haciéndolas sufrir innecesariamente.

El chamán tukano, a través de cantos sagrados hace una visita al "Dueño de los Animales", pidiéndole permiso

para cazar, usando un lenguaje metafórico referido al enamoramiento entre el cazador y la presa. Luego, el cazador imita el sonido del animal, iniciando un coqueteo con su víctima, quien no lo ve, pero lo escucha. El cazador debe encantarlo, enamorarlo a través del sonido y del olor para que continúe respondiendo y así poder ubicarlo con la vista y dispararle. El cazar se convierte de este modo en una relación, a través del canto, entre el chamán —representante del cazador— y el Dueño de los Animales —representante de la presa—.

Uno de los temas a que más hacen referencia los cronistas, en relación a la música americana, es su estrecha relación con la guerra. Entre los indígenas, los instrumentos musicales eran usados para crear la impresión sonora de un gran ejército, multiplicando los sonidos y creando un clima de terror y pesadilla en los enemigos

"Pues en breve se empezaron a oír confusos alaridos que, mezclados con el estruendo de los tambores y el reso-



Códice Nutall (mixteca).

Museo Chileno de Arte Precolombino

nar de los fototos, llenaban de horror el aire, pues parecía que se conjuraba el mundo entero contra aquella corta escuadra de españoles". (Oviedo y Baños, ca. 1550).

Algunos instrumentos musicales eran utilizados para dar señales de ataques y retiradas, que sobresalían en medio del confuso sonido de la batalla y que eran obedecidos en el acto por los soldados.

"...preso 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 esta seña el señor o capitán es que no peleen más, y luego los indios sosegaron, que no peleaban ni daban más grito." (Bibar, 1558).

Por otro lado, los instantes previos a la partida a la guerra eran momentos muy intensos emocionalmente, en que se requería toda la fuerza, animosidad y entrega de los guerreros. Los cantos daban la fuerza para el ataque, recordando a grandes guerreros y sus victorias anteriores e invocando la ayuda de los poderes sobrenaturales para lograr la victoria. Los mapuche gritaban tapando y destapando la boca con movimientos rápidos y repetitivos de la mano, creando extraños sonidos que, por un lado, aterrizaban a los españoles y, por otro, ayudaban a los mapuches a entrar en el estado de euforia necesario para enfrentar una batalla.

Las victorias eran celebradas en grandes fiestas comunitarias en que los cantos y la música proclamaban las hazañas de los guerreros, la valentía de los jefes y la alegría de la victoria.

"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". (De la Vega, ca. 1550).

La identidad de un pueblo es reflejada y reforzada a través de los cantos épicos que narran su historia. En sociedades orales en que no existía la escritura, todo el conocimiento era traspasado a través de la palabra, del sonido y del canto. De esta manera, existían cantares que narraban los hechos históricos importantes de cada pueblo, las grandes batallas, los nombres y acciones de los gobernadores, el comienzo del mundo, las leyendas, los mitos. En estos cantos se guardaba la memoria del pueblo.

Fernández de Oviedo hace explícita esta función de la música entre los Inka

"E así, con aquel mal instrumento (un tambor) o sin él, en su cantar, cual es dicha dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron e otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas veces se remudan aquellas guías o maestros de la danza, y mudando el tono y el contrapás, prosiguen en la misma historia, o dice en el mismo son u otro..." (Fernández de Oviedo, ca. 1535).

Esta manera de escribir la historia es la que ha permitido mantener las tradiciones ancestrales y su supervivencia a través del paso de los siglos hasta llegar a nosotros que, sorprendidos y maravillados, descubrimos, además de su hondo sentido estético, los hilos sonoros de la gran trama que entreteje el universo entero.

Museo Chileno
de Arte Precolombino

JOSE PEREZ DE ARCE
MUSICA PREHISPANICA



Mural de Bonampak maya s. VIII

El Dominio de las Voces

En América indígena, como en el resto del mundo, la voz humana fue el instrumento musical más importante. El canto americano se distingue más por su connotación que por sus características sonoras; en los códices mexicas el cantar es llamado "hablar florido", denotando su relación con la poesía. Es difícil generalizar acerca del sonido de la voz indígena americana. Bernardino de Sahagún (ca. 1550) nos cuenta que el "mal cantor" entre los aztecas es considerado quien "tiene voz hueca, áspera o ronca", en cambio el "buen cantor" canta en tenor, dulcifica y afina su voz, términos que se aplicaban por igual al cantor español de la época. En los Andes hoy en día se acostumbra que las mujeres canten usando una voz agudísima, y los hombres una muy grave. En el Templo de las Virgenes del Sol, en Cuzco, había un sector especial llamado *Taquiaca* ("música escogida") para niñas de entre nueve y quince años escogidas en todo el imperio por su belleza física y vocal, quienes eran enseñadas a tocar la flauta en los banquetes, matrimonios y festividades de la corte. En la fiesta *saynata* los pueblos aymara del Condesuyo, provincia meridional del imperio Incaico, cantaban:

"...Los que tienen cantar, 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..." (Guamán Poma, 1613).

Para conocer las voces prehispánicas sólo contamos con las escasísimas menciones en cronistas tempranos y con los cantos y uso de la voz en sus descendientes actuales. En cambio, los instrumentos musicales prehispánicos han permanecido, muchas veces en condiciones de entregar su sonido. A pesar de que sólo conocemos aquellos instrumentos que fueron depositados en tumbas, que han resistido el paso del tiempo y que han sido descubiertos, ellos nos permiten tener una visión general que resalta por su singularidad y variedad.

Flautas y Trompetas

La instrumentación musical precolombina destaca por estar compuesta principalmente por flautas. También existen trompetas e instrumentos rítmicos, pero no existen cuerdas, oboes ni clarinetes. Si bien aún está en pie una vieja discusión acerca de la existencia de un arco musical prehispánico, así como de ciertos clarinetes, su hipotética



Petroglifo de Huancor,
sur peruano.

presencia no cambia el hecho que América prehispánica no conoció el uso de las cuerdas o clarinetes como un importante vehículo a la melodía, como ocurrió en la mayor parte del mundo.

Algunos tipos de trompetas indígenas actuales, como las surandinas de caña (*trintuca, erke*), permiten desarrollar melodías dentro de la "escala armónica", que corresponde a una escala determinada por leyes físicas del sonido y, por lo tanto, universal. Esta escala tiene mucha presencia en los sistemas musicales indígenas americanos, pero carecemos de información acerca del papel que jugaron las trompetas en su definición. No conocemos el uso musical de las notables trompetas curvadas moche y recuay de cerámica ni de las largas trompetas pareadas de oro chavin. Diego de Landa (ca. 1550) dejó testimonio escrito de que

los maya tenían "trompetas largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas...", y el fresco de Bonampak nos muestra una orquesta maya formada por dos trompetas, cinco pares de sonajas, un gran tambor y tres caparzones de tortuga percudidos. Probablemente las trompetas tenían un papel melódico principal, que desconocemos.

Más corrientes fueron las trompetas cortas, usadas generalmente para dar señales. El caracol marino fue altamente apreciado en Mesoamérica y los Andes, pero su rol musical propiamente tal es y fue siempre modesto. En la costa del Área Intermedia los encontramos hacia el 3500 a.C. generalizándose posteriormente hacia los Andes Centrales y Mesoamérica como parte de un intenso tráfico. Su importancia como objeto de valor simbólico fue enorme: los templos teotihuacanos muestran representaciones en estuco de caracoles trompetas profusamente adornados con plumas preciosas; en la entrada de los templos musca solían colgarse grandes caracoles marinos recubiertos de oro y aún más al sur, en la costa norte de los Andes centrales, hallamos la leyenda del mítico rey Naymlap, de quien se decía que llegó al Perú en su flota de balsas con un espectacular cortejo que incluía, antes que nadie, al "Pitazofi, su tocador de trompa de concha marina, instrumento muy estimado entre los indios..." (Cabello Balboa, ca. 1600). Las elaboradísimas reproducciones en cerámica de estos instrumentos hechos por los moche y cusmaal son también reflejo de la importancia ritual y simbólica de estas trompetas cortas de caracol.

Museo Chileno de Arte Precolombino

El *churo mullo chasqui* (que trae caracol) era un importante mensajero Incaico que "traía su trompeta *putoto* para llamar para que estuviera aparejado..." (Guamán Poma, ca. 1615). El uso del caracol y otras trompetas en la guerra también está muy documentado para una amplia región de los Andes y Mesoamérica. En México el *tezozómoc* era "un caracol grande o bocina de hueso blanco que atemorizaba las carnes de quien la oía".

"Llegados los ejércitos a aquel lugar, el capitán general hacía señal que arremetiesen con un caracol grande que suena como una corneta; en otras partes con un atabal chiquito que llevaba consigo al hombro; y, en otras, con otros instrumentos de hueso de animales o de pescados que hacen algún sonido... (junto a) la vocería y halgazara de las tropas, los toques penetrantes de sus quipas y bocinas, el son ronco y monótono de innumerables tambores de guerra, el choque de unas armas con otras..." (De las Casas, ca.1520).

A diferencia de las trompetas, las flautas no están restringidas al uso de la "escala armónica", sino que permiten crear cualquier tipo de escalas. Las flautas tienen en América nativa el dominio de la melodía. El enorme desarrollo de formas y sonidos, de agrupaciones orquestales, de usos musicales, así como la variedad de tipos, materiales, escalas y timbres, asociados a flautas en nuestro continente sobrepasa con creces lo que se conoce en el resto del mundo. En términos generales, ellas fueron los instrumentos musicales más importantes (descontando la voz humana), tanto en su aspecto musical y sonoro, como en su connotación simbólica. Al tomar posesión del trono, el Inka entrante invocaba a la divinidad diciendo "...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..." (Cortijo, ca. 1600).

En los pueblos del Cuzco, la flauta *quena* imita la voz humana cantando canciones de amor. Como todas las flautas en América indígena, sólo puede ser ejecutada por los hombres, quienes las usaban como medio de seducción. Puesto que las canciones y sus letras eran conocidas por todos, la sola ejecución de su melodía evocaba de inmediato en el oyente el mensaje completo

"...el galán enamorado dando música de noche con flauta por la tonada que tenía, decía a la dama y a todo el mundo, el contento o decontento de su ánimo... de manera que pudiera decir que hablaba por la flauta..." (De la Vega, ca. 1550).

La sencilla construcción de esta flauta, cuyo sonido se obtiene ajustando el labio al borde del tubo, permite un rango de expresión amplio y sumamente personal. Quizá esta cualidad privilegiada como medio de expresión y lucimiento de la individualidad, explique en parte la enorme popularidad que tenía la *quena* en todos los Andes.

Ya en épocas muy tempranas del sur andino encontramos *quenas* con cuatro agujeros de digitación, es decir, capaces de producir melodías complejas. Numerosos ejemplares hechos de hueso, caña y madera hallados en diferentes periodos, son testimonio de la importancia de la *quena* en los Andes, desde el Área Surandina hasta el Área Intermedia.

A pesar de su semejanza técnica y de expresión con la *quena*, la flauta travesera fue escasamente conocida en la costa norte del actual Perú—donde se han hallado representaciones de músicos *vicus* y *moche*— y en el desierto de Atacama, donde se hallaron dos ejemplares de madera.

Aunque en Mesoamérica también se conocieron flautas tipo *quena*, se conocen muy pocos ejemplares en comparación con la gran cantidad de flautas provistas de boquilla, más fáciles de

ejecutar (pero también de un rango de expresión más limitado).

Los estilos musicales siempre han permitido diferenciar grupos sociales; en el caso de las flautas, tales distinciones pueden detectarse en las diferencias de escalas o de timbres. En muchas ocasiones esta diferencia puede, incluso, observarse a nivel individual, como ocurre con los músicos que fabrican su propio instrumento adaptándolo al gusto personal. Así se explica que, de la gran cantidad de flautas de piedra mapuche que se han conservado desde tiempos precolombinos, no encontramos dos iguales en su forma o en su sonido. En otros casos, una aparente similitud exterior suele esconder una diversidad sonora, como la multiplicidad de escalas que caracteriza a las *quenas* de hueso (algunas de ellas con afinaciones cuidadosamente corregidas), a las flautas de pan o



Escena pintada en vaso cerámico moche.

Museo Chileno de Arte Precolombino

sikis de caña centroandinas, a las ocarinas tairona, las *antaras* nazca y las flautas del Golfo de México. Todos estos casos revelan identidades a nivel de individuo o de grupos sociales pequeños, quizá familias.

Esta variabilidad contrasta con la escala pentatónica, que se impuso en tiempos de la expansión de las culturas Inka y Azteca, superponiéndose a los estilos y escalas regionales, a modo de un estilo cosmopolita u oficial. La difusión de la escala pentatónica, en ambos casos, se relaciona con el hecho de ser producida por flautas con cuatro agujeros (el número cuatro es importantísimo en la cosmogonía de ambos pueblos), satisfaciendo la tendencia, común a todo el continente, a preferir escalas muy tonales y simples.

Existen familias enteras de flautas que ya no son utilizadas por ningún pueblo indígena americano. Todo lo que podemos aprender de su sonido y técnicas de ejecución se limita a lo que es factible de averiguar a través de la experimentación. Ejemplo de esto son las flautas provistas de una pequeña esfera deslizante en su interior, desarrolladas por las culturas del Golfo de México, que permiten variar el tono en forma continua. Las flautas dobles de este tipo revelan una interesantísima concepción técnico-sonora basada en la producción de pares de líneas melódicas sinuosas, lo que implica la producción de una serie de alteraciones acústicas. Por su parte, las flautas mesoamericanas con múltiples variedades de boquillas, disposiciones de digitación y timbres, revelan una experimentación intensa en torno al uso del sonido. Tampoco tenemos conocimiento, excepto algunas posibles escalas, acerca de los usos musicales de múltiples tipos de flautas globulares que cubren con profusión los registros prehispánicos de los Andes y Mesoamérica. Actualmente no existen las flautas globulares, salvo algunas flautas de semillas utilizadas para imitar animales en la vertiente oriental de los Andes centrales y septentrionales.

La variedad de flautas no sólo refleja la variedad de grupos sociales, sino también el hecho de que un mismo grupo usaba varias flautas diferentes para funciones muy precisas, como ilustra el siguiente relato acerca de una fiesta azteca, en donde los sacerdotes de *Texcallipoca* tocaban

...una flautilla de barro de un sonido muy agudo... luego que sonaba esta flautilla, todos lo ladrones, fornicarios, homicidas, y otros delincuentes, y pecadores recibían grandísimo temor, y tristeza, y algunos se alteraban, y se cortaban de tal manera que no podían disimular su culpa y pecado... los valientes y valerosos hombres, y todos los soldados viejos, que actualmente seguían la milicia, en oiendo la voz y sonidos de la flautilla pedían a este dios con grandes ago-

nias y ansias, fuerza y valor para contra los enemigos" (Torquemada, ca. 1615).

La exploración tímbrica

La familia de las flautas fue particularmente desarrollada en su aspecto tímbrico, especialmente en Mesoamérica, donde los artesanos de diversas culturas alcanzaron una gran maestría en la invención de sistemas de boquillas que permitían modificar el timbre de estos instrumentos. Conocemos, por ejemplo, flautas que producen sonidos con timbres pastosos como el de un oboe o nasales como el de un clarinete; timbres sombríos o alegres; timbres puros y simples o complejos y densos; timbres dulces, penetrantes, agudos, graves o aterciopelados. Se han encontrado también flautas que producen, con un mínimo esfuerzo, ruidos muy intensos como de viento fuerte, sonidos vibrados y otros imposibles de describir.

En los Andes, la preocupación tímbrica tomó rumbos diferentes: se crearon sistemas automáticos de producción de sonido –tales como el jarro-silbato– y se exploró el tema de la superposición de sonidos y la disonancia. El jarro-silbato representa un ejemplo de inventiva y conocimiento artesanal y acústico muy avanzado cuya función permanece sin una adecuada explicación. Se trata de pequeñas ocarinas dispuestas en un jarro que las contiene, fabricado de tal modo que suenan al agitar el líquido en su interior; los sonidos así obtenidos combinan el tono de la ocarina con la dinámica del agua que circula por el jarro, produciendo una amplia variedad de pequeñas melodías sinuosas que muchas veces recuerdan el canto de pájaros. Es interesante notar que su invención es muy antigua: en la cultura Chorrera (1000 - 300 a.C.), aparecen ya desarrolladas o en su apogeo, con ejemplares bellísimos y de hermoso sonido. Este desarrollo abarca todo el ámbito musical Chorrera, incluyendo además flautas de pan (también las más antiguas del continente) y otros instrumentos. Posteriormente, el jarro-silbato se extiende hacia los Andes centrales, por el sur, alcanzando por el norte hasta Mesoamérica. Pese al gran desarrollo y popularidad que alcanzó este objeto sonoro no conocemos, como hemos dicho, sus funciones o usos.

También en los Andes prehispánicos se exploró el timbre en flautas con boquilla, como las *tarkas*, cuyo sonido complejo y lleno de armónicos es muy característico de la estética sonora ayмара actual. Otro ejemplo de búsqueda tímbrica, esta vez quechua, lo representa el *manchaypuito* (infierno aterrador), una especie de sordina de *quena* que fuera prohibida en el Cuzco colonial por su lúgubre tono y sus asociaciones demoniacas.

Museo Chileno de Arte Precolombino

Pero, a diferencia del interés mesoamericano por la exploración de nuevos timbres producidos por la modificación de flautas, en los Andes se desarrolló principalmente la producción de nuevos timbres a través de la superposición de sonidos generados por varios instrumentos, a veces de timbres individuales relativamente simples. En el caso específico de las flautas, dos sonidos simultáneos no sólo se oyen como la simple suma de ambos, sino que producen otros "sonidos fantasma" producto de alteraciones acústicas complejas. Este principio sonoro fue explorado a través de un sistema de afinación especial: además de la afinación tal como es conocida en Europa y el resto del mundo, se desarrolló en el Area Intermedia y el Area Andina Central una especie de "afinación de la desafinación", que consiste en el preciso control de la desafinación entre dos sonidos. Aplicado a las flautas dobles, esta técnica hizo posible una gama de disonancias muy sutiles, con sonidos levemente vibrados, como los que producen algunas ocarinas de Tumaco-La Tolita. El mismo efecto se obtiene con la ejecución simultánea de varias flautas independientes. En la costa del Area Andina Centro Sur se inventó una flauta que utiliza el mismo principio, gracias a un tubo sonoro especial, con distinto diámetro en su sección superior y su sección inferior. Este tipo de flautas de tubo compuesto se usan aún hoy en los "bailes chinos" de Chile central, y producen el llamado "sonido rajado", muy extendido hacia los agudos y con alta proporción de armónicos; una especie de acorde amplio, altamente disonante, atonal y de enorme potencia. La disonancia de flautas también parece haber estado presente en la música azteca, lo que explicaría la aparente contradicción que refleja el relato de Toribio de Motolinía (ca. 1550), quien, dentro de una elogiosa descripción de la exactitud y coordinación orquestal, se refiere a las flautas, sorprendido de que "a veces parecen no bien afinadas".

Estos rangos disonantes de sonido, que se perciben como muy penetrantes y a la vez imprecisos, inestables, con gran cantidad de alteraciones acústicas, tienen mucho que ver con su utilización ritual para alcanzar otros estados de conciencia. Algunas de las flautas de tubo compuesto han sido halladas en directa relación con la parafernalia destinada a la ingesta ritual de plan-

tas sicoactivas, lo cual concuerda con el uso generalizado de la música en el contexto de prácticas chamánicas en América.

Las actuales orquestas aymaras de *tarkas*, *pinkillos* y *sikus* concilian, de alguna manera, la afinación "normal", con el sutil ajuste de la desafinación entre instrumentos. Estos son organizados en registros de diferentes tamaños, correspondientes a relaciones consonantes (octavas y quintas), conocidas como *taika* (madre), *sanga* (bastón) *malta* (mediano) *lico* (pequeño), *chullis* (pequeñito) u otros nombres, según la región. Todas interpretan simultáneamente la misma melodía, generando un timbre orquestal que se extiende en un espectro de varias octavas con un cierto grado de disonancia, otorgándole una textura como de una gruesa línea melódica.

En el caso de las *pfifkas* de los "bailes chinos", la búsqueda de disonancias se lleva al límite gracias a la suma de "sonidos rajados" ya que, si cada flauta aislada entrega un acorde intenso, disonante y denso, su producción en conjuntos de veinte o más instrumentos amplifica y refuerza su efecto. No hay aquí melodía, ni consonancia, ni nada de lo que caracteriza la música de flautas en el resto del continente, sino sólo una enorme masa tímbrica extendida en el tiempo y el espacio en fiestas que se desarrollan durante días y noches enteras invadiendo y recorriendo el templo, las calles y los cerros o playas colindantes.

Individualidad y unidad instrumental

La dificultad de trazar límites entre el sonido de un instrumento y el de una orquesta, común a los ejemplos expuestos, refleja la enorme cohesión lograda en torno al sonido, coordinando todos los instrumentos de modo que suenen como uno solo. Motolinía (ca. 1550) nos relata que en las danzas ceremoniales azteca miles de personas se movían en perfecta sincronía de pies, cuerpo, cabeza, brazos y manos, siguiendo al tambor y cambiando posición al mismo instante, con una precisión que admiraba a los españoles. Mientras que los nobles, al centro, se movían lentamente, el pueblo en el círculo exterior lo hacía exactamente el doble de rápido. Todos cantaban al unísono en registro grave y suave, y cuando paraba el canto, sin detener la danza, el



Escena pintada en vaso cerámico moche.

Museo Chileno de Arte Precolombino

tambor huehuetl afinaba para la próxima canción un tono más alto, donde se repetía el esquema un poco más rápido, con el canto un poco más agudo y fuerte, hasta llegar a un clímax. Esta coordinación maravillosa a los españoles que observaron a un conjunto de músicos y danzantes aztecas actuando para la corte del Emperador Carlos V en Valladolid en 1527: "a pesar de la multitud, ellos cantan en perfecta unísono y se mueven en perfecta sincronía, cualquiera sea los cambios de medida o melodía" (Valadés, ca. 1550).

En los Andes, la coordinación instrumental responde al hecho de concebir la orquesta como un gran instrumento formado por varias partes, cada una de ellas tocada por un músico. En la conformación de las orquestas de sikus cada instrumento está dividido en dos mitades (*ira* y *arca*, en aymara) con tonos complementarios y tocados por un par de instrumentistas. Para desarrollar una melodía determinada es necesario que ambos instrumentistas toquen alternadamente cuando les corresponda y, además, en forma simultánea con los demás registros. Este sistema permite tocar melodías ininterrumpidas durante largo rato sin necesidad de las frecuentes inspiraciones que requiere cada flauta por separado.

Esta percepción de la música grupal expresa uno de los conceptos más apreciados por la sociedad andina: la noción de la complementariedad de los opuestos, la dualidad resuelta en unidad, solidaridad y cohesión. Es muy posible que estos atributos fueran los que llevaron al *siku* a tan alto nivel de aprecio en las sociedades andinas prehispánicas, como sugiere su reiterada representación en el arte de los Moche y otros pueblos, a partir de los primeros siglos de nuestra era.

Pero así como el *siku* representa la cooperación y cohesión orquestal, se da también el sistema opuesto, donde cada instrumento juega su papel con total independencia de los demás, siguiendo un patrón propio que mantiene durante toda la pieza. Ambos conceptos, cooperatividad y autonomía, se encarnan simultáneamente en algunos de los grandes rituales que juntan varias orquestas de flautas, siendo éste uno de los elementos más sorprendentes y menos conocidos de la música instrumental andina.

Además de las orquestas constituidas por un solo tipo de flauta, existen agrupaciones orquestales compuestas por varios tipos de instrumentos, como la orquesta que aparece representada en el fresco de Bonampak que ya mencionamos, o aquella descrita en el elocuente relato de la fiesta del Inti Raimi en Quito.

"El día de la fiesta, por la mañana, mucho antes que saliera el sol, se ponía en camino el Inka 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" (González Suárez, ca. 1750).

Además de los desarrollos tímbricos y orquestales mencionados, los músicos prehispánicos avanzaron en términos de una concepción armónica de la música, sin un corte entre ambos aspectos. En las orquestas de flautas descritas la "armonía" alude a la estructura misma del sonido, a la noción de un solo "acorde" —la superposición de varios sonidos simultáneos— mantenido en el tiempo a través de un movimiento paralelo de todas las voces. En algunas tradiciones surandinas y amazónicas se encuentra una independencia musical entre varias voces respecto de la tonalidad que se expresa a nivel de un paralelismo de voces coordinadas aunque en diferente tono, formando coros semitonales, pero melódicos.

En una versión más simple, el concepto armónico queda demostrado por la profusión de flautas dobles que producen acordes de dos sonidos encontradas en culturas tan antiguas como Tlatilco y Chorrera, y en casi todas las culturas posteriores de los Andes centrales, el Área Intermedia y Mesoamérica. Ejemplos notables lo constituyen las flautas triples y cuádruples mayas, teotihuacanas y totonacas y de las culturas del Golfo de México, que producen acordes de tres o cuatro sonidos. Existe una estatuilla nayarit que muestra un conjunto de cuatro flautistas tocando simultáneamente flautas cuádruples acompañándose de sonajas, situación que debe haber generado sorprendentes complejidades armónicas, desgraciadamente imposibles de recrear.

El profundo conocimiento de la serie armónica y de las leyes de consonancia y disonancia de los sonidos, que dominaron los artesanos y músicos de todas las grandes culturas andinas y mesoamericanas, les permitió la construcción de los acordes básicos, cuyos intervalos tenían nombre específicos en mixeco, nahuatl y tarasco (y quizá en otras lenguas). Este conocimiento también permitió desarrollar la armonía implícita en la estructura musical de una melodía, que se corresponde con el sistema básico de progresión armónica europea y cuya percepción hizo posible a un cronista sensible como Garcilaso de la Vega (ca. 1550) describir lo siguiente:

Museo Chileno de Arte Precolombino

...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 más altos, y otros en más y más: como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contra alto y contrabajo. Cuando un indio tenía 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 compás".

Tambores, danzas y sonidos del movimiento

Estas "consonancias siempre en compás" revelan otro de los atributos característicos de la música indígena de América del Sur: la perfecta adherencia a un ritmo simple, sin variaciones bruscas, sin complicaciones de redobles, duplicaciones ni figuras cambiantes. Esta cualidad está íntimamente ligada a la danza, generalmente basada en movimientos rítmicamente simples, que acompaña a toda la música orquestal, ya que los músicos tocan y bailan simultáneamente.

Existe una gran gama de instrumentos especialmente diseñados para llevar el ritmo. Su variedad es muy grande, diferenciándose de una zona a otra y de una época a otra. Los sonajeros conformados por racimos de semillas, de cápsulas frutales, dientes, pezuñas animales u otros materiales son conocidos desde épocas tempranas hasta hoy, normalmente asociados al movimiento corporal y a la danza. Danza y música son inseparables en América y ello explica el que la gran mayoría de los instrumentos indígenas —y no sólo aquellos que marcan ritmos— se asocien de una u otra forma a la danza. Los movimientos de la danza regulan el ritmo y dinámica del sonido, y éste coordina y regula la intensidad de los movimientos.

Los numerosos tipos de sonajas metálicas de los Andes centrales, sin embargo, están más bien asociados al movimiento, independientemente de la danza. Los "...*chibchiles*, especies de sonajas y cascabeles, con que hacían gran ruido" (De Velasco, ca. 1800) conferían a la sonoridad inka un carácter que fue notado por varios cronistas y corresponden a una antigua tradición de los Andes Centrales, como lo comprueba el profuso ajuar de los soldados moche, vicús y wari, que incluye pesadas sonajas metálicas, de sonido fuerte y penetrante, amarradas a la cintura. Otros tipos de sonajeros, campanillas y cascabe-

les metálicos adosados a la vestimenta y a los adornos corporales son comunes en diversas culturas de los Andes centrales y meridionales. Hermosos cascabeles de oro estaban incluidos entre las pertenencias sagradas de los soberanos aztecas e inkas.

La maraca (de *mbaracá*, en guaraní) tiene una dispersión pancontinental. Su origen, según los estudios de C. G. Izikowitz parece estar en Centroamérica, desde donde se dispersa al resto del continente en íntima asociación al chamanismo. 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. Su forma tradicional es una calabaza llena de piedrecillas o semillas que acompaña las largas sesiones del chamán quien, generalmente bajo los efectos de plantas psicoactivas, se comunica con la otra realidad.

El mismo principio de la sonaja se aplicó también, en el amplio territorio que va desde los Andes centrales a Mesamérica, a los pies o pedestales de diversos recipientes cerámicos o de metal, de modo que el recipiente actuara de caja de resonancia y el sonido cambiara conforme a la cantidad de su contenido. Estos recipientes debieron tener un efecto de sonoridad ambiental o haber sido usados, quizá, en ceremonias

que implicaban su movimiento intencional en gestos de ofrenda o libación ritual.

Las grandes campanas metálicas Santa María del área noroeste argentina nos refieren a sonidos rituales asociados a los movimientos de las llamas, ya que tienen su origen en el antiguo cencreo de madera usado al cuello de estos animales que encontramos en toda el Área Surandina.

Existían, incluso, sonajeros activados por el movimiento del viento como ambientación sonora. Es el caso de las campanillas atadas en las ramas de los árboles en varias zonas de la actual Colombia, ya fuera sobre tumbas o para marcar lugares de poder e invocar o anunciar la presencia de los espíritus y su voz, o de aquel "soberano de Quivira, país situado a las cercanías del río Misissipi" quien "durmiese la siesta debajo de un árbol cuyas ramas estaban cuajadas de campanillas de oro, que sonaban dulcemente mientras el dormía". (Coronado, ca. 1600)

Las grandes culturas mesoamericanas —Maya, Azteca y otras— dieron la máxima importancia a una dupla de ins-



Códice Troano (azteca).

Museo Chileno de Arte Precolombino

trumentos consistente en un gran tambor de membrana, y un instrumento consistente en una pieza de madera ahuecada y provista de dos lengüetas resonantes, llamados en nahuatl, *buehueltl* y *teponaztli*, respectivamente. Su origen se atribuía a un par de dioses que se sacrificaron para entregar la música a los hombres, convirtiéndose en los primeros instrumentos musicales. Ambos eran confeccionados con el máximo cuidado en el sonido: los *teponaztli* revelan una gran precisión acústica ligada al conocimiento de la serie armónica, y las observaciones de los cronistas en torno al *buehueltl*, revelan un constante cuidado en su afinación.

El *teponaztli* se tocaba con dos palitos recubiertos en su extremo con caucho. El tambor *buehueltl* se tocaba con las manos y podía afinarse, sirviendo de diapasón para el coro. El *buehueltl* azteca sonaba con dos tonos una quinta aparte, y los *teponaztli* daban ese u otro intervalo consonante, reforzando de este modo el sentido de tonalidad en la música. Este par de tonos forma parte de una obsesión por la dualidad que está presente en toda la música azteca.

Entre los aztecas había un encargado de la fabricación de *teponaztli* llamado *cuiringuri* y un lugar especial donde se tocaban ambos instrumentos, llamado *buehueltlan*. Pedro de Gante (c.1480 - 1572) registró ejemplos del sistema nemotécnico de aprendizaje del *teponaztli* (semejante al usado en el *tabla* hindú) "*tocotoco cotti cotti quití ... tototoco tototocototo titiquititi titiquití*". La canción fúnebre al rey de Coyoacán, consignada en el libro *Cantares en Idioma Mexicano* editada por A. Peñafiel en 1899, nos permite vislumbrar la sofisticación que alcanzó musicalmente este instrumento. El tema comienza con un *buehueltl* y aumenta uno a uno en diferentes estrofas hasta alcanzar diez instrumentos, mientras que el ritmo cambia combinando patrones de dieciséis hasta veintidós estrofas de duración. El acompañamiento de diez *buehueltl* debe haber dado un interesante marco, no sólo rítmico sino tonal y armónico, al conjunto.

La ejecución de estos instrumentos, por ser sagrados, debía ser perfecta: Antonio de Ciudad Real (1551-1617) relata que durante una ceremonia maya un tocador de *teponaztli* erró un golpe. En seguida se suspendió el ritual y el jefe ordenó su muerte, pero el resto de los presentes intercedió y se le perdonó la vida.

Así como en el *buehueltl*, en los timbales cerámicos maya y nazca también podía variarse la afinación echando agua en su interior, para adecuarse a distintas músicas. Siendo muy escasos los timbales en América, merece mención especial el *kultrín* mapuche, usado exclusivamente por el chamán. Al igual que otros tipos de tambores surandinos, el *kultrín* encierra en su interior una serie de objetos mágicos que suenan al ser agitados, complementando el sonido del golpe. El *kultrín* es para el chamán como parte de sí mismo, una prolongación de su ser que lo comunica con los espíritus protectores, que lo ayuda, le sirve y lo acompaña en todas las actividades de su profesión.

Pero lo más habitual en Sudamérica es el uso de tambores de doble membrana, usados hasta la actualidad sin mayores variaciones en su forma y cuya principal función es marcar el pulso de la danza mediante el uso de un percutor. En el

imperio inka estos tambores adquieren la máxima importancia, en el plano ceremonial y público, sobrepasando la de otros instrumentos. En la ceremonia de Capac Raimi, nos relata Bernabé Cobo (1653), "hacían el son cuatro atambores grandes del Sol y cada atambor tocaban cuatro indios principales". Al parecer, éste era el único instrumento musical tocado también por mujeres, como el "tambor grande que llevaba sobre sus espaldas un indio plebeyo y lo tocaba una mujer". Más allá de la uniformidad formal, estos tambores de doble membrana existían en una amplia diversidad de tamaños, los cuales correspondían a diversas funciones y sonidos.

Las propiedades sonoras y mágicas hicieron de los tambores un importante instrumento de guerra, no sólo en Mesoamérica, sino también en los Andes, quedando profusamente consignados sus usos en los relatos de los cronistas españoles.

"...como cada nación o provincia tenía caxas y musquetrias que tocar y tantos cantos de guerra que cantauan, estaua para hundirse la tierra: dizen que era para perder el juicio la jente..." (Santa Cruz Pachacuti, 1613).

"...a los que prendían en la guerra desollaban... (los) pellejos ponían en su atambore, diciendo que sus enemigos se acordaban viendo que eran de los suyos y huían en oyéndolos" (De la Vega c. 1550).



Códice Becker (mixteca)

Museo Chileno de Arte Precolombino

El uso del tambor como instrumento rítmico para coordinar la danza colectiva es una constante en todas las fiestas indígenas y campesinas del continente americano, tal como lo son el canto, la danza, los elaborados trajes o los adornos callejeros y corporales.

En comparación con los tambores mesoamericanos, las funciones musicales de los tambores andinos eran relativamente simples y se basaban en la repetición de simples fórmulas rítmicas, sin variaciones. Esta función rítmica alcanza, sin embargo, una gran complejidad en los grandes rituales que siguen celebrándose en el Área Surandina. En la orquesta-instrumento formada por flautas, los tambores cumplen el papel de reforzar el pulso, facilitando la coordinación entre los flautistas. Empero, en los grandes rituales, la suma de ritmos básicos correspondientes a varias orquestas diferentes da origen a un polirritmo complejo en un permanente proceso de cambio. La suma de varias orquestas-instrumento, cada cual muy coordinado interiormente, pero que evitan la coordinación mutua, establece verdaderas competencias musicales, caracterizadas por la dificultad que significa conservar la cohesión interna y evitar la coordinación externa. Cada orquesta representa a un pueblo específico, entablando con otros una competencia cuyo resultado sonoro es una estructura compuesta por múltiples niveles de ritmos, melodías, armonías y estructuras tímbricas. Así el concepto ayмара de *yamanin*, o cohesión y complementariedad, se equilibra con el de *tiniku*, el combate ritual que enfrenta las mitades.

Teoría y educación musical

Esta "polifonía multiorquestal", que conocemos a través de los grandes rituales surandinos actuales, es un excelente modelo para explicar las aparentes contradicciones entre la simplicidad y la complejidad en el instrumental de los Andes prehispánicos. Este sistema musical conforma el grado máximo de complejidad alcanzado por la música andina, el cual 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; depende del azar en cuanto a las diferencias de sonido entre las orquestas que asisten. Sin embargo, en un nivel general está regulada por normas rituales que organizan el evento a través de tiempos y lugares para interpretar, modos de ejecución, etc. Al desarrollarse durante muchas horas o días

a través de un espacio extenso, relacionan el sonido con la espacialidad y el movimiento, haciéndolos inseparables el uno del otro. La complejidad sonora de los sistemas musicales surandinos implica tanto las posiciones relativas y desplazamientos de cada músico como de cada oyente en particular en cada momento, todas las cuales están continuamente cambiando.

Desgraciadamente, los temas relativos al espacio, el movimiento y los grandes rituales, que parecen tener gran trascendencia en los Andes y Mesoamérica precolombina, han sido muy poco explorados. Los fragmentarios datos que poseemos indican una 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 de él. Hemos visto que el movimiento de los músicos tiene una importancia en todo el pasado prehispánico que se prolonga hasta las tradiciones actuales.

Ejemplos de dominio del espacio acústico prehispánico son: la notable reverberancia conocida como "la pluma del quetzal" que aún se escucha en las ruinas de Teotihuacán, las capacidades reverberantes de las grandes máscaras y la utilización de dos coros antifonales utilizadas en el teatro mixeca. En los Andes, la onceava Colla, esposa de Huayna Capac (muerto en 1525) tenía que escuchar su orquesta de cien flautas *pincollori* en un lugar especial llamado *pincollonapata*, diferente de otros en que el coro femenino cantaba los *baravies*. Un ejemplo mucho más antiguo de la importancia de la espacialidad en el arte de los sonidos está representado por el ingenioso sistema hidráulico que hacía rugir el templo de Chavin de Huantar.

Estos temas tienen relación con sistemas musicales desarrollados y transmitidos durante generaciones por los pueblos indígenas, lo que nos remite, a su vez, al tema de la transmisión y enseñanza de la música. La complejidad de los sistemas sonoros y musicales en una cultura dada está directamente relacionada con la capacidad de transmitirlos, lo cual tiene que ver con su conceptualización, un tema conocido muy deficientemente a través del registro etnohistórico y etnográfico.

Sabemos, por ejemplo, que entre los mixtecas, nahuatl y tarasco existían términos para intervalos de octava, quinta, cuarta, tercera y otros, lo cual confirma su conocimiento de los



Mural de Teotihuacán.

Museo Chileno de Arte Precolombino

temas armónicos y tonales. Por otra parte, sabemos que en la sociedad azteca había una casta profesional de músicos cortesanos muy prestigiados socialmente, los cuales eran empleados por los templos más importantes; estos oficiales graduados se correspondían con los mayores rangos musicales profesionales españoles de la época. Entre ellos, la creatividad era muy apreciada, y debían componer la música para cada ocasión según el calendario de 260 días, además de enseñar música conforme a un sistema muy rígido y disciplinado, ligado a la eficacia ritual y la noción de los instrumentos como objetos sagrados y representativos de estados emocionales. Tal jerarquía musical revela un cuerpo de conceptos prácticos y teóricos en torno a los sonidos, el que, desgraciadamente, escapa a nuestro conocimiento.

En los Andes centrales se dio una situación semejante, como lo testimonian varios cronistas que observaron los últimos vestigios del imperio inka. En tiempos del Inka Roca —a mediados del siglo XIV de nuestra era— se creó en Cuzco la primera escuela real, donde los *amautas* enseñaban los ritos, preceptos, poesía y canto. Sabemos también que el inka Pachacuti (1438-1471) ordenó a sus *yanacaos* y *mamaos* la recopilación de canciones que relataban la historia de sus antecesores, las cuales eran transmitidas en la escuela a los jóvenes nobles de Cuzco.

La parte más importante de la enseñanza musical, tanto en Mesoamérica como en los Andes, estaba relacionada con el contexto ritual e ideológico en que ésta se desarrollaba. Tan íntimamente ligados estaban los aspectos musicales con el rito y la poesía, que los aztecas no tenían una palabra para "música" en un sentido occidental, usando en su lugar las expresiones de *cuica llamattiliztli* para "sabiduría de canto" y *cuycapicqui* para "componedor de canto". En el pasado todos los procesos relacionados con la música (aprendizaje, construcción de instrumentos, creación y ejecución) estaban normados ritualmente y en ellos intervenía con frecuencia el uso de sustancias psicoactivas, lo cual genera pautas de aprendizaje y modelos de creación, transmisión y participación totalmente diferentes a las conocidas en Occidente.

El mestizaje

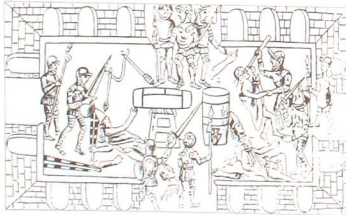
Luego de la llegada de los europeos a América se produjo uno de los cambios más dramá-

ticos, profundos y violentos que ha conocido la humanidad: un continente entero sufre un cambio de paradigmas que hace variar el rumbo de su historia para siempre. La existencia de las grandes agrupaciones orquestales y los sofisticados sistemas musicales asociados a los grandes rituales estatales sufrieron este embate con mucha fuerza: pocas dimensiones de la vida indígena experimentaron una destrucción más rápida y profunda al contacto con los conquistadores europeos, que los grandes rituales que congregaban a varias comunidades, con su música y demás objetos asociados.

"...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 bailarían, 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..." (Arriaga, 1621).

En muchos sentidos, este choque entre culturas se tradujo no sólo en muertes, sino también en el colapso de una forma de vida y —en lo que respecta al arte musical— en una pérdida irreparable. Sin embargo, la extraordinaria capacidad de adaptación de los pueblos y sus culturas se tradujo en procesos de cambio, asimilación, sustitución, reinterpretación e invención ante el encuentro de dos mundos que, en el terreno sonoro, no sólo presentaban diferencias, sino también muchos puntos en común.

Entre las pérdidas tenemos que lamentar la de las grandes agrupaciones orquestales de las mayores estructuras políticas al momento de la conquista —en especial los imperios inka y azteca— que fueron las primeras en ser contactadas y desarticuladas por los españoles. Siendo el escalafón más alto en términos de estructura y organización musical, estaban al directo servicio del culto y, por lo tanto, fueron objeto de una destrucción enconada y sistemática. La extinción de estas espectaculares ceremonias y sistemas musicales se alimentó del fanatismo religioso, que muchas veces no vio sino los elementos más distintos e incomprensibles de la estética musical, interpretándolos como inspiración demoníaca.



Matanza de músicos en un templo azteca, s. XVI.

Museo Chileno de Arte Precolombino

La gran mayoría de los relatos de la conquista destacan los aspectos musicales que chocaban con la sensibilidad española. Estas diferencias marcan un antagonismo cultural que el europeo del siglo XVI interpreta como barbarie o falta de civilización. Urgido en la tarea de "extirpar idolatrías", la sensibilidad de los conquistadores apeló al antagonismo estético describiendo los sonidos asociados a la ritualidad indígena como "música demoníaca", negativa ("música horrible, destemplada") o carente de elementos desarrollados o positivos ("música lúgubre, primitiva, carente de polifonía, de contrapunto y armonía"). Al referirse al "sonido dellos espantable... el maldito atambor y otras tronpas y atabales y caracoles y davan muchos gritos y alaridos... entonces sacrificavan de nros compañeros..." Bernal Díaz del Castillo (c.1492 - c.1581) representa gráficamente esta confusión de juicios estéticos, morales y religiosos propios del soldado en guerra, al referirse al enemigo. Los intereses musicales de los cronistas españoles, en su mayoría hombres de armas, se refiere, salvo excepciones, a músicas asociadas a la guerra. Las menciones al uso de trompetas y tambores destacan con mucho al lado de las referencias a flautas, lo cual no significa que estas últimas no se usaran, sino que su uso no fue observado (no eran instrumentos de guerra) o fue juzgado irrelevante el detenerse a describirlas. Esta forma de ver lo indígena tiene todo nuestro conocimiento de lo musical en la época del contacto. El panorama es complejo: América fue percibida por el europeo, en términos generales, como el terreno de "la barbarie", a pesar de la temprana descripción de sus maravillas culturales.

"La música, otro de los constitutivos de las fiestas, fue una de las cosas imperfectas que tuvieron los Peruanos; porque nunca llegaron a conocer todas las voces y medias voces". (De Velasco, ca. 1800).

"...su canto era duro y desagradable a los oídos europeos... este fue finalmente el arte que menos lograron los mejicanos..." (Clavijero, ca. 1750).

La profundidad de esta apreciación negativa es tal, que se continúa hasta hoy, como podemos apreciar en los escritos de un investigador como Curt Sachs quien, escribiendo a mediados de siglo, afirmara que "los Nahuas, incluyendo los Aztecas... quedaron asombrosamente atrás en música, por lo menos en lo que se refiere a música instrumental".

La existencia de varias voces independientes rítmica y melódicamente es hasta hoy considerada como algo inferior respecto al sistema polifónico europeo, como una falta de coordinación o incapacidad de dos o más músicos de ponerse de acuerdo para tocar una melodía, sin

percibirse que se da conjuntamente con ejemplos de máxima coordinación. Los sonidos disonantes han sido interpretados como "desafinados", sin percibir la sutileza de su construcción. A la luz del concepto europeo del intérprete ideal como un solista virtuoso, la noción americana de música grupal, en que cada intérprete no es sino parte de un todo, ha sido interpretada como evidencia de una música pobre, simple y "primitiva".

Las complejas polifonías multiorquestales, el control de la disonancia, y el manejo tímbrico de "melodías fantasma", son ejemplos desconocidos a la música europea.

Una clave básica para entender las diferencias entre músicas americanas y europeas radica en el uso de los instrumentos de cuerdas, fundamentales en Europa e inexistentes en América prehispánica. Para el europeo, la música estaba basada principalmente en las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines, y en sus posibilidades de combinación de varias melodías coordinadas en el pulso, pero independientes melódica y rítmicamente, dando como resultado la polifonía europea. Las flautas americanas, en cambio, se adaptaron en agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, dando como resultado la polifonía americana. La polifonía de tipo europeo no se conoció en América, así como la polifonía de tipo americana no se conoció en Europa.

La introducción de las cuerdas en América, con sus correspondientes atributos de producción y manejo de sonidos, abre un mundo de posibilidades que genera una gama de instrumentos nuevos, como el charango, o incorpora otros sin mayores cambios, como el arpa, los violines y la guitarra. En los Andes y en México, la incorporación y el proceso de mestizaje de las cuerdas sigue patrones semejantes: se forman orquestas compuestas por diferentes tipos de instrumentos (no como en las flautas) que se dividen los papeles entre instrumentos melódicos y armónicos. Por ejemplo la orquesta típica de los quechuas en Perú incluye dos violines que cantan la melodía en terceras paralelas, y un arpa que realiza el acompañamiento al modo del bajo continuo europeo pero andinizado, y la orquesta típica de México central es semejante, pero con un guitarrón en lugar del arpa. En muchos casos las cuerdas heredaron las funciones de las flautas, como ocurrió entre las *queñas* y los violines en las orquestas quechua, por ejemplo. En otros casos, se dio un cambio de tambor a guitarra; aquí las funciones que se traspasan son las de acompañamiento de la voz, no así las funciones musicales, que son evidentemente diferentes. De hecho, los quechua nombraban a las guitarras y vihuelas como *tinya* (tambor).

Museo Chileno de Arte Precolombino

La incorporación de otros instrumentos, tales como la flauta y el tambor español, la marimba africana, o las posteriores incorporaciones de la banda militar, no han tenido influencias tan drásticas ni generalizadas como la de las cuerdas. Pero además de los instrumentos musicales, las técnicas de composición e interpretación nuevas también fueron incorporadas al léxico musical local. Los misioneros encargados de convertir a su fe a los habitantes de este continente se dieron cuenta que la música estaba en la base de su religión, e hicieron uso de ella. En los Andes, así como en México, donde existían al momento de la conquista los sistemas musicales más desarrollados, se establecieron escuelas de música con resultados sorprendentes: la cultura musical de tipo europeo se difundió de un modo muy rápido y eficiente, dotando de orquestas y coros a pueblos muy distantes en poco tiempo.

Es sorprendente ver con cuanta facilidad los indígenas aprendían un sistema musical que les era extraño, hasta el punto que a los pocos años ya estaban componiendo villancicos, música polifónica en cuatro partes, misas y otros trabajos litúrgicos. Los ejemplos son innumerables: en 1538 Tlaxcala tenía un coro indígena cantando los "mejores motetes polifónicos", y un indígena compuso una completa misa "atestiguada por los mejores cantantes españoles"; en Guadalajara, hacia 1569, la música polifónica era cantada y acompañada por chirimías y flautas, y "los Indios encuentran todo esto extremadamente atractivo", "vienen de grandes distancias para escucharla, y trabajan duramente para aprenderla y ser diestros en ella". En Perú ocurrió lo mismo, y ya en 1560 había en Cuzco una orquesta de flautistas indios "que podían tocar perfectamente cualquier pieza polifónica puesta delante de ellos". La expansión de estos conocimientos musicales europeos en los Andes centrales es semejante a la que observamos en México.

Esta facilidad por aprender lo nuevo tiene que ver con las coincidencias entre los sistemas musicales europeo y americano. Los comentarios europeos que indican aceptación de códigos sonoros son testimonio elocuente de tales coincidencias. Encontramos, por ejemplo, relatos españoles que confiesan que la música Azteca les comunicaba tristeza, alegría y otras emociones básicas, tal como

los aztecas las concebían y expresaban en palabras, pese a no entender la lengua nahuatl en que se cantaba. O la referencia de Francisco López de Gómara quien, en 1552, escribía que la orquesta azteca "sonaba bien y placenteramente", o la condescendiente opinión del Padre Gumilla al referirse a los indígenas del noroeste argentino que hacían música "mas acorde de lo que podía esperar ni creer de gente silvestre".

Un aspecto que causó admiración al europeo fue encontrarse con registros semejantes a los occidentales (contralto, soprano, tenor y bajo) en las orquestas de flautas, especialmente en los Andes Sur. Este concepto estaba recién formalizándose en la Europa del 1500, y despertó el comentario de muchos cronistas, como Garcilaso de la Vega en Cuzco c. 1550: "con un conjunto de violas, las *antaras* vienen en varios registros".

Con cierta frecuencia encontramos en los documentos coloniales tempranos referencia a una cierta "armonía": "traían unos cañoncitos de plata alternativamente puestas a manera de órgano... que hacen una suave armonía" (Orsúa y Vela 1622, Potosí) "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" (Motolinía, ca. 1500). La referencia al órgano, como el instrumento que más se parecía a las orquestas de flautas americanas, nos indica también una valoración positiva que se puede entender como coincidencia de escalas y consonancias al modo español. Estas coincidencias también se perciben en los ejemplos de músicas inkas o Aztecas trascritas a notación europea en las nuevas escuelas de música de la época, lo cual indica una similitud de escalas, fórmulas rítmicas y giros melódicos.

Pero además encontramos coincidencias en los sistemas armónicos de la música, un tema que tradicionalmente se ha postulado como exclusivo del desarrollo europeo posterior al 1600. Como hemos mencionado, muchas músicas mesoamericanas y andinas revelan un indiscutible sentido armónico latente en base a fórmulas cadenciales básicas, concordante con la aparición de conceptos de armonía en las flautas múltiples mesoamericanas quinientos años antes que en Europa. El conocimiento armónico tal vez no estaba explicitado ni



Crónica de Guamán Poma, s. XVII

sistematizado, si bien algunos investigadores piensan que los aztecas sistematizaban concientemente la modulación. El profundo conocimiento de la serie armónica de los sonidos y de las leyes de consonancia y disonancia de nazcas, teotihuacanos y mexicas implica un sistema musical probablemente más desarrollado en esos temas que en la Europa de esos periodos.

Las disonancias, que en Europa anterior al 1900 fueran permitidas sólo como excepción y con un elaborado sistema de preparación y resolución, forma parte de un importante conocimiento andino y mesoamericano. Asimismo, las indicaciones de dinámica (aumento de *buebuets*) en la música Azteca aparecen un siglo antes de que Giovanni Gabrielli desarrollara en Europa los primeros signos para denotar este rasgo musical.

La discusión de estos temas tiene su mayor importancia al reflexionar acerca del tema del mestizaje como un aporte en ambos sentidos. Cabe preguntarse qué influencia puede haber tenido el descubrimiento de los múltiples registros, de la armonía básica y de la marcada dinámica americanas en la música europea posterior al descubrimiento de América. Quizá nunca podamos responder a estas preguntas, debido en parte al prejuicio europeo y su reticencia a reconocer en la música indígena elementos valiosos, sumada a la característica humildad de los sistemas indígenas en los que el individuo o las características sonoras se disuelven en un total coherente. Otro factor que obstaculiza, sin duda, el reconocimiento de influencias americanas en el arte musical europeo es precisamente la existencia de similitudes entre ambas tradiciones, lo cual dificulta detectar el origen de los componentes mestizos.

Sabemos, por ejemplo, que la enseñanza musical azteca e inka estaba desarrollada, pero no sabemos en qué consistía ni qué aspectos de ese conocimiento se traspasaron a la música mestiza. Hay ciertos aspectos nuevos que aparecen como un aporte americano al mestizaje

musical, como la utilización de las cuerdas como instrumento acompañante de tipo armónico. A diferencia de la música europea de la época, que utilizaba las vihuelas, laudes y demás instrumentos de cuerda como instrumentos polifónicos (es decir, para producir varias voces tejidas en una trama concordante), el indígena los utiliza en acordes o rasgueo para reproducir la armonía latente a su música. Las vihuelas, guitarras y mandolinas al ser indinizadas pasaron a ser vehículo de un acompañamiento puramente armónico, tendencia que se revela hasta hoy como una diferencia entre el uso aymara del charango, que toca puros acordes, y el uso mestizo, que privilegia la melodía y el contrapunto. El acorde rasgueado que acompaña al canto y que hoy aparece como una base de toda la música popular mundial, es un aporte indígena que ha permanecido ignorado debido a lo sutil y poco destacado de su traspaso, de un modo tan propiamente americano.

Un último elemento a destacar en el tema del mestizaje musical es el de la supervivencia de elementos prehispánicos. Como en otros aspectos, aquí también faltan antecedentes para poder perfilar un cuadro general. La música es uno de los elementos más estables de la cultura, como se comprueba en muchos de los ejemplos que hemos revisado de rasgos musicales prehispánicos que sobreviven, no sólo en grupos indígenas aislados, sino también en lugares más o menos mestizados. La música de los grupos indígenas que habitan lugares remotos y aislados ha permanecido estable en su propia dinámica. Pero también se conservan tradiciones muy puras y de una enorme complejidad en lugares densamente poblados y cercanos a las grandes urbes contemporáneas, como es el caso de los "bailes chinos" de Chile central, quienes conservan su sistema tímbrico, orquestal y de rituales con polifonías multiorquestales en plena vigencia y cuya relación con el pasado prehispánico está comprobada por el hallazgo de instrumentos de idéntico sonido y factura de hace setecientos años o más, y cuya pervivencia se explica solamente por la tenaz fuerza de su tradición.

Museo Chileno de Arte Precolombino

GLOSARIO

ACORDE: en este artículo designa la estructura resultante de la superposición de dos o más timbres.

AFINACION: acción de subir o bajar el tono de un instrumento hasta una altura determinada. En la música occidental esto siempre significa hacer coincidir dos o más tonos. en los Andes también puede significar disonancia, considerada como "desafinación" en la tradición occidental.

ANTARA: uno de los nombres aymaras para designar la llamada "flauta de pan" (nombre originario de la mitología griega) o "zampoña" (nombre español). Se trata de un instrumento formado por varios tubos contiguos ordenados en forma decreciente. En este artículo lo usamos para designar un tipo específico de flauta de pan surandina caracterizado por ser de material sólido (cerámica, piedra o madera), provisto generalmente de tubos compuestos (más anchos arriba y más angostos abajo) que pueden producir el "sonido rajado".

ARMONIA: en este artículo usamos este término para designar una sucesión de acordes.

BOQUILLA: designamos así el sistema de algunas flautas compuesto por un canal de insuflación y una "ventana" provista de un filo donde la columna de aire se divide produciendo el sonido. Las flautas con boquilla, como la "flauta dulce" europea, se diferencian de las sin boquilla, como la "flauta travesera" europea en el modo de obtener el sonido, más difícil en el segundo caso, pero de mayores posibilidades expresivas.

CLARINETE: designa genéricamente los instrumentos de viento en que el sonido es generado por una lámina vibrante ubicada en la embocadura.

ESCALA MUSICAL: serie de sonidos que sirve de modelo para construir melodías. Existen innumerables tipos de escalas, diferenciadas por la cantidad de notas que poseen (entre una "octava" y otra, es decir, antes de repetirse), y por la relación entre tonos y semitonos entre ellas. Como ejemplo podemos mencionar la escala europea clásica de siete sonidos (con doce semitonos) y la escala pentatónica formada por cinco sonidos.

FLAUTA: instrumento musical caracterizado por una columna de aire contenida dentro de su cuerpo que es puesta en vibración por el sople que choca contra un borde, o filo, produciendo así el sonido.

INTERVALO: distancia entre dos tonos.

MARACA: tipo de sonaja provista de un mango, que permite ser ejecutada con la mano.

MODULACION: se denomina así la acción de pasar de una tonalidad a otra durante una misma pieza musical, de acuerdo a ciertas reglas.

OBOE: designa genéricamente los instrumentos de viento en que el sonido es generado por dos láminas vibrantes que entrechocan, ubicadas en la embocadura.

OCARINA: tipo de flauta caracterizado por la forma globular de su cavidad interna de resonancia y por poseer boquilla.

POLIFONIA: en este artículo designa la superposición de diferentes ritmos, melodías o acordes.

PUTUTU: nombre quechua de la trompeta de caracol y (posteriormente a la conquista europea) a la trompeta de cacho de vacuno.

SERIE ARMONICA: serie de sonidos en relaciones matemáticas fijas (1:2, 2:3, 3:4, 4:5, etc.) escala musical natural que producen las trompetas y otros instrumentos.

SIKU: nombre quechua para "flauta de pan" (ver antara). Lo usamos aquí, genéricamente, para designar la flauta de pan de tubos de caña, que constituye el tipo más común en todo el continente.

SONAJA: se dice de los instrumentos constituidos por un recipiente en cuyo interior se hallan alojados objetos: al ser agitado el recipiente, éstos objetos producen el ruido.

TIMBAL: tambor cuyo cuerpo es semiesférico, cerrado, y que posee una sola membrana.

TIMBRE: en este artículo usamos este término para designar la estructura del sonido de un instrumento aislado.

TROMPETA: instrumento musical de viento en que el sonido es producido por la vibración de los labios del ejecutante.

TONALIDAD: es un concepto relacionado con el tono que sirve de fundamento a todo un trozo musical. Como ejemplo, una música interpretada en la escala de Do mayor tiene esa tonalidad.

Museo Chileno de Arte Precolombino

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

- Stevenson, Robert
1968 *Musics in Aztec and Inca Territory* (University of California Press, Berkeley). Libro de consulta obligada respecto a la historia musical prehispánica por la variedad de información sobre instrumentos musicales y fuentes etnohistóricas que contiene.
- Martí, Samuel
1961 *Canto, Danza y Música Precortesianos* (Ed. Fondo de Cultura Económica, México). Completo panorama de estos temas respecto a México y la región mesoamericana, conteniendo además una excelente recopilación gráfica.
- Izikowitz, Carl Gustav
1935 *Musical and other Sound Instruments of the American Indians* (Elanders Bocktryckeri Aktiebolag, Göteborg). Sigue siendo la mejor recopilación de antecedentes acerca de los tipos instrumentales de Sudamérica.
- Kvietock, Peter
1993 "Flutes, Panpipes and Drums; Instruments and Music of Ceremony". En Craig Morris y Adrienne von Hagen *The Inka Empire and its Andean Origins* (American Museum of Natural History, New York). Es un buen resumen de los principales aspectos organológicos y contextuales de la música prehispánica en Sudamérica.
- Pérez de Arce, José
1982 *La Música en América Precolombina* (Museo Chileno de Arte Precolombino). Catálogo de exposición con información sobre una variedad de instrumentos no publicados anteriormente.
- Sullivan, Lawrence
1988 *Icanchu's Drum* (Mac Millan Pub. New York). Excelente referencia general para las fuentes relativas al mundo espiritual y mítico.

DISCOGRAFIA COMENTADA

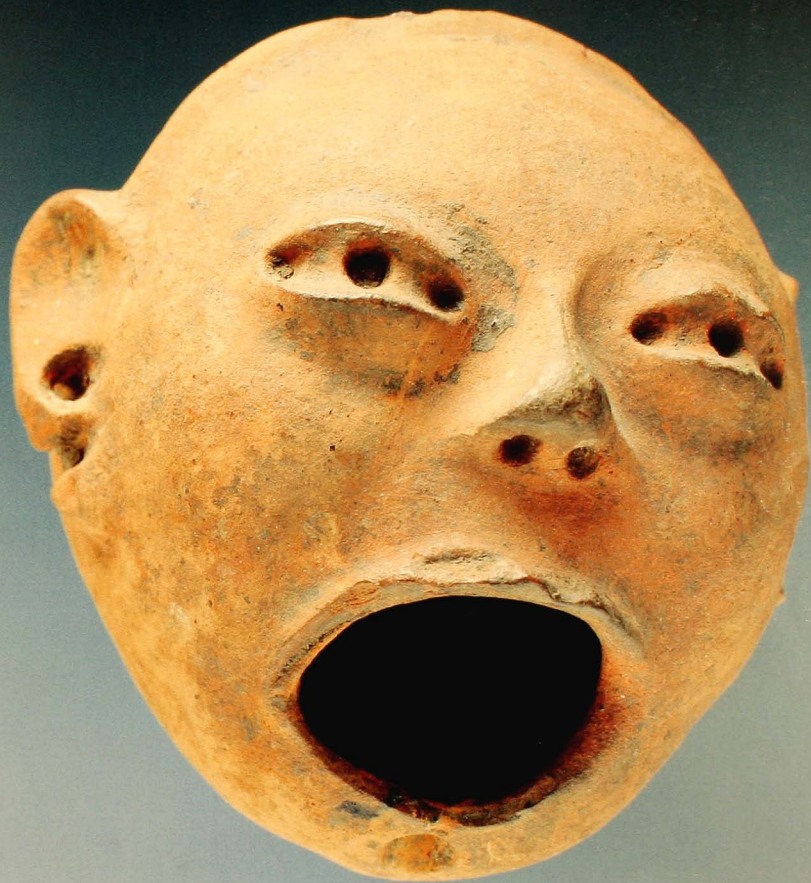
- 1975 *Anthology of Central and South American Indian Music*. (Folkways records, U.S.A.). Consulta obligada para una primera aproximación a la música de los indígenas de América Central y Sudamérica.
- 1973 *An anthology of North American Indian and Eskimo Music*. (Folkways records, U.S.A.). Consulta obligada para una primera aproximación a la música de los indígenas de Norteamérica.
- 1992 *Bolivia. Calendario musical de los valles centrales*. (Le chant du monde, Museo del Hombre, Paris). Excelente ejemplo del ordenamiento ritual del año a través de la música en el área Andina.
- 1989 *Bresil central. Chants et danses des indiens Kaikapó*. (Musée d'ethnographie, Geneve, VDE-Gallo). Excelente recopilación de músicas asociadas a diversas ceremonias, a la vez que muestra estilos musicales propios de la Amazonia.
- 1979 *Soul vine shaman*. (Sacha Runa Research Foundation, U.S.A.). Es un excelente ejemplo de la música ligada al chamanismo y al consumo ritual de plantas psicoactivas.
- 1995 *Música ritual de Chile central*. (Chimuchina records, Chile). En este casete se pueden apreciar las grandes polifonías originadas por varios grupos de flautas sonando simultáneamente mientras recorren un espacio ritual.

VIDEOGRAFIA COMENTADA

- 1914-1973 *En la tierra de las canoas de guerra*. (U. of Washington). Excelente película, filmada en 1914, que muestra las danzas y música de los Kwakiutl de la costa Noroeste de Norteamérica.
- s.f. *Xingú*. (Intervideo-Manchette, Brasil). Excelente muestra de danzas y músicas asociadas a diversos ceremoniales de los pueblos del Alto Xingú, área amazónica.
- 1989 *El chamán y su aprendiz*. (BBC). La importancia del canto en el chamanismo de los Yaminahua de la selva amazónica peruana.
- 1994 *Con mi humilde devoción*. (Chimuchina records, Chile). En este video se observa la estrecha relación entre danza, música, ritual y estados de conciencia en las fiestas de Chile central.
- s.f. *Macbi Eugenia*. (21 Audiovisuales, Chile). En este video se aprecia la estrecha relación entre el chamán mapuche y su tambor, así como la función narrativa del canto.

Museo Chileno
de Arte Precolombino

SELECCION



Museo Chileno de Arte Precolombino

0267

RECIPIENTE EN FORMA DE CABEZA HUMANA

Cerámica

Área Mesoamericana

Cultura y fecha desconocidas

Alto: 105 mm

La voz humana ha sido siempre el principal instrumento para la producción de música. En América, este "instrumento" alcanzó un notable desarrollo, explorándose gamas de expresión musical que van mucho más allá de la melodía, dimensión que ha dominado por completo la tradición académica europea. Algunos pueblos nativos americanos ni siquiera usaron instrumentos musicales aparte de la voz humana, la que era explotada mediante efectos de inflexión, timbre y doble tono, recurriendo a menudo al siseo, el silbido o el murmullo. Los selk'nam de Tierra del Fuego, por ejemplo, crearon una música muy simple, que en ocasiones se confunde imperceptiblemente con la narración mítica, pero de gran efecto emocional.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0608

OCARINA ANTROPOMORFA

Cerámica

Área Mesoamericana

Maya Jaina

600 - 900 d.C.

Alto: 205 mm

Muchos de los objetos que es posible encontrar en las tumbas precolombinas están en la frontera entre lo que es un instrumento musical concebido como tal y un objeto que, dado su valor simbólico, debía tener la propiedad de emitir ciertos sonidos. El concepto que se pretendía representar, una divinidad por ejemplo, debió tener una vinculación directa con un sonido específico, de manera tal que al incorporar la posibilidad física de emitir dicho sonido en el objeto, la representación del concepto era más rica y evidente. En la práctica, estos objetos debieron cumplir con esta dualidad y ser tanto un instrumento musical como un importante símbolo cultural. Este parece ser el caso de las figurillas provenientes del pequeño islote necrópolis de Jaina, muy cercano a la costa occidental de la península de Yucatán, y que fue ocupado por la civilización Maya entre los años 600 y 900 d.C. Estas singulares figurillas humanas de arcilla modeladas a mano, muchas de las cuales son a la vez ocarinas o sonajas, se hicieron tanto para ser utilizadas en vida como para acompañar a los muertos, ya que muchas de ellas al ser descubiertas ya presentaban huellas de uso.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0541

PLATO TRIPODE SONAJA: HOMBRE-PAJARO Y VENADO

Cerámica

Area Mesoamericana

Maya

600 - 900 d.C.

Alto: 114 mm

Los platos tripodes como éste son representativos de la cerámica hecha para la nobleza maya durante el Periodo Clásico Tardío. Se fabricaban especialmente para depositarlas en su tumba o bien servían para sus comidas y ofrendas, como parece haber sido el caso de nuestro plato, que exhibe evidentes huellas de desgaste en su superficie. Desconocemos la función y posible significado ritual de las sonajas contenidas muchas veces en los soportes huecos de estos platos.

Este plato exhibe una escena de carácter mítico o ritual. Un personaje antropomorfo con atributos de pájaro acuático –probablemente cormorán– y de búho aparece bailando sobre el cuerpo de un venado agonizante, tal vez sacrificado. Tanto el ave acuática como el búho se refieren a *Xibalbá*, el oscuro inframundo de los muertos. El baile tenía un papel destacado en la mitología y los ritos mayas, ocasión en la que solía ser ejecutado por los mismos gobernantes. Aunque no sabemos quién es el hombre-pájaro del plato, su extraña imagen evoca a esos temibles seres danzantes de otras vasijas mayas, identificados con deidades y personas con poderes mágicos.



Museo Chileno
de Arte Precolombino



2054

TAMBOR: *TEPONAZTLI*

Madera

Area Mesoamericana

Azteca

1200-1521 d.C.

Largo: 560 mm

Teponaztli es una palabra en lengua nahua y los aztecas de la meseta central mexicana la utilizaban para nombrar con ella a un árbol y al mismo tiempo un instrumento musical manufacturado de su madera. Se trata de un instrumento de percusión confeccionado mediante el ahuecamiento de un tronco del árbol homónimo, dejando dos lengüetas que eran percutidas con dos varillas recubiertas con hule en sus extremos. Este instrumento era ampliamente utilizado en la fiestas religiosas del calendario azteca, y parece haber sido arrancado de una naturaleza superior, pues la pieza ha sido tallada con la figura de un hombre emplumado, cuyas orejeras lo distinguen como un dignatario. Pese a esto, el personaje esta postrado, ofreciendo generosamente la música para el regocijo de los hombres y sus dioses.



Museo Chileno de Arte Precolombino



2425
OCARINA
Cerámica
Área Intermedia
Tairona
300 - 1600 d.C.
Alto: 103 mm

La ocarina es uno de los pocos instrumentos musicales que se inventaron independientemente tanto en el Viejo Mundo como en América. Estos instrumentos alcanzaron un gran desarrollo en Mesoamérica, y es en el extremo norte de los Andes donde encontramos los ejemplos más sofisticados de ocarinas en Sudamérica.

En las misteriosas cumbres boscosas de la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte de la actual Colombia, los tairona construyeron numerosas ciudades aglutinadas con plataformas y senderos de piedra. Esta ocarina con cuatro agujeros representa a un chamán ricamente ataviado con rasgos felínicos. La postura sentada sobre una serpiente de dos cabezas que asume el contorno de un ave en vuelo representa una paradoja central en la ideología y la música de muchos pueblos americanos: la complementariedad de los opuestos y la meditación como requisito para el vuelo del alma.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0054

0055

SONAJAS

Cerámica

Area Intermedia

Tuncahuán

500 a.C. - 500 d.C.

Alto: 370 y 373 mm

La cultura Tuncahuán se desarrolló entre los años 500 a.C. y 500 d.C. en la sierra del actual Ecuador y de ella provienen una serie de finos objetos confeccionados en cerámica, tales como urnas, platos, botellas y algunos instrumentos musicales. Dentro de estos últimos destacan parejas de sonajeros que representan a dos personajes muy parecidos entre sí. Estos instrumentos, si bien fueron encontrados en una tumba como parte del ajuar del difunto, muy probablemente fueron utilizados en ceremonias chamánicas, tal vez por la misma persona con la cual fueron sepultados. En dichas ceremonias, de acuerdo a la información proveniente de sociedades actuales, la música ocupa un papel central, especialmente en todo lo que tiene que ver con el acceso al mundo más allá del cotidiano. Para alcanzar el trance, los chamanes solían utilizar instrumentos musicales que producen ritmos monótonos, como los sonajeros, cooperando al contacto con las divinidades. El ritmo, el canto y, en muchos casos el uso de sustancias psicoactivas, se convierten en la puerta para acceder a estados de conciencia en los cuales se revelan las verdades y respuestas necesarias para la reproducción de la cultura.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0627

0628

FLAUTAS GLOBULARES: CARACOLES MUSICOS

Cerámica

Área Intermedia

Cuasmal

500 - 1500 d.C.

Largo: 187 y 189 mm

En estas piezas Cuasmal, de la sierra norte del Ecuador, se ha representado, por un lado, una flauta globular u ocarina bajo la forma de un caracol marino tropical y por otro, la figura de un músico que porta una flauta de pan o *siku*, al que le cuelgan tres cordeles de su espalda que rematan posiblemente en cascabeles. En la actualidad es corriente que los músicos tradicionales ecuatorianos lleven adosados a su cuerpo este tipo de instrumentos ideófonos.

Estos caracoles-ocarinas son del tipo sencillo y difíciles de ejecutar. Ninguno de los dos posee agujeros de digitación y emiten sólo un sonido que varía según la posición del labio en el orificio de insuflación, ubicado en el tope de la cabeza del personaje-músico.

La reproducción de la espiral interna del caracol no es necesaria para el funcionamiento de la flauta globular. Su presencia se explica en la relación que la música y los instrumentos establecieron dentro del mundo simbólico y ritual de la sociedad Cuasmal. Por otra parte, estos dos caracoles-músicos, junto a una tercera pieza similar (ausente en la fotografía), representan un conjunto de flauteros o *sikuris*. Hasta hoy en día en los Andes la flauta de pan es un instrumento colectivo con el que se dialoga musicalmente, como podrían sugerirlo la construcción de piezas replicadas.



Museo Chileno de Arte Precolombino

0052
MUSICO
Cerámica
Area Intermedia
Carchi
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 480 mm

El arte cerámico Carchi proviene del norte del Ecuador, de una región montañosa cubierta por densos bosques húmedos. Conocemos muy poco acerca de esta cultura, pero sabemos que cultivaron el maíz y poseían animales domésticos como la llama y el cuy. Fueron grandes ceramistas y probablemente las piezas más llamativas de su arte son estos personajes sentados con una ostensible bola de coca en el interior de la boca. Se trata de un patrón expresivo que delata una tensión entre la posición de reposo y descanso en las que se sitúa a estos personajes y las actividades que normalmente realizan. Esta función expresiva que contrasta reposo y movimiento se acentúa en esta obra que representa a un músico que al tiempo que sopla un *siku* toca un instrumento de percusión apoyado en un soporte frente a sus piernas. En apariencia, este arte desea posicionar simbólicamente al individuo en una actividad que —dadas las dificultades intrínsecas al acto disociador de ejecutar dos instrumentos simultáneamente— sugiere una ruptura con la vida cotidiana y un acceso a la vida en el ritual.



Museo Chileno
de Arte Precolombino



0352

LITOFONO

Piedra Pulida
Area Intermedia
Tumaco-La Tolita
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 330 mm

Este tipo de objetos sólo se conoce a través de estudios arqueológicos en el noroeste de Sudamérica y generalmente se les ha descrito como "hachas ceremoniales". Aunque no hay registro histórico ni etnográfico del uso musical de placas de piedra entre los pueblos nativos americanos, tanto las huellas de impacto como las numerosas experiencias que coinciden en obtener un sonido nítido y poderoso al percutirlas, parecen prueba suficiente de su uso como instrumentos de percusión.



Museo Chileno de Arte Precolombino

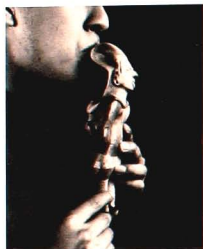


0091
BOTELLA-SILBATO ANTROPOMORFA
Cerámica
Area Intermedia
Chorrera
1000-500 a.C.
Alto: 200 mm

La cultura Chorrera, que floreció hace unos 5000 años en la costa sur del Ecuador, corresponde a una de los pueblos herederos de la más antigua tradición de alfareros en toda América, lo cual es evidente en la calidad de sus objetos de cerámica. Uno de los tipos de vasijas más sofisticadas que se manufacturaron en dichos tiempos corresponden a las vasijas silbato con asa estribo, las cuales incluyen un silbato en la base del asa. El sonido de esta pieza, muy agudo, se produce soplando por el gollete, no obstante es dudoso que estas vasijas fueran en sí meros instrumentos musicales. Parece más probable que esta propiedad sonora haya estado vinculada principalmente a la ideología de este pueblo en torno a la muerte y la relación ritual con lo sagrado, puesto que su movimiento accidental difícilmente habría generado un sonido regular y que fueron dispuestos finalmente como ofrendas fúnebres.



Museo Chileno de Arte Precolombino



2078

0513

OCARINAS ANTROPOMORFAS

Cerámica

Area Intermedia

Tumaco-La Tolita

500 a.C. - 500 d.C.

Alto: 230 y 285 mm

Este par de ocarinas –representaciones de un hombre y una mujer– fueron creadas en la costa de los Andes Septentrionales y representan el momento clásico de una tradición de figurillas que tenía ya cuatro milenios de antigüedad en el Ecuador prehispánico.

Los ceramistas modelaron con igual destreza el universo animal, real o imaginario, y las formas humanas, éstas últimas de notable y expresivo naturalismo. Destacan en ellas los detalles de la cara y la pronunciada deformación craneana. Sus cuerpos semidesnudos se han decorado con finos diseños geométricos, quizás simulando tatuaje o pintura corporal, práctica común en estas sociedades. Son además, el continente material de una expresión musical muy peculiar a las culturas de este sector de los Andes: las ocarinas. La diestra manipulación de estos instrumentos pequeños y fácilmente transportables debió proveer del sonido adecuado a diferentes actividades cotidianas y rituales.

En el interior de las figurillas se encuentra alojado un silbato doble. La cámara de resonancia la constituyen los brazos huecos, ubicándose la embocadura en el ápice de la cabeza. Los dos agujeros de digitación –en un caso en el dorso, y en la otra, entre los brazos– permiten emitir sólo dos sonidos disonantes armónicos, un tanto nasales, que pueden producirse juntos o por separado.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0050
MUSICO
Cerámica
Area Intermedia
Jama Coaque
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 380 mm

La cultura Jama Coaque floreció en la costa norte del Ecuador, una región selvática e inaccesible drenada por pequeños ríos. Poco se conoce de la vida de esta sociedad y son sus obras alfareras las que proporcionan alguna información acerca de su mundo a nivel del imaginario. Se sabe, sin embargo, que fueron agricultores y mantuvieron una producción especializada en torno a los recursos marinos.

Las figuras cerámicas Jama Coaque nos muestran personajes que ostentan trajes, joyas y tocados, que debieron ser inusuales en la vida diaria, constituyendo marcas visibles de prestigio social.

La ejecución simultánea de flautas de pan o *siku* y una maraca, ya fuera por uno o dos músicos, fue muy común en varios pueblos de los Andes y el Amazonas, asociándose a un concepto de dualidad y poder chamánico, como el representado en esta notable pieza.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0176

0372

SONAJAS DE CINTURA

Cobre

Area Andina Central

Vicus

400 - 800 d.C.

Alto: 238 y 363 mm

Para los pueblos indígenas americanos no existe una nítida separación entre música y sonido. El ruido de los cuerpos o los adornos al bailar, por ejemplo, suele considerarse parte de la experiencia deseada, tanto como el sonido de otras bandas tocando simultáneamente o el bullicio de los asistentes a una fiesta, que a los oídos puristas del europeo, parecerían distracciones o ruidos circundantes. Muchos de los "instrumentos" de metal usados por los pueblos precolombinos (incluidas las cabezas de cetro Chimú ilustradas en la página 59) no se usaban como parte de una banda especializada, sino que marcaban ritmos y definían atmósferas sonoras. La guerra era una actividad fuertemente ritualizada y el uso de estas sonajas pendiendo de los cinturones de guerreros Moche impregnaba el aire de sonidos metálicos, asociados por varios pueblos indígenas actuales de los Andes a las deidades de los cerros y al trueno.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0427
0452
0458

CABEZAS DE CETRO-SONAJAS

Cobre
Área Andina Central
Chimú
1100 - 1470 d.C.
Alto: 53, 75 y 70 mm

El "cetro" o bastón de mando es un símbolo de poder político ampliamente difundido en todo el mundo. Sería difícil explicar la celeridad con que fue adoptado por los capitanes de cofradías tras la evangelización europea, si no supiéramos que se usó por milenios como símbolo de poder terrenal y espiritual en algunos lugares de América. Cada una de estas cabezas de cetro sintetiza un complejo universo de símbolos visuales y sonoros, asociados quizás al concepto de las maracas o sonajeros como representación fálica de fertilidad, que imita el sonido de ciertas aves vistas durante el cortejo, vigente entre algunos pueblos amazónicos actuales.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0757

FLAUTA: *QUENA*

Hueso

Area Andina Central

Nazca (?)

400 a.C. - 600 d.C. (?)

Largo: 92 mm

La *quena* fue uno de los instrumentos más populares en el Area Andina en tiempos prehispánicos. Sus primeros antecedentes fabricados en hueso de pelicano se encuentran en el litoral hacia el 6000 a.C. La *quena* es un instrumento aerófono de soplo, sin aeroducto o boquilla, que junto a los silbatos simples es considerado como el más antiguo en su clase en América prehispánica. Esta *quena*, de hueso animal, posee cuatro agujeros de digitación, una muesca en la embocadura y no presenta orificio anterior para el pulgar, rasgo éste último que lo acerca a los ejemplares más tempranos. Ha sido finamente grabado con diseños circulares que recuerdan los motivos de la piel del jaguar.

Quena similares a ésta, que responden a una tradición sin mayores cambios, se han registrado en contextos funerarios, como aquellos encontrados en tumbas Nazca, de la costa sur peruana, por conjuntos de hasta 10 ejemplares, acompañando ricas ofrendas asociadas a entierros de personajes de alta investidura.

En tiempos tardíos se utilizó la caña para su fabricación, pero el hueso fue la materia prima más común y tradicional. Se eligió el hueso de animales especialmente apreciados por sus connotaciones mitico-religiosas, rescatando en la flauta el poder a ellos atribuido. Se tiene registro, además, que los inkas usaron huesos humanos para confeccionarlas, "de los guesos (de los traidores) se hizo flauta y de la piel atambores".

La *quena*, junto a la flauta *siku*, el tambor *tinya* y la trompeta *pututu* fueron en ese entonces y continúan siendo uno de los elementos fundamentales del patrón musical andino.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0495

FLAUTA ANTROPOMORFA

Cerámica

Area Andina Central

Chavín

900 - 200 a. C.

Alto: 90 mm

Esta flauta tiene su origen en la civilización Chavín, el primer horizonte panandino que extendió sus influencias ideológicas y estilísticas por la costa y la sierra de los Andes Centrales. Los silbatos, junto con las trompetas de caracol (*pututo*), son los instrumentos musicales areófonos más conspicuos de esta cultura. El uso de estos instrumentos en Chavín estaría asociado a ceremonias rituales donde el consumo de alucinógenos fue una práctica necesaria para comunicarse con las divinidades.

Aunque el estilo Chavín se caracteriza por la sobrecargada representación de imágenes sobrenaturales y metafóricas, en las pequeñas flautas y ocarinas se optó por plasmar en forma simple y realista figuras humanas, destacándose en ellas los rasgos faciales, especialmente de ojos y boca. Es probable que estos personajes aludan a los sacerdotes o chamanes, oficiantes de las ceremonias e intérpretes de estos instrumentos. La música tuvo una función importante en los ritos, como también la voz humana, representada en esta pieza por la actitud de gritar del personaje, como si se hubiera intentado representar un lenguaje extracorporal.

La flauta consiste en un simple tubo cerrado en su base, instrumento poco usual en los Andes centrales y que, sin embargo, alcanzó mucha importancia en el área mapuche. Emite un sonido débil pero muy dulce, a partir del orificio de insuflación que se encuentra en el tope de la cabeza del personaje.



Museo Chileno
de Arte Precolombino



0322
TIMBAL POLICROMO
Cerámica
Area Andina Central
Nazca
300 - 600 d.C.
Largo: 324 mm

Entre el amplio y extraordinario inventario cerámico producido por la cultura Nazca en la costa sur del Perú, no son inusuales los instrumentos musicales como flautas de pan (antara o siku) y timbales finamente decorados, algunos de los cuales llevan representaciones de personajes que parecen bailar, una actividad que evoca las fiestas religiosas que aún hoy concitan el esfuerzo indígena en el mundo andino. El timbal que se ilustra representa en su base cuatro cabezas humanas, probable alusión al culto a la cabeza cercenada, como amuleto asociado a la fertilidad. En santuarios y centros de peregrinación de la época Nazca se han encontrado cabezas aisladas de sus cuerpos y numerosos restos de instrumentos musicales, reafirmando la importancia central de la música y la danza en festividades propiciatorias de la abundancia agrícola. Estos festejos suponían también una gigantesca inversión de bienes destinados a la reciprocidad y redistribución económica.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0229
BOTELLA SILBATO DOBLE
Cerámica
Area Andina Central
Vicús
0 - 600 d.C.
Alto: 250 mm

En la costa norte de los Andes Centrales alcanzaron un notable desarrollo las llamadas "botellas silbato", recipientes que debieron ser usados en ocasiones rituales y depositados finalmente como parte de las ofrendas funerarias. Para que el silbato suene, no es imprescindible mover el agua dentro de la cámara, ya que es posible lograr un efecto similar mediante el soplo directo. Sin embargo, el hecho de que las más antiguas botellas de este tipo hayan sido construidas con un silbato sofisticado y sumamente eficiente para sonar por acción del agua, sugiere que éste era originalmente el efecto buscado. El silbido producido por estas botellas no era, sin embargo, efecto casual de su uso como recipiente, lo cual sugiere que se le daba un movimiento especial, asociado quizás a ceremonias de libación ritual o culto al agua.



Museo Chileno de Arte Precolombino



1637

2924

TROMPETA CERAMICA EN FORMA DE CARACOL: *PUTUTU*

TROMPETA DE CARACOL: *PUTUTU*

Cerámica y Concha
Area Andina Central

Moche

100 - 800 d.C.

Alto: 230 mm

Etnográfico

Siglo XIX

Alto: 190 mm

La floreciente economía del estado Moche permitió a la clase dominante acceder a bienes exóticos traídos de tierras distantes y utilizados principalmente como símbolos para reproducir su ideología y orden social. Algunos de estos preciados bienes eran las conchas de caracoles y moluscos traídos de los mares cálidos de la región ecuatorial. Este es el caso del *Strombus*, con el cual se manufacturaban trompetas cortas —llamadas por los Inkas *pututu*— que producían un sonido de gran intensidad. Aparentemente, el uso de este caracol como instrumento sonoro no sólo responde a una selección guiada por un criterio tecnológico. Parece ser que la asociación simbólica del sonido del mar con la de este tipo de trompetas cortas llevó incluso a reproducir la forma de este caracol en instrumentos confeccionados en cerámica. En la ideología moche la muerte se concebía como un viaje por el mar, en el que sus criaturas jugaban un importante rol.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0510

BOTELLA SILBATO ASA PUENTE: AVES SIAMESAS

Cerámica

Area Andina Central

Wari

600 - 1000 d.C.

Alto: 180 mm

Como instrumento musical, la botella silbato es de amplia dispersión entre las culturas costeras de los Andes prehispánicos. Las evidencias más tempranas datan del primer milenio antes de nuestra Era, pero esta pieza fue hecha mucho más tarde, por un artesano Wari, un imperio que dejó sentir sus influencias por toda el Area Andina Central. El estilo decorativo de la vasija representa una variación local de los cánones artísticos imperiales, conocido como Nievería, en el valle del Rimac, donde actualmente se emplaza la ciudad de Lima.

Dentro del espacio ceremonial donde habrían funcionado estos instrumentos, el contenido líquido que accionaba el sonido, probablemente bebida fermentada, fue importante en los ritos agrarios o de fertilidad. Sonido y líquido sagrado son ofrecidos a la tierra a través de un gesto ritual. En esta pieza, el sonido se hace música en la imagen fantástica de un ave tropical—loro o guacamayo—al que se le ha duplicado sólo su torso y cabeza. Considerando que el desdoblamiento de las imágenes es una visión común en los estados de trance alucinatorios, le sumamos a esta acción el agua y el sonido y completamos una asociación de elementos recurrentes en las actividades ceremoniales de carácter chamánico de los Andes prehispánicos.



Museo Chileno
de Arte Precolombino



2535

OCARINA ORNITOMORFA

Cerámica

Area Andina Central

Nazca

200 - 600 d.C.

Alto: 67 mm

Las aves fueron extraordinariamente importantes en América precolombina, como símbolos del chamanismo y vuelo místico. En el árido desierto costero de los Andes Centrales, ciertas aves adquirieron especial valor por su canto y colorido, en medio de un paisaje hostil y estéril. Así como se traficaban plumas desde la ceja de selva amazónica, debió tenerse en alta estima el canto de ciertas aves, imitado y recreado en hermosas ocarinas y silbatos.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0464

0465

0462

FLAUTAS GLOBULARES ORNITOMORFAS

Cerámica

Área Andina Central

Nazca

200 - 600 d.C.

Alto: 47, 48 y 49 mm

La cultura Nazca ocupó los territorios desérticos de la costa centro-sur del actual Perú. Su iconografía, expresada en textiles, alfarería, geoglifos y otros medios, puso especial énfasis en la representación de plantas y animales. Entre estos últimos, los pájaros ocuparon un lugar muy destacado, probablemente en función de sus especiales características como animal volador, que además emite sonidos interpretables como música o cantos. No es de extrañarse, entonces, que se hayan construido muchas ocarinas con forma de aves, y en muchos casos es probable que el sonido emitido por el instrumento fuera similar al canto del pájaro en cuestión. Más aún, la existencia de varios instrumentos idénticos podría suponer su utilización simultánea, produciéndose con ello un efecto similar al de una bandada de pájaros cantando. Las flautas globulares ilustradas forman parte de un conjunto de cuatro piezas prácticamente idénticas en las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, las cuales debieron constituir un grupo funcional coherente, asociado a la importancia del número cuatro y la práctica andina de tocar melodías paralelas –produciendo un choque de silbidos muy agudos– asociados al concepto de dualidad y de coherencia dentro de la independencia. Estos instrumentos, sus cualidades sonoras y su iconografía integran una ideología en la cual la naturaleza y su abundancia parecen haber sido actores principales.



Museo Chileno de Arte Precolombino



2319

2320

OCARINAS ZOOMORFAS

Cerámica

Area Andina Central

Chancay

1100 - 1470 d.C.

Largo: 110 y 65 mm

Durante el periodo del reino Chimú, el valle de Chancay, al norte de Lima, se convirtió en un prestigioso centro político que mantuvo su poder hasta la expansión incaica. Esta cultura es principalmente conocida por su cerámica engobada de blanco con diseños negros o rojos. Son características de este arte figuras humanas—posiblemente deidades— representadas de pie con los brazos flectados hacia arriba que habitualmente se nos presentan desnudas, quizás para hacer evidente el sexo de cada una de ellas y también una manifiesta obesidad. En apariencia el ideal de belleza de esta cultura se asocia a la obesidad, como si ella manifestara el valor supremo de la abundancia y la riqueza que se posee en un sedentarismo que no gasta y que por tanto se vuelve eterna. Esta cualidad se extiende sin embargo a todos aquellos que de algún modo pueden recibirla, como estas ocarinas cuya música pudo estar al servicio de las fiestas mediante las cuales se establecían estrechos lazos comunitarios y religiosos.



Museo Chileno de Arte Precolombino



0872

2542

TAMBOR DE MEMBRANA Y SONAJERO

Madera, cuero y semillas

Area Surandina

Arica

1000 - 1470 d.C.

Alto: 300 mm

Largo: 172 mm

El tambor de doble membrana fue un instrumento bastante difundido en América, alcanzando especial importancia en tiempos del Tawantinsuyu, no sólo para acompañar el avance de los ejércitos y emitir señales en ocasión de ceremonias masivas, sino también para acompañar la danza y una serie de festividades. Según relatan los cronistas, este tipo de tambores (*tinya*) eran el único instrumento musical que podían tocar las mujeres, acompañando sus agudos cantos.

Los tambores, sonajeros de semillas y —especialmente— las maracas se asocian desde tiempos precerámicos a las prácticas chamánicas. Es probable que el sonajero se sostuviera en la misma mano con que se golpeaba la membrana, de un modo similar a como se observa entre los actuales mapuche.



Museo Chileno de Arte Precolombino



2834

PIPA-FLAUTA

Piedra pulida

Area Surandina

Mapuche

Alto: 210 mm

El sur de Chile ha sido históricamente el territorio del pueblo Mapuche y en el aún viven decenas de miles de miembros de esta cultura. En esta zona, en tiempos prehistóricos, fue relativamente común el fino trabajo pulido en piedras, con las cuales se confeccionaban instrumentos que servían como símbolo de la autoridad y emblemas para la guerra. Con la misma tecnología se realizaron otros objetos, la mayoría de las cuales eran representación de conceptos propios de la ideología de este pueblo y que adquirían habitualmente formas humanas o animales. A este grupo pertenece esta pieza única, en la cual se mezclan la representación de un búho, con rasgos que podrían hacer suponer su uso tanto como instrumento musical o como pipa para fumar sustancias por ahora no identificadas. De hecho, esta ambigüedad entre estas dos funciones es característica de una gran cantidad de instrumentos de piedra y cerámica que se han encontrado en la región, por lo cual es posible suponer que en la práctica ambos usos formarían parte de un mismo ámbito cultural. Tocar música y fumar sustancias que, probablemente tenían algún componente psicoactivo, pudieron actuar conjuntamente en el ámbito ritual, especialmente dentro de ceremonias colectivas de carácter chamánico, en las cuales la búsqueda del trance se convierte en la puerta que comunica a los humanos con lo sobrenatural.

Museo Chileno
de Arte Precolombino

CATALOGO

Museo Chileno de Arte Precolombino



0040
Ocarina: mujer y anciano
Cerámica
Maya Jaina
600-900 d.C.
Alto: 130 mm
(S.H. 421.221.41) *



0052
Musico tocando siku de 4 tubos e
instrumento de percusión
Cerámica
Carchi
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 480 mm



0042
Botella-silbato: representación
arquitectónica
Cerámica
Chorrera
1000-300 a.C.
Alto: 176 mm
(S.H. 421.221.41)



0054
Sonaja: representación antropomorfa
Cerámica
Tuncahuán
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 370 mm
(S.H. 112.15)



0045
Botella-silbato: casa y ave
Cerámica
Chorrera
1000-300 a.C.
Alto: 176 mm
(S.H. 421.221.41)



0055
Sonaja: representación antropomorfa
Cerámica
Tuncahuán
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 375 mm
(S.H. 112.15)



0049
Vaso-silbato: guerrero
Cerámica
Jama-Coaque
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 324 mm
(S.H. 421.221.41)



0090
Sonaja: representación antropomorfa
Cerámica
Chimú
1200-1500 d.C.
Alto: 130 mm
(S.H. 112.15)



0050
Vaso-silbato: músico tocando siku de
5 tubos y maraca
Cerámica
Jama-Coaque
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 380 mm
(S.H. 421.221.41)



0091
Botella-silbato: representación
antropomorfa
Cerámica
Chorrera
1000-300 a.C.
Alto: 200 mm
(S.H. 421.221.41)



0178
FLAUTA GLOBULAR CON 4 AGUJEROS DE DIGITACION

Este tipo de flauta, frecuente en Carchi, repite la forma interna de un caracol, de fabricación sumamente difícil, y que no aporta al sonido (como ocurre con la trompeta). De los cinco agujeros que posee, dos pueden ser utilizados como embocadura, y otro pequeñísimo, que apenas varía el tono, puede haber servido para colgarlo. Da tonos graves, difíciles de emitir, que varían en un rango de séptima, con cómoslos glisandos basta de una cuarta y varias escalas posibles que incluyen semitonos, pero no es posible determinar cuál de ellas fue realmente usada.

* S.H. Código de clasificación organológica Sachs, Curt y Erich von Hornbostel "Systematic der Musikinstrumente", 1914 (trad. Vega, C. "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina" 1946, Buenos Aires).

Museo Chileno de Arte Precolombino



0092
Sonaja: figurilla femenina
Cerámica
Chimú
1200-1500 d.C.
Alto: 169 mm
(S.H. 112.13)



0109
Flauta: figurilla masculina (fragmento)
Cerámica
Manta
500-1500 d.C.
Alto: 44 mm
(S.H.3)



0176
Sonaja de cintura
Cobre
Vicús
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 238 mm
(S.H. 112.13)



0178
Flauta globular con 4 agujeros
de digitación
Cerámica
Carchi
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 160 mm
(S.H. 421.13)



0186
Maraca pirograbada
Calabaza
Paracas (?)
700-100 a.C. (?)
Alto: 85 mm
(S.H. 112.13)



0199
Ocarina con 4 agujeros de digitación: ave
Cerámica
Tairona
600-1470 d.C.
Alto: 71 mm
(S.H. 421.221.42)



0216
Flauta: *piñilca* con 1 agujero de
digitación, figura antropomorfa
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 120 mm
(S.H. 421.111.21)



0229
Botella-silbato: representación
antropomorfa
Cerámica
Vicús
0-500 d.C.
Alto: 250 mm
(S.H. 421.221.41)



0230
Botella-silbato: ave
Cerámica
Vicús
0-500 d.C.
Alto: 254 mm
(S.H. 421.221.41)



0231
Botella-silbato: representación
antropomorfa
Cerámica
Chimú
1200-1500 d.C.
Alto: 180 mm
(S.H. 421.221.41)



0233
Botella-silbato: felino
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 207 mm
(S.H. 421.221.41)



0254
Botella-silbato: casa y hombre
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 240 mm
(S.H. 421.221.41)

Museo Chileno de Arte Precolombino



0237
Timbal policromo
Cerámica
Nazca
0-400 d.C.
Alto: 210 mm
(S.H. 211.11)



0239
Botella-silbato: mujer
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 202 mm
(S.H. 421.221.41)



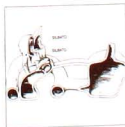
0241
Botella-silbato: serpiente y ave
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 145 mm
(S.H.421.221.41)



0243
Botella-silbato: representación erótica
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 258 mm
(S.H. 421.221.41)



0244
Botella-silbato: representación erótica
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 228 mm
(S.H. 421.221.41)



0241
BOTELLA-SILBATO: SERPIENTE Y AVE

Estos instrumentos se ejecutan llenándolos parcialmente de líquido y ladeándolos en un vaivén continuo. El ritmo, la dinámica y el tono varían, a veces entregando pequeñas melodías de armónicos. Este ejemplar que posee dos silbatos (flautas globulares sin agujeros de digitación) no suena debido a su estado de conservación, pero corresponde a los mejores exponentes vicús, de sonido lento, canto berrioso y reposado.



0246
Botella-silbato: representación falomorfa
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 190 mm
(S.H. 421.221.41)



0254
Botella-silbato: ave
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 210 mm
(S.H. 421.221.41)



0267
Recipiente en forma de cabeza humana en actitud de cantar
Cerámica
Área mesoamericana
Cultura y fecha desconocida
Alto: 105 mm



0295
Botella-silbato: mujer grávida
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 165 mm
(S.H. 421.221.41)



0296
Botella-silbato: hombre y ave
Cerámica
Vicús-Virú
500 a.C. - 0
Alto: 165 mm
(S.H. 421.221.41)

Museo Chileno de Arte Precolombino



0300
Botella-silbato: ave
Cerámica
Wari
700-1000 d.C.
Alto: 140 mm
(S.H. 421.221.41)



0301
Botella-silbato: loro
Cerámica
Wari
700-1000 d.C.
Alto: 125 mm
(S.H. 421.221.41)



0302
Vasija tripode-sonaja
Cerámica
Nicoya
800-1100 d.C.
Alto: 495 mm
(S.H. 112.131.1)



0310
Botella-silbato: aves siamesas
Cerámica
Wari Nievería
600-1000 d.C.
Alto: 180 mm
(S.H. 421.221.41)



0311
Botella-silbato: guerrero
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 230 mm
(S.H. 421.221.41)



0322
Timbal policromo
Cerámica
Nazca
200-600 d.C.
Alto: 324 mm
(S.H. 211.11)



0323
Vasija sonaja
Cerámica
Chiriquí
900-1500 d.C.
Alto: 460 mm
(S.H. 112.131.1)



0328
Músico tocando flauta de pan doble de 17 tubos
Cerámica
Jama-Coaque
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 490 mm



0329
Tumi-sonaja: cuchillo ceremonial
Cobre
Vicús
0-500 d.C.
Alto: 265 mm
(S.H. 112.13)



0341
Plato tripode-sonaja: hombre-pájaro y venado
Cerámica
Maya
600-900 d.C.
Alto: 114 mm
(S.H. 112.131.1)



0352
Litófono: hacha ceremonial
Piedra
Tumaco-La Tolita
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 350 mm
(S.H. 111.221)



0372
Sonaja de cintura
Cobre
Vicús
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 363 mm
(S.H. 112.13)

Museo Chileno de Arte Precolombino



0381
Botella-silbato: pez
Cerámica
Chorrera
1000-300 a.C.
Alto: 157 mm
(S.H. 421.221.41)



0392
Escudilla con pedestal: representación de danzantes
Cerámica
Cuasamal
500-1500 d.C.
Alto: 72 mm



0411
Vaso tripode-sonaja
Cerámica
Maya
600-900 d.C.
Alto: 146 mm
(S.H. 112.131.1)



0427
Cabeza de bastón-sonaja: aves
Plata
Vicus (?)
500 a.C. - 500 d.C. (?)
Alto: 53 mm
(S.H. 112.13)



0428
Sonaja: cabeza de búho
Cobre y plata
Vicus
0-500 d.C.
Alto: 58 mm
(S.H. 112.13)



0513 **OCARINA DOBLE: FIGURA MASCULINA**

Esta ocarina permite dar dos sonidos iguales o variarlos en un glissando hasta un intervalo de medio tono, lo cual genera una variación de batimientos y sonidos vibrados muy delicados, suaves y poco intensos. Las variaciones pueden ser muy sutiles y son fáciles de obtener, denotando una preocupación muy específica en ese tipo de sutileza sonora, la cual se repite en otros ejemplares similares en esta cultura. Es muy probable que su uso estuviera asociado a la obtención de otros estados de conciencia provocados por la cercanía de un sonido muy vibrado, sutil y penetrante a la vez.



0431
Cabeza de bastón-sonaja: ciervo
Cobre
Chimú
1100-1470 d.C.
Alto: 55 mm
(S.H. 112.12)



0432
Cabeza de bastón-sonaja
Cobre
Chimú
1100-1470 d.C.
Alto: 75 mm
(S.H. 112.12)



0438
Cabeza de bastón-sonaja
Cobre
Chimú
1100-1470 d.C.
Alto: 70 mm
(S.H. 112.12)



0439
Cabeza de bastón-sonaja: ave
Cobre
Chimú-Inka
1400-1532 d.C.
Alto: 170 mm
(S.H. 112.12)



0445
Tumi-sonaja: cuchillo ceremonial
Cobre
Vicus
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 245 mm
(S.H.112.13)

Museo Chileno de Arte Precolombino



0446
Cabeza de bastón-sonaja
Metal
Chimú-Inka
1400-1532 d.C.
Alto: 130 mm
(S.H. 112.113 y 112.121)



0495
Flauta antropomorfa
Cerámica
Chavin
900-200 a.C.
Alto: 90 mm
(S.H. 421.111.21)



0448
Sonaja: cabeza antropomorfa
Cobre
Vicús
0-500 d.C.
Alto: 57 mm
(S.H. 112.131.1)



0513
Ocarina doble: figura masculina
Cerámica
Tumaco-La Tolita
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 285 mm
(S.H. 421.222.4)



0451
Cabeza de bastón-sonaja: músico con flauta travesa
Cobre
Chimú-Inka
1400-1532 d.C.
Alto: 130 mm
(S.H. 112.121)



0518
Escudilla tripode-sonaja
Cerámica
Nicoya
800-1100 d.C.
Alto: 124 mm
(S.H. 112.131.1)



0453
Botella silbato: felino y ratón
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 170 mm
(S.H. 421.221.41)



0541
Músico tocando antara de 5 tubos
Cerámica
Paracas
300-100 a.C.
Alto: 160 mm



0462-65
Flautas globulares con 2 agujeros de digitación: aves
Cerámica
Nazca
200 a.C. - 600 d.C.
Alto promedio: 48 mm
(S.H. 421.13)



0542
Botella-silbato: mono músico con flauta globular
Cerámica
Chancay
1100-1470 d.C.
Alto: 245 mm
(S.H. 421.211.4)



0484
Cabeza de bastón-sonaja: representación de monos danzantes con sonaja.
Cobre
Chimú-Inka
1400-1532 d.C.
Alto: 110 mm
(S.H. 112.121 y 112.13)



0554
Botella-silbato y flauta globular con 1 agujero de digitación: hombre-ave
Cerámica
Chimú Lambayeque
1100-1470 d.C.
Alto: 150 mm
(S.H. 421.211.4 y 421.221.42)

Museo Chileno de Arte Precolombino



0585
Escudilla tripode-sonaja
Cerámica
Huétar
100-1500 d.C.
Alto: 140 mm
(S.H. 112.131.1)



0599
Botella-silbato: representación
antropomorfa
Cerámica
Chimu
1100-1470 d.C.
Alto: 242 mm
(S.H. 421.221.41)



0608
Ocarina: representación antropomorfa
Cerámica
Maya Jaina
600-900 d.C.
Alto: 205 mm
(S.H. 421.221.41)



0627
Flauta globular: representación de caracol
y de músico con *siku* y cascabeles.
Cerámica
Cuasnal
500-1500 d.C.
Alto: 187 mm
(S.H. 421.13)



0628
Flauta globular: representación de caracol
y de músico con *siku* y cascabeles
Cerámica
Cuasnal
500-1500 d.C.
Alto: 189 mm
(S.H. 421.13)



0629
Flauta globular: representación de caracol
y de músico con *siku* y cascabeles
Cerámica
Cuasnal
500-1500 d.C.
Alto: 190 mm
(S.H. 421.13)



0638
Botella-sonaja y ocarina caimán
Cerámica
Chorotega-Mangué
600-900 d.C.
Alto: 200 mm
(S.H. 421.221.41 y 112.13)



0660
Botella-sonaja: felino
Cerámica
Nicoya
600-900 d.C.
Alto: 300 mm
(S.H. 112.131.1)



0704
Ocarina: representación de pelicano
Cerámica
Mamón
900-500 a.C.
Alto: 40 mm
(S.H. 421.221.41)



0731
Sonajas figurilla antropomorfa
Cerámica
Oso
1000 a.C. - 500 d.C.
Alto: 55 mm
(S.H. 142.131.1)



0554 BOTELLA-SILBATO Y FLAUTA GLOBULAR CON 1 AGUJERO DE DIGITACION: HOMBRE-AVE

Se tienen en este ejemplar dos flautas globulares: la botella-silbato es accionada de modo similar al descrito para la pieza 0241, pero menos efectiva (sonido más rápido, suave y débil) y la flauta globular es soplada por el agujero superior de la figurilla. Digitando se puede obtener una variación de una tercera menor en esta última, en un tono agudo y penetrante, y más o menos impreciso. Ambos instrumentos no pueden ser ejecutados simultáneamente.

Museo Chileno de Arte Precolombino



0733
Flauta globular con 1 agujero de digitación
Cerámica
Cienega
300-600 d.C.
Alto: 60 mm
(S.H. 421.15)



0757
Flauta: *queua* con 4 agujeros de digitación
Hueso
Nazca (?)
400 a.C. - 600 d.C. (?)
Alto: 92 mm
(S.H. 421.111.12)



0772
Escudilla con pedestal-sonaja
Cerámica
Cocle
600-900 d.C.
Alto: 59 mm
(S.H. 112.131.1)



0779
Plata-sonaja: escena marítima
Cerámica
Moche
100-800 d.C.
Alto: 145 mm
(S.H. 112.131.1)



0858
Flauta doble con 4/4 agujeros de digitación
Hueso
Costa central andina
Fecha desconocida
Alto: 240 mm
(S.H. 421.221.12)



0859 a 869
Cascabeles: moluscos bivalvo
Cobre
Moche
100-800 d.C.
Alto promedio: 38 mm
(S.H. 112.131.1.)



0872
Sonaja de semillas
Vegetal
Arica
1000-1470 d.C.
Largo: 300 mm
(S.H. 112.121)



0957
Campana Cencerro
Bronce
Santa María
1000-1470 d.C.
Alto: 298 mm
(S.H. 111.242.122)



1108
Botella-trípode: sonaja
Cerámica
Cultura desconocida (Costa Rica)
Alto: 110 mm
(S.H. 112.131.1)



1122
Representación de tambor
Plata
Wari
700-1000 d.C.
Largo: 83 mm



1128
Representación de maraca
Plata
Wari
700-1000 d.C.
Largo: 94 mm



1129
Representación de sonaja
Plata
Wari
700-1000 d.C.
Largo: 73 mm

Museo Chileno de Arte Precolombino



1130
Representación de *siku* de 4 tubos
Plata
Wari
700-1000 d.C.
Largo: 71 mm



1136
Representación de flauta travesa con
2 agujeros de digitación
Plata
Wari
700-1000 d.C.
Largo: 112 mm



1142
Sonaja
Metal
Moche Vicús
0-500 d.C.
Alto: 50 mm
(S.H. 112.13)



1145
Representación de trompeta
Plata
Wari
700-1000 d.C.
Largo: 130 mm



1146
Representación de guerrero con
sonajas metálicas de cintura
Cerámica
Moche
100-800 d.C.
Alto: 201 mm



0638 BOTELLA-SONAJA Y OCARINA CAIMAN

Esta pieza contiene una pequeña ocarina adosada al borde exterior, y sonajas en las tres patas. Las sonajas transmiten las vibraciones al cuerpo del instrumento, variando su timbre según el recipiente esté más lleno o más vacío; en cambio la ocarina da un tono agudo que no se altera respecto al contenido, pues no se balla comunicada con el interior de la vasija. Es posible ejecutar simultáneamente la ocarina y las sonajas, pero como se trata de una pieza única, desconocemos su uso o la razón por la cual se unieron dos instrumentos en una sola pieza.



1352
Flauta de pan: *pitoito* de 5 tubos
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 80 mm
(S.H. 421.112.3)



1353
Flauta de pan: *pitoito* de 4 tubos
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 79 mm
(S.H. 421.112.3)



1354
Flauta: *pifilca*
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 112 mm
(S.H. 421.111.2)



1356
Flauta: *pifilca*
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 245 mm
(S.H. 421.111.21)



1357
Flauta: *pifilca*
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 132 mm
(S.H. 421.111.21)

Museo Chileno de Arte Precolombino



1358
Flauta de pan: *piloilo* (fragmento)
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 90 mm
(S.H. 421.112.3)



1359
Flauta de pan: *piloilo* de 4 tubos
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 12 mm
(S.H. 421.112.3)



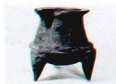
1563
Ocarina con 4 agujeros de digitación:
representación zoomorfa
Cerámica
Chiriquí
800-1550 d.C.
Alto: 85 mm
(S.H. 421.221.42)



1568
Sonaja: *figurilla* femenina
Cerámica
Chiriquí
1200-1550 d.C.
Alto: 128 mm
(S.H. 112.131.1)



1576
Ocarina: ave
Cerámica
Área mesoamericana
Fecha desconocida
Alto: 40 mm
(S.H. 421.221.4)



1577
Vaso tripode-sonaja
Cerámica
Nicoya
800-1100 d.C.
Alto: 131 mm
(S.H. 112.131.1)



1578
Vaso tripode-sonaja
Cerámica
Cultura desconocida (Costa Rica)
Alto: 92 mm
(S.H. 112.131.1)



1637
Trompeta caracol: *pututo*
Cerámica
Moche
100-800 d.C.
Alto: 250 mm
(S.H. 425.111.1)



2050
Representación de danzantes: vaso
policromo
Cerámica
Maya Uluá
600-900 d.C.
Alto: 193 mm



2054
Teponaztli
Madera
Azteca
1200-1521 d.C.
Largo: 560 mm
(S.H. 111.222)



2065
Escudilla tripode-sonaja
Cerámica
Tumaco - La Tolita
700 a.C. - 350 d.C.
Alto: 130 mm
(S.H. 112.131.1)



2076
Botella-silbato: músico tocando *siku*
doble de 6 tubos
Cerámica
Vicús
500 a.C. - 0
Alto: 225 mm
(S.H. 421.221.41)

Museo Chileno de Arte Precolombino



2078
Ocarina doble: figura madre e hijo
(fragmento)
Cerámica
Tumaco - La Tolita
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 230 mm
(S.H. 421.222.42)



2106
Vasija-sonaja: felino
Cerámica
Guanacaste-Nicoya
1000-1550 d.C.
Alto: 520 mm
(S.H. 112.13)



2110
Cabeza de cetro-sonaja: ave
Cobre
Chumó - Inka
1470-1532 d.C.
Alto: 185 mm
(S.H. 112.121)



2319
Flauta globular: representación zoomorfa
Cerámica
Chancay
1100-1470 d.C.
Alto: 70 mm
(S.H. 421.13)



2320
Flauta globular: representación zoomorfa
Cerámica
Chancay
1100-1470 d.C.
Alto: 105 mm
(S.H. 421.13)



1637
TROMPETA CARACOL: PUTUTO

En este instrumento, a diferencia de la flauta Carachi (N° 0178) la reproducción en cerámica del caracol interno es necesaria para obtener el largo de tubo que una trompeta requiere. Este tipo de instrumento, copia en cerámica de los hechos con caracoles Strombus, permiten un solo tono, que puede ser suave o más estridente, de carácter profundo y de gran intensidad, escuchable a distancia. A diferencia de las trompetas de caracol, estas son más fáciles de tocar, y su perfección acústica acompaña la perfección de su diseño exterior.



2361
Figurilla zoomorfa: flauta
Cerámica
Jambeli
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 75 mm



2378
Ocarina: ave antropomorfa
Cerámica
Jambeli
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 51 mm
(S.H. 421.221.41)



2425
Ocarina con 4 agujeros de digitación
Cerámica
Tairona
300-1600 d.C.
Alto: 103 mm
(S.H. 421.221.42)



2434
Ocarina: figura antropomorfa
Cerámica
Área mesoamericana
Cultura y fecha desconocida
Alto: 145 mm
(S.H. 421.221.41)



2502
Cencerro
Madera
Arica
1000-1400 d.C.
Alto: 64 mm
(S.H. 111.242.122)

Museo Chileno de Arte Precolombino



2535
Ocarina doble ornitomorfa
Cerámica
Nazca
200-600 d.C.
Largo: 67 mm
(S.H. 421.221.41)



2536
Ocarina ornitomorfa
Cerámica
Paracas
700-100 a.C.
Largo: 39 mm
(S.H. 421.221.41)



2537
Ocarina
Cerámica
Paracas
700-100 a.C.
Largo: 76 mm
(S.H. 421.221.41)



2542
Tambor
Madera y cuero
Arica
1100-1400 d.C.
Díam.: 168 mm
(S.H. 211.212.1)



2704
Ocarina con 5 agujeros de digitación:
representación de recipiente zoomorfo
Cerámica
Cultura desconocida
Alto: 93 mm
(S.H. 421.221.42)



2705
Flauta globular antropomorfa
Cerámica
Cultura desconocida (Costa Rica)
Alto: 74 mm
(S.H. 421.15)



2706
Ocarina antropomorfa
Cerámica
Tumaco - La Tolita
500 a.C. - 500 d.C.
Alto: 80 mm
(S.H. 421.221.41)



2752
Ocarina con 2 agujeros de digitación
Cerámica
Arica
1100-1400 d.C.
Alto: 52 mm
(S.H. 421.221.42)



2771
Ocarina doble
Cerámica, pelo de camélido
Arica
1100-1400 d.C.
Largo: 60 mm
(S.H. 421.221.41)



2772
Ocarina doble
Cerámica, pelo de camélido
Arica
1100-1400 d.C.
Largo: 68 mm
(S.H. 421.221.41)



2854
Flauta pífila con 1 agujero de digitación
Piedra
Mapuche
Fecha desconocida
Alto: 210 mm
(S.H. 421.111.22)



2904
Representación de flauta siku de dos hileras de 8 tubos
Caña
Arica
1100-1400 d.C.
Largo: 362 mm
(S.H. 421.112.3)

Museo Chileno de Arte Precolombino

2905
Representación de flauta *siku* de dos
hileras de 7 tubos
Caña
Arica
1100-1400 d.C.
Largo: 360 mm
(S.H. 421.112.3)



2924
Caracol trompeta: *pututu*
Concha
Área andina
Etnográfico
Largo: 190 mm
(S.H. 423.111.1)



2919
Representación de dos músicos con
sifias de 3 tubos
Metal
Moche
100-800 d.C.
Alto: 555 mm



2946
Timbal polieromo
Cerámica
Nazca
300-600 d.C.
Alto: 300 mm
(S.H. 211.11)

