

Una aproximación al patrimonio musical de dos culturas peruanas: nazca y mochica

GUILLERMO E. GIONO

El escoger dos culturas preincaicas para analizar su patrimonio musical se debe principalmente a la intención de demostrar cómo dos pueblos que tuvieron su apogeo en la misma época (c. 500 d. C.) poseyeron características individuales tanto en este arte como en las demás. Cerámicas, tejidos, construcciones y demás manifestaciones culturales ya han sido estudiadas y diferenciadas en cada pueblo prehispánico, pero la música de todos ellos siempre es agrupada indiscriminadamente y confundida, en la mayoría de los casos, con aquella utilizada por los incas a la llegada de los españoles.

Si bien no podremos reconstruir las melodías y los ritmos de estos pueblos, podremos, a través de su instrumental y de sus escenas musicales, rescatar las funciones que tuvo este arte en sus rituales y festividades varias.

Ambas culturas están ubicadas en el Período de los Desarrollos Regionales al cual pertenecen, juntamente con las mencionadas Mochica y Nazca, las culturas de: Gallinazo, Recuay, Cajamarca, Lima y ya en territorio boliviano, la cultura de Tiahuanaco.

La cultura Moche floreció en la costa norte del Perú y sus principales centros los hallamos en los valles de Chicama, Pacasmayo, Virú, Santa y Moche.

De todas las culturas peruanas es la que más datos nos ha dejado gracias al desarrollo obtenido en sus artes plásticas; la cerámica, ya sea escultórica o pictórica nos muestra todas las escenas de su vida cotidiana así como sus guerras, desfiles, ceremonias, danzas, etc.

La cultura Nazca, ubicada en la costa sur del Perú (Depto. de Ica) estuvo limitada por los valles de Pisco al norte y Acarí al sur.

Su cerámica, si bien superior en calidad a la elaborada por los mochicas, no posee la característica de esta última en lo que se refiere a representaciones; la mayoría de los ejemplares presentan estilizaciones de animales y figuras míticas y son pocos, en proporción los ejemplares de cerámica escultórica que nos muestran individuos en diferentes actitudes. Si debemos destacar en la cerámica nazca el dominio logrado

sobre el color; la sutileza en la graduación de los tonos, las mezclas y las combinaciones son únicas y no se ha hallado en ninguna otra cultura peruana un dominio similar en este arte.

Para dar mayor unidad a la presentación de los instrumentos musicales de estas dos culturas hemos seguido el criterio de clasificación de los investigadores Hornbostel y Sachs quienes elaboraron una tabla que fue traducida al castellano por el musicólogo argentino Carlos Vega quien la incluyó en su obra "Los instrumentos musicales" (1946).

A continuación presentamos, a grandes rasgos, las divisiones que se realizan con los instrumentos y las características que posee cada grupo.

Idiófonos

Se reúnen aquí todos aquellos instrumentos que producen sonido por la vibración de sus cuerpos, rígidos o flexibles, sin la ayuda de membranas o cuerdas.

Posteriormente se realizan subdivisiones según la manera en que se los ejecuta: "golpe directo" en los casos en que el ejecutante tenga total dominio sobre el instrumento (castañuelas, xilofón, etc.) y "golpe indirecto" en aquellos casos en que la ejecución no prevee el sonido a obtenerse, citando como ejemplos a los idiófonos de sacudimiento entre los que se encontrarían los cascabeles, las sonajas en manojos, las campanillas sujetas al vestuario de danzantes, etc.

Estas subdivisiones se van ramificando con mayor precisión hasta llegar así a la descripción total del instrumento en cuestión.

Membranófonos

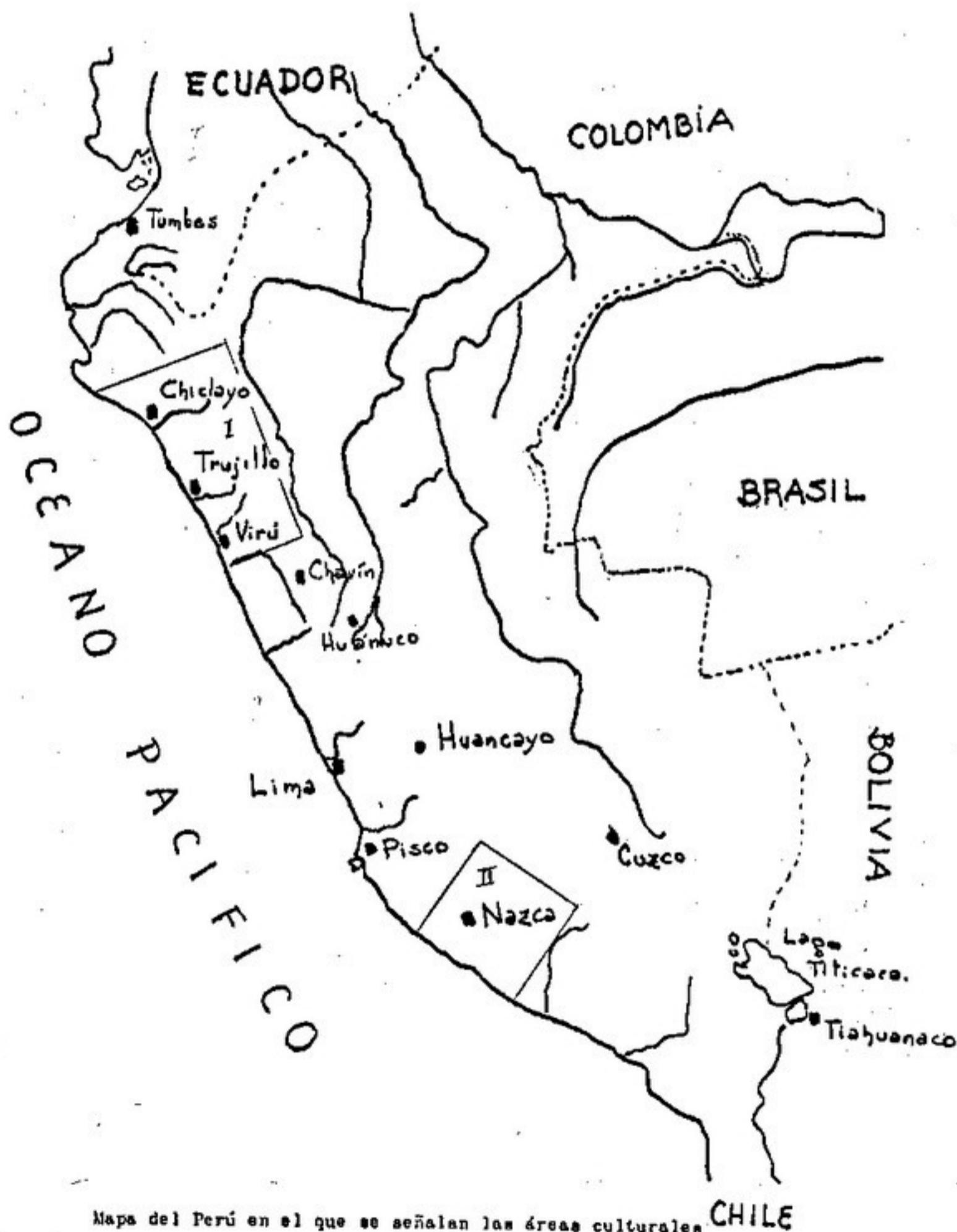
El sonido se obtiene por medio de membranas estiradas. Este grupo posee también subdivisiones de acuerdo a la cantidad de parches, a la forma de ejecución (con baquetas o con la mano) y a la forma de los instrumentos (tubulares, barril, plato, etc.).

Cordófonos

El sonido es obtenido por la vibración de cuerdas tensas entre dos puntos fijos. Este grupo no está representado en América precolombina.

Aerófonos

En este último grupo, el más representado en todo el continente americano, el sonido es obtenido por la vibración de una columna de aire.



Mapa del Perú en el que se señalan las áreas culturales abarcadas por: I. Mochicas y II, Nazcas.

La primera gran división nos llevaría a lo que conocemos con el nombre de flauta y todas sus variantes: flautas de pico (flauta dulce), flauta traviesa y flauta de Pan; los tres ejemplos citados pertenecen a subdivisiones diferentes de acuerdo a las cualidades del filo sobre el que choca el soplo y a su manera de ejecución.

Los instrumentos de lengüeta (doble: oboe; simple: clarinete) tampoco están representados. Finalmente, dentro del gran grupo de los aerófonos, encontramos las trompetas; en éstas, la columna de aire es puesta en movimiento por la vibración de los labios del ejecutante.

INSTRUMENTOS MUSICALES MOCHICAS

Idiófonos

A pesar de los hallazgos realizados sobre la cultura Mochica, en lo que respecta a los idiófonos es poco lo que se ha podido aclarar.

Hay indicios de estos instrumentos en las representaciones de los huacos pictóricos, pero la estilización que los caracteriza y la ausencia de algún resto material hace confusa su especificación. Ocurre que la gran mayoría de estos instrumentos fueron realizados con materias vegetales que no han resistido el transcurso de los años.

Por las representaciones de un huaco perteneciente al Museo de Trujillo se hace presente la posibilidad de que los mochicas utilizaran como instrumentos de percusión las valvas de los moluscos marinos (*Spondylus pictorum*). Jiménez Borja (1950/51) lo designa como idiófono de entrechoque o castañuelas. No debemos descartar la posibilidad de que se los haya utilizado también como raspadores; de esta manera son empleados en Galicia y en el estrecho Torres, entre Australia y Nueva Guinea (Sachs, 1946, 190).

La diferencia consiste en que, de la primera manera las valvas son golpeadas entre sí a modo de címbalos y en la segunda se frotan sus bordes rugosos actuando como resonador la cavidad que queda entre ambas.

El uso de sonajas estuvo generalizado entre los mochicas y su presencia en diferentes actos nos muestra su importancia y su característica de instrumento indispensable para toda actividad musical.

Los instrumentos de este grupo no sólo se confeccionaban con diversidad de materiales sino que a la vez eran de heterogénea aplicación.

En la Fig. 1 se observa a un individuo

con su pintura facial en actitud de sacudir un gran manojo de sonajas sujetas en hileras. El material de éstas aún está en duda; algunos aseguran que son los frutos del maichill (*Thevetia nerifolia*), los que debidamente vaciados y horneados adquieren una sonoridad muy especial. Actualmente en el altiplano se construyen instrumentos similares para acompañar la danza y se los designa con el nombre de "maichila". Otros autores consideran que eran pequeñas cápsulas de metal que imitaban el fruto del maichill.

Se sabe que pequeñas sonajas metálicas eran utilizadas en los ropajes, tanto de danzantes como de guerreros, pero no se han hallado juntas en tan gran cantidad como para suponer que el instrumento citado estuviese confeccionado en este material. Asimismo, en la Fig. 2 se puede apreciar a



FIG 1. — Personaje en actitud de sacudir un gigantesco sonajero de frutos de maichill (*Thevetia nerifolia*). Se destaca la pintura facial y las grandes orejeras. Museo Nacional de Arqueología y Antropología. (Dibujo basado en una fotografía de: von Hagen, 1966.)

otro músico que a la vez de tocar un pequeño tambor incluye en su atuendo hileras de estas sonajas que sujetas a las pantorrillas permitirían su ejecución con el solo movimiento de las piernas. Cabe destacar que es una de las pocas representaciones del arte mochica en que el tambor es percutido con la mano: por lo general se emplea una baqueta de madera o bien un pequeño calabazo que oficiaría a la vez de sonajero (Jiménez Borja, 1950/51).

Semejantes a este último son los ejemplares que posee el Museo de Trujillo construidos en cerámica. En la Fig. 3 se puede apreciar un sonajero de este tipo y un huaco escultórico en el que se representa una mujer con dos de estos instrumentos. Según Jiménez Borja, éste era tocado solamente por las mujeres. Sin embargo, Larco Hoyle en su obra "Los Mochicas" (1945, 3) mues-



FIG. 2. — Músico percutiendo un pequeño tambor (tinya) con la mano. En sus pantorrillas se observan sonajeros con frutos de maichill. El adorno facial consiste en una nariguera en forma de media luna y orejeras. Museo Nacional de Arqueología y Antropología. (Dibujo basado en una fotografía de: Jiménez Borja, 1950/51.)

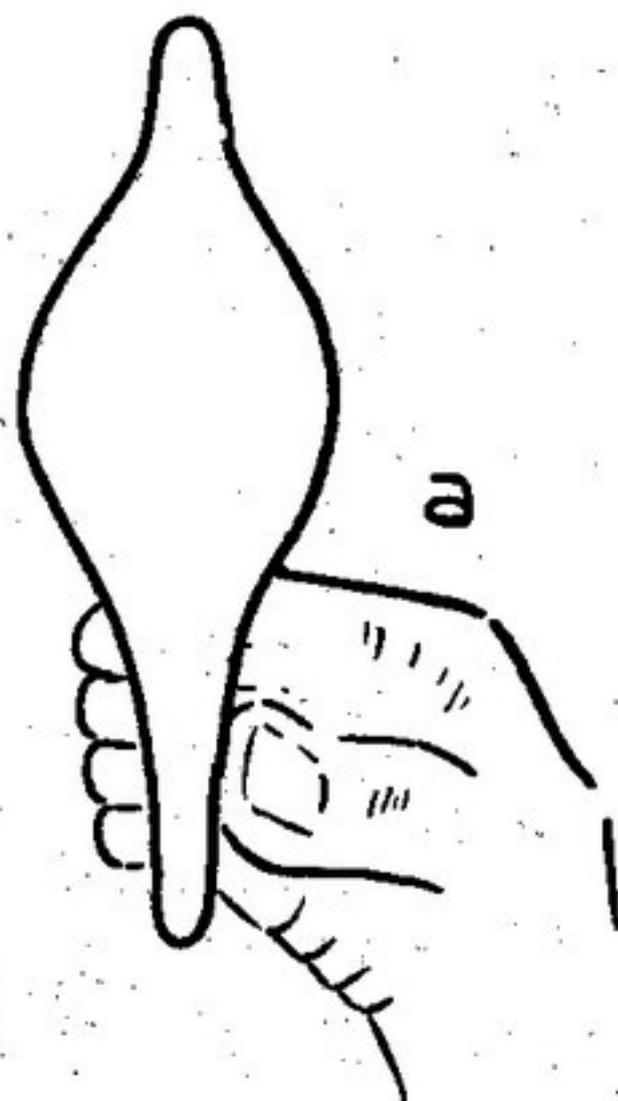


FIG. 3. — Sonajeros de cerámica: a) proporción de éste respecto a una mano; b) huaco escultórico en el que se presenta a una mujer mochica con dos de estos sonajeros en la mano. Museo de la Universidad, Trujillo. (Dibujo basado en una fotografía de: Jiménez Borja, 1950/51.)

tra un huaco en el que se presenta a un individuo con los pies amputados que lleva un par de estas sonajas y un collar de maichiles, por lo tanto el instrumento no parece ser privativo del sexo femenino. Si es interesante destacar que en todas las

de la cintura y que remeda la hoja de un hacha fue motivo de diversas suposiciones. Las más generalizadas eran: un cuchillo o una bolsa de cuero (Fig. 4 a).

Carlos Muelle (1936) hizo un profundo estudio de este material basándose en unos



FIG. 4. — a) Tres danzantes con sus atavíos guerreros en los que se observa el gran sonajero que cuelga de la cintura; los pequeños adornos que integran el vestuario se suponen pequeños cascabeles. b) Fragmento de una danza ante un gran personaje en la que se aprecia a dos individuos sosteniendo un gran bastón de apisonamiento que posee en su extremo superior un sonajero de grandes proporciones de forma similar al utilizado por los guerreros. Museo Nacional de Arqueología y Antropología. (a) dibujo basado en: von Hagen, 1966; b) dibujo basado en: Jiménez Borja, 1950/51.)

representaciones estas sonajas aparecen pareadas tal como se muestran en la Fig. 3 ya mencionada.

En la misma obra de Larco Hoyle aparece un curioso ejemplar de sonaja de plata de mango largo y cuerpo esférico trabajado con incrustaciones de turquesas reproduciendo un rostro humano.

Una última forma de sonajero, muy curiosa por cierto, es la que aparece incluida en el vestuario de los guerreros.

La pieza que cuelga en la parte posterior

pocos ejemplares existentes pertenecientes a la cultura Chimú, descartando ampliamente las dos primeras suposiciones por considerarlas antinaturales; nadie llevaría jamás ni un cuchillo ni una bolsa sujeto a la cintura en su parte posterior.

Analizando los sonajeros chimú y las representaciones mochicas se llegó a la conclusión de que éstos eran sonajeros que sólo aparecían en escenas de danzas o batallas y por lo tanto eran específicos de la indumentaria masculina.

Si sumamos a este instrumento los pequeños percutores añadidos al resto de la indumentaria veremos que estos guerreros se convertían en verdaderos sonajeros humanos; el ruido de éstos durante las batallas cumpliría una función excitante.

La presencia de este sonajero en las danzas masculinas nos aclara respecto al carácter marcial y ritual que las guiaría. Una pintura mochica incluye un sonajero simi-

movimiento lo que nos hace pensar en posibles sonajeros de los que no han quedado vestigios pero que podemos suponer realizados con calabazas (Fig. 5).

Membranófonos

A este grupo pertenecen la mayoría de las representaciones ya sea de pinturas

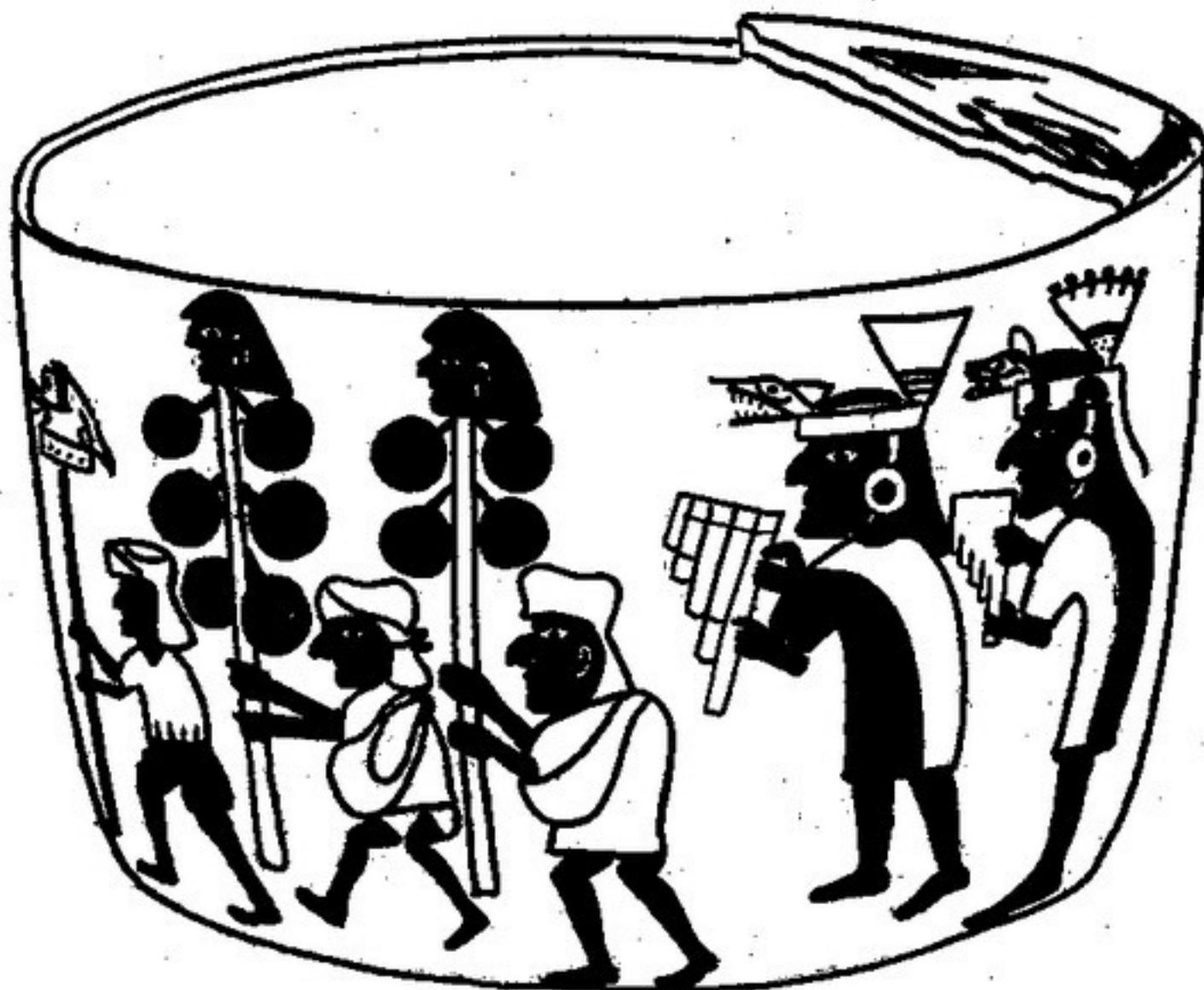


FIG. 5. — Procesión en la que además de dos sacerdotes ejecutando flautas de Pan se ven a dos individuos portando estandartes con cabezas humanas de los que penden unos cuerpos esféricos, presumiblemente sonajeros. Museo Nacional, Lima. (Dibujo basado en Disselhoff, 1966.)

lar de grandes proporciones colocado en el extremo de un largo palo; los individuos que lo sostienen parecen tener la actitud de golpear este instrumento contra el suelo a manera de bastón de apisonamiento para guiar el ritmo de la danza (Fig. 4 b).

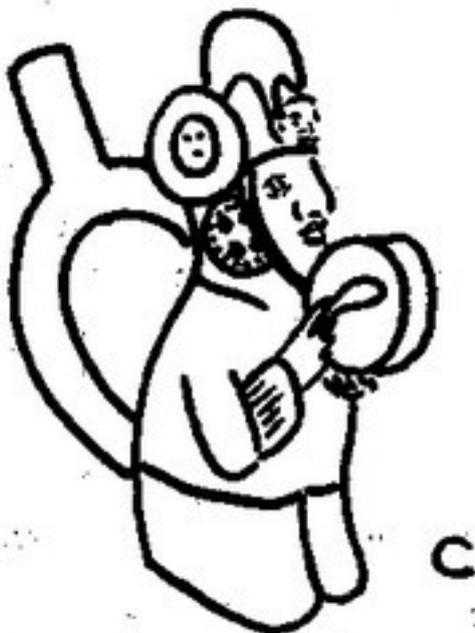
Sólo quedaría por aclarar si también fueron sonajeros aquellos objetos colgantes que aparecen suspendidos de largos bastones en aparentes desfiles militares. Precediendo a dos sacerdotes que ejecutan flautas de Pan, dos individuos llevan sendos estandartes enarbolando cabezas humanas; debajo de éstas se distinguen cuerpos esféricos sujetos al palo. Las distintas posiciones dan idea de

como de esculturas. Si bien se mencionan dos tipos de membranófonos: "tinya" y "caja", la primera es la que más abunda en las representaciones (Fig. 6, a, b y c).

Al igual que los cascabeles, la tinya se hace presente en toda festividad, ya sea para festejar victorias militares como para las festividades agrícolas, entierros de grandes personajes y danzas de la muerte; no sería de extrañar que fuese utilizada también como lo hicieron los grupos culturales del altiplano y de la sierra: instrumento para alejar las aves de los sembrados tal como encontramos en las representaciones de Guamán Poma de Ayala o para arrear

el ganado hacia los corrales, práctica corriente en nuestros días.

No se han llegado a aclarar las virtudes propiciatorias de este instrumento; la caren-



cia de ejemplares no han permitido comprobar si en estos membranófonos se practicaban los pequeños rituales que actualmente se realizan con las cajas y bombos del norte argentino: colocarle ají en el interior, utilizar parches obtenidos de diferentes animales, etc.

Estas prácticas han perdido su sentido verdadero ligado estrechamente al sentir religioso y mágico de cada pueblo, pero nos demuestran que provienen de una antigua tradición americana.

Si bien carecemos de todos estos datos con respecto a los mochicas, la semejanza de este instrumento y su generalización en todas las culturas peruanas hacen suponer que serían igual a las tinyas representadas por Guamán Poma y por lo tanto, iguales a las cajas actuales.

El uso de baquetas para la percusión de estos instrumentos parece haber estado generalizada. En todas las representaciones los parches son percutidos con una sola baqueta de madera o bien, según la suposición de Jiménez Borja, con un pequeño calabazo (Fig. 6, b y c); en muy pocas representaciones aparecen estos instrumentos percutidos con la mano (Fig. 2).

En ningún dibujo mochica aparece representada la charlera, cuerda de crin, fibra u otro material que se coloca sobre el diámetro del parche y que a su percusión produce un sonido aún más vibrante.

Evidentemente, entre los mochicas las cajas y tinyas fueron construidas de un material perecedero y no han aparecido ejemplares realizados en cerámica. Se hace mención a este detalle por los conocimientos que se tienen de que en otras culturas, ya pertenecientes a la época pre-inca como a la actual se construyeron instrumentos con el aro realizado en barro cocido o bien de metal (Jiménez Borja, 1950/51).

Aerófonos

Esta familia de instrumentos está representada ampliamente entre los mochicas así como en la mayoría de los grupos culturales del Perú y actualmente siguen vigentes con características uniformes en la costa, la sierra, el altiplano boliviano y el noroeste argentino.

El más reconocido de éstos y que se ha convertido en un símbolo de estas culturas es la quena, antiguamente llamada "Quena-quena".

FIG. 6. — Tres ejemplos de ejecutantes de tinya. En b) y c) se distingue la forma curva de la baqueta empleada, lo que hace suponer la utilización de pequeñas calabazas. (Dibujos basados en fotografías de: a) y b) Jiménez Borja, 1950/51; c) Kauffmann Doig, 1969.)

Caracteriza a este instrumento la carencia de canal de insuflación y la presencia de una escotadura en la que el intérprete debe colocar el soplo.

Los instrumentos de este tipo que se conservan de las antiguas culturas acusan un tamaño inferior al que se suele fabricar actualmente. Los ejemplares más grandes no sobrepasan los 30 cm de longitud.

Así como son variados los tamaños, varían los orificios que se presentan de tres a cinco en los distintos ejemplares. No sabemos si todos han tenido función "musical" o si los más pequeños consistirían en simples silbatos de dos o tres sonidos.

Aparentemente, tampoco hay estrecha correspondencia entre el tamaño de los orificios y la mensura del tubo utilizado. Se han hallado pequeñísimas "quenas" de orificios desmesuradamente grande para su tamaño y, por el contrario, otros ejemplares de gran calibre poseen orificios extremadamente pequeños.

Por desgracia, aún no se ha realizado ningún estudio acústico con estos instru-



FIG. 7. — Estatuilla de un guerrero mochica ejecutando la quena. Colección von Schoeler, Lima. (Dibujo basado en una fotografía de: Duthurburu, 1970.)



FIG. 8. — a) Silbato globular encontrado en el Departamento de Cuzco por L. Valcarcel (1935); b) Huaco mochica en el que se representa un silbato de proporciones similares al anterior de arcilla. (a) Dibujo basado en un croquis de: Valcarcel, 1935; b) dibujo basado en una fotografía de: Jiménez Borja, 1950/51.)

mentos para comprobar si a pesar de lo dispar de su fabricación poseen características comunes o bien, más probablemente son instrumentos diferentes con el mismo tipo de embocadura.

En cuanto a esta última en los ejemplares conservados se presenta de dos tipos: cuadrangular o en forma de V.

Estas embocaduras están rebajadas por el interior del instrumento; actualmente el material es rebajado por la parte exterior. La transición entre ambas maneras no se ha podido establecer cuando se produjo y es notorio destacar que la primera de ambas, la más antigua en América, es similar a la que se realiza con los instrumentos de embocadura semejante en Oriente. (d'Harcourt, 1959).

La construcción de estos instrumentos era realizada por lo general en huesos de animales pequeños, cañas y tibias humanas; menos corriente es la fabricación en cerámica de la que se han conservado poquísimos ejemplares de procedencia incierta.

La utilización de la quena no ha sido muy precisada en las representaciones mochicas. En la Fig. 7 se puede apreciar a un guerrero ataviado con sus mejores galas en actitud

de ejecutar el instrumento. En algunos huacos pictóricos se presentan escenas en las que dos ejecutantes de quena realizan la recepción musical de un alto personaje.

En estas representaciones se observa la utilización de dos quenás ejecutadas simultáneamente con flautas de Pan y acompañamiento de Tinya.

En la Fig. 8 b, a un ejecutante de "ocarina" (Jiménez Borja, 1950/51). Por la



FIG. 9. — Huaco que representa a un intérprete de antara o flauta de Pan. (Dibujo basado en una fotografía de: von Hagen, 1966.)

manera en que se lo representa más parece ser un simple silbato globular sin orificios similar al que utilizarían posteriormente los chimús en sus "vasos silbadores".

Luis E. Valcárcel (1934) menciona el hallazgo de un silbato de cerámica con estas características en las ruinas de Sacsahuamán (Cuzco). El ejemplar está roto y no se describe la existencia de orificios de digitación (Fig. 8 a). Estos pequeños silbatos se presentan con diversos diseños en diferentes culturas como en este caso el ejemplar inca mencionado por Valcárcel.

La flauta de Pan o antara es quizás el instrumento más representado en el arte mochica.

Hace su aparición tanto en escenas pintadas como en vasijas escultóricas.

En las Figs. 9 y 10 se observan en todo detalle a dos ejecutantes de antara. Jiménez Borja (1950/51) hace la distinción entre la antara peruana y el sicu, nombre del mismo instrumento en lengua aimara. Según este autor la antara era un instrumento que se podía ejecutar solo, en cambio el sicu, tal como se lo aprecia en el noroeste argentino y en Bolivia, se ejecuta siempre pareado ya que la suma de dos instrumentos constituyen la escala usual. Sin embargo, actualmente, en Perú las antaras también son ejecutadas de a pares.

Esta distinción realizada por Jiménez Borja es para diferenciar en las representaciones mochicas aquellos instrumentos que se presentan solos de aquellos que evidencian estar relacionados.

En la Fig. 10 se puede observar el cordel que une los dos instrumentos destacando así su interdependencia.

Larco Hoyle (1945) afirma que las antaras mochicas poseen escalas diatónicas y que frecuentemente se encuentran ejemplares con semitonos. Desgraciadamente no da más datos respecto a la posición de los semitonos dentro de la escala natural. De todas maneras se confirmaría la ausencia de la pentatonía tal como se la encontró entre los incas.

En la Fig. 9 ya mencionada, resalta en el instrumento la presencia de un tubo más pequeño a continuación del mayor. Esta construcción no es la "normal" pero aparece frecuentemente convirtiéndose por lo tanto, en otro factor de estudio.

La construcción de estas flautas, generalmente, era con tubos de cañas sujetos por ataduras a un soporte transversal. Es frecuente encontrar ejemplares que posean doble hilera de tubos, la primera de tubos cerrados y la segunda de tubos abiertos. De acuerdo a estas características se pensó en la posibilidad de un refuerzo de los armónicos: dos cañas del mismo tamaño, una cerrada y otra abierta, darían fundamental y octava respectivamente.

Los d'Harcourt (1925) deshecharon esta posibilidad al encontrar ejemplares en los que la hilera de tubos abiertos no presentaban todas las mismas características; algunos poseían en su interior el tabique de entrenudo de la caña lo que los inutilizaría totalmente para cumplir la función antedicha.

Basándose en estos ejemplares, afirman que esa doble hilera sólo tuvo la función de dar mayor rigidez al instrumento. Los ejemplares que poseen una sola hilera de tubos son de constitución frágil y se desarman con facilidad.

Estos instrumentos, cuando se ejecutan pareados tienen una relación directa con

los símbolos macho y hembra. Nunca se ha aclarado con profundidad la proveniencia de este simbolismo del que sólo quedan resabios en sus designaciones; si un músico indígena interpreta hoy dos flautas de Pan al mismo tiempo para construir una melodía, designa esta ejecución como "mari-

mentos: la caracola y la trompeta propiamente dicha.

La caracola, actualmente conocida bajo el nombre de "pututo" es un instrumento generalizado en todas las culturas americanas del Pacífico y su presencia en territorio peruano se ha detectado desde las más anti-



FIG. 10. — Ejecutantes de flautas de Pan representados en una pintura. (Dibujo basado en: Kauffmann Doig, 1969.)

macho", nombre que se derivó de esa separación en sexos que se le atribuye a este instrumento.

En los huacos pictóricos mochicas aparecen las antaras generalmente acompañadas por la tinya; en el caso de ser sacerdotes los que las ejecutan, los ejemplares se presentan profusamente adornados y rematados en el tubo más largo con cabezas de serpiente o de felino.

Dentro de la familia de las trompetas naturales encontramos dos tipos de instru-

guas culturas, en donde se han conservado ejemplares con grabados incisos en la superficie del caracol, como el perteneciente a la cultura Chavín del Formativo Medio.

Estos caracoles (*Strombus*) no existen en las costas del Perú y se sabe que provenían del Pacífico norte con el cual existía un intercambio comercial basado en el trueque de estas caracolas por oro, plata y otros metales.

Estos instrumentos actualmente son utilizados como trompetas de señales y ya este

uso le era dado en época de los incas tal como lo confirma uno de los dibujos de Guamán Poma en el que se ve a un chasqui anunciando su llegada con un toque de caracola.

Curt Sachs (1946) menciona, sin dar lugar de origen, una trompeta de caracola del



FIG. 11. — Huaco que presenta al dios Aia-paec en un viaje custodiado por dos serpientes marinas con rostro felínico. A sus pies un pututo con su soga de amarre. (Dibujo basado en una fotografía de: Duthurburu, 1970.)

norte del Perú de la especie *Triton tritonis* que posee embocadura transversa. Desgraciadamente no aporta más datos a este hallazgo valiosísimo ya que este tipo de embocadura no existió en América del sur.

El pututo o "Huaylla-quepa", nombre que se le daba en la antigüedad, fue altamente apreciado por los mochicas y aparece frecuentemente en las representaciones artísticas.

En la Fig. 11 vemos un huaco en el que la deidad Aia-paec viaja custodiada por dos serpientes con cabezas de felino; entre los atributos que tiene delante de él aparece una caracola con su soga de amarre.

No sabemos si fue debido a una inquietud artística o a la carencia de caracolas que los mochicas las construyeron en cerámica; los ejemplares que se conservan demuestran no sólo un conocimiento de las técnicas de trabajo de la cerámica sino también un amplio conocimiento de estas caracolas que han sido reproducidas con todas sus espirales internas de manera exacta.

En la Fig. 12 a se representa a un pututero y en la Fig. 12 b la reproducción del instrumento en cerámico.

La embocadura de estas trompetas de caracol se realizaba con un corte directo a la punta de la espiral y a veces la reconstrucción de una embocadura con resinas. Actualmente, en las zonas del Perú donde se utiliza este instrumento se puede apreciar que la embocadura está confeccionada con una materia gomosa de color negro. Por el contrario, en México, donde se la usó desde la más remota antigüedad, se la utiliza hoy sin ningún tipo de aplicación a la embocadura, soplándose por el orificio tal como queda después del corte.

Cabe aclarar que muchos ejemplares mexicanos, tanto en caracol como en arcilla, presentan orificios laterales de digitación los que darían al instrumento una gama más amplia de sonidos.

Las trompetas de cerámica son lo más corriente en la cultura que nos ocupa y su importancia dentro de las festividades lo destaca la decoración de que fueron objeto así como la frecuencia con que son representadas en los huacos pictóricos. En líneas generales, todos los ejemplares conservados son curvos con forma de serpiente enroscada y comúnmente con rostro felínico similares a las serpientes que acompañan al dios Aia-paec en la Fig. 11; también es frecuente la utilización del pabellón para crear verdaderas esculturas semejantes a las de los huacos escultóricos.

Estos instrumentos estarían más capacitados para producir varios sonidos, correspondientes ellos a los que integran la tríada mayor que se obtiene con los armónicos 4º, 5º y 6º (ej.: do - mi - sol). Sin embargo, hay ejemplares de trompetas moche que poseen un orificio en su tubo lo que indica la posibilidad de un cambio de altura y por consiguiente, de la obtención de nuevos armónicos, lo que daría la facilidad para completar una escala simple de sonidos naturales.

Esto no significa que hayan utilizado estos instrumentos en todas las posibilidades que nosotros les vemos actualmente con los conocimientos de acústica y de práctica musical. Pueden haber ignorado tales propiedades o haberlas deshechado por no convenir a sus ideales estético-musicales.

Un último instrumento de los mochicas y sobre el que poco y nada se sabe sería

el que se representa en la Fig. 13. Por la forma de tomarlo el ejecutante podría decirse que se trata de una flauta de Pan, pero como ya hemos visto, en todas las pinturas mochicas, sea cual sea la posición del músico, este instrumento aparece siempre de frente de manera que no queden lugar a dudas en su reconocimiento. Sin embargo,

Si bien esta definición es específica para la cultura inca, la descripción del instrumento parece acercarse mucho al mencionado para los mochicas.

Dada la descripción que hace Alviña de los demás instrumentos utilizados entre los incas y su precisión de detalles, podemos deducir que el mencionado pfucullu es un

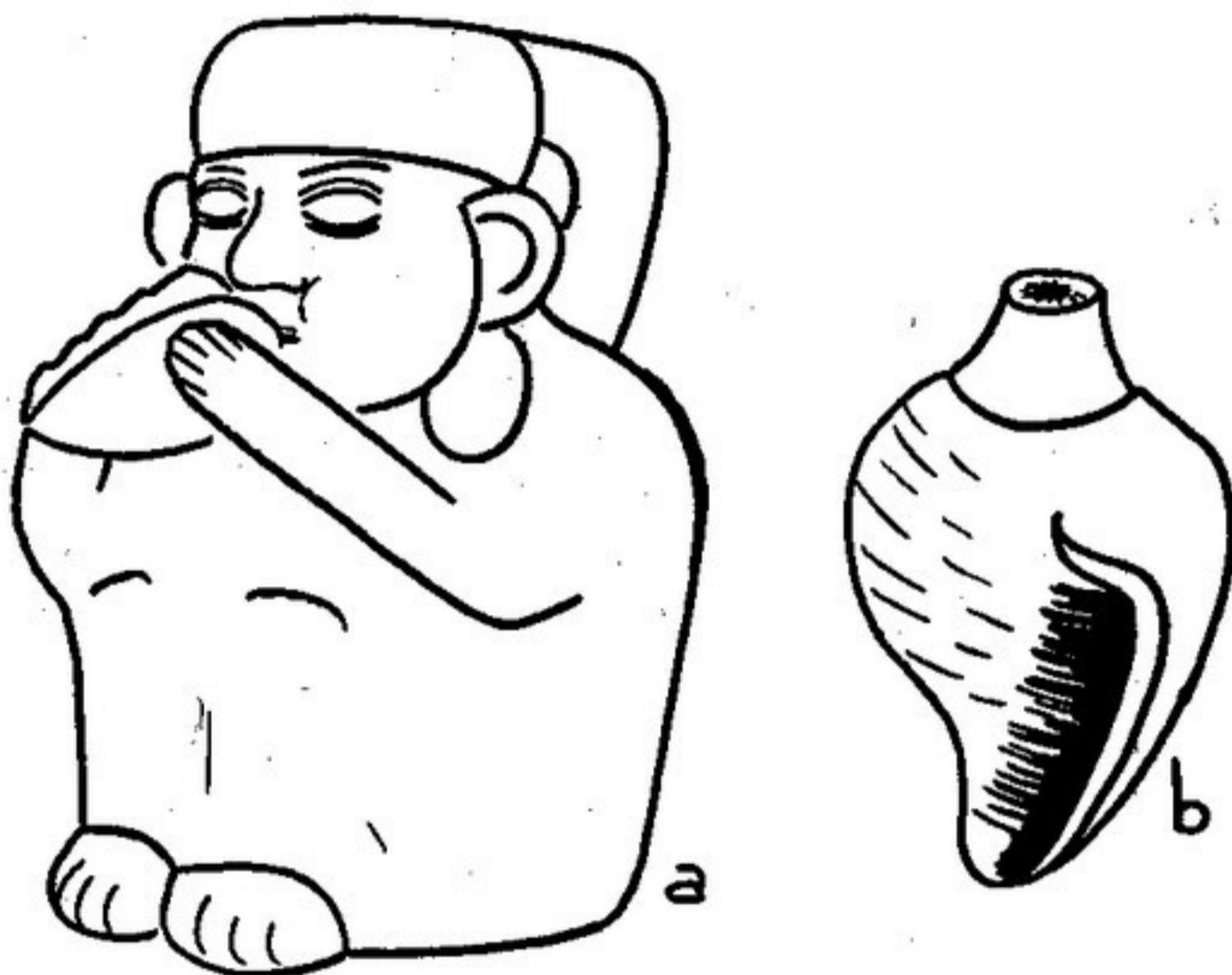


FIG. 12. — a) "Pututero" de cerámica. b) Pututo reproducido en cerámica. Museo Nacional de Arqueología y Antropología. (Dibujo basado en una fotografía de: Jiménez Borja, 1950/51.)

el que nos ocupa en este caso tiene toda la apariencia de ser sólo un tubo sobre el que se sopla de la misma manera que en las ya mencionadas antaras y se asemejaría por su forma y embocadura a la pifilca araucana.

El único autor que menciona algo que se le parece en idea es Alviña (1908). Refiriéndose al instrumental de los incas nombra al "pfucullu" definiéndolo como "...una especie de silvador (sic) regularmente de barro y a veces de piedra taladrada y de diversas formas de los que existen varios ejemplares en el museo público... este instrumento lo tocaban los cumillos cuando salían acompañando a los príncipes para anunciar su presencia y llamar de este modo la atención de los súbditos a fin de que se postrasen..."

silbato de un solo tubo sin orificios laterales.

La construcción de este instrumento sería una variante del silbato mencionado anteriormente como "ocarina" (Fig. 8 b). Ambos poseen el mismo tipo de embocadura pero se diferencian en su cuerpo, aquél era globular y éste longitudinal.

Silbatos de este tipo de un solo sonido fueron y son actualmente utilizados por diferentes grupos culturales en celebraciones públicas. La afinación de éstos suele no estar sujeta a un patrón; sólo importa el sonido en sí, o mejor dicho, la suma de sonidos, tal como ocurre con los pututos cuando son ejecutados simultáneamente; cada uno aporta su sonido obteniéndose como resultado verdaderas masas sonoras que exaltan el ánimo de los participantes.

INSTRUMENTOS MUSICALES NAZCAS

Idiófonos

Muy poco es lo que nos ha llegado de esta familia de instrumentos. Se podría suponer la existencia de cascabeles de cerámica o metal ya que son instrumentos casi comunes a todas las culturas peruanas, pero lamentablemente no han aparecido o no han sido codificados.

El único idiófono del que hemos tenido noticia es de un manojito de conchillas existentes en el Museo Regional de Ica. Los caracolillos que lo constituyen son todos del mismo tamaño, aproximadamente 2 cm de longitud y todos de color blanco sujetos por

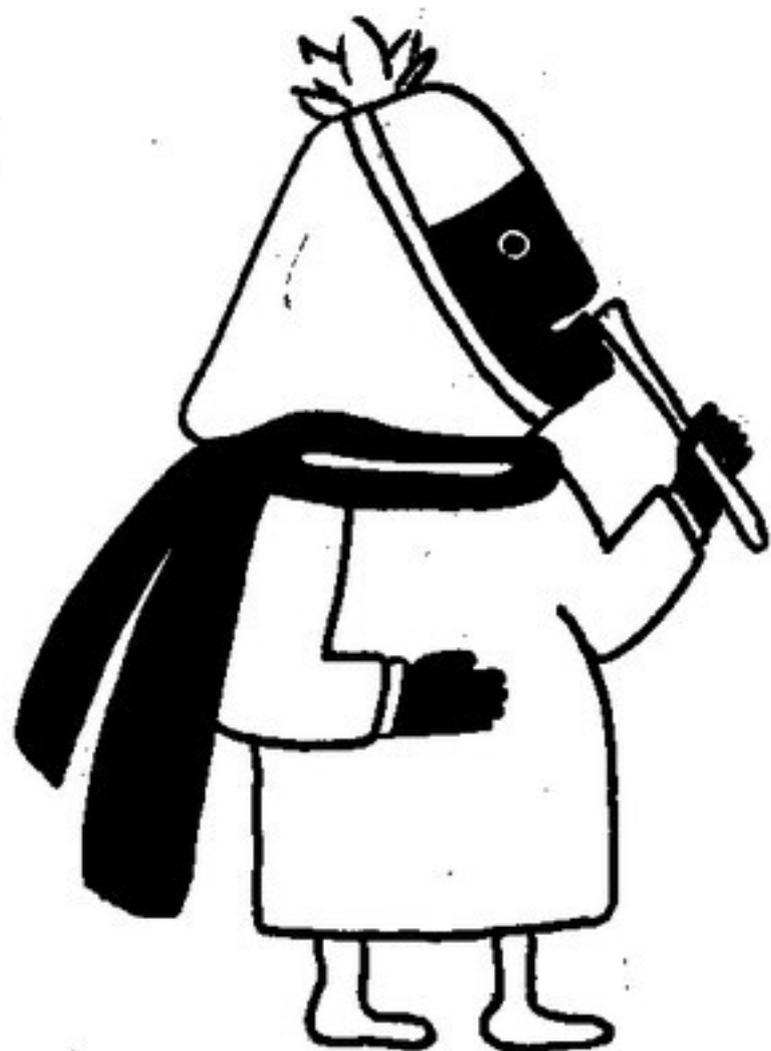


FIG. 13.—Ejecutante de silbato en una pintura mochica. (Dibujo basado en: Kauffman Doig, 1969.)

un pequeño cordel que los atraviesa por un orificio practicado en el ángulo más estrecho.

Salvo este único dato y la presunción de posibles sonajeros de calabazas, muy utilizadas en las culturas costeñas, no hemos encontrado ningún otro instrumento perteneciente a este grupo.

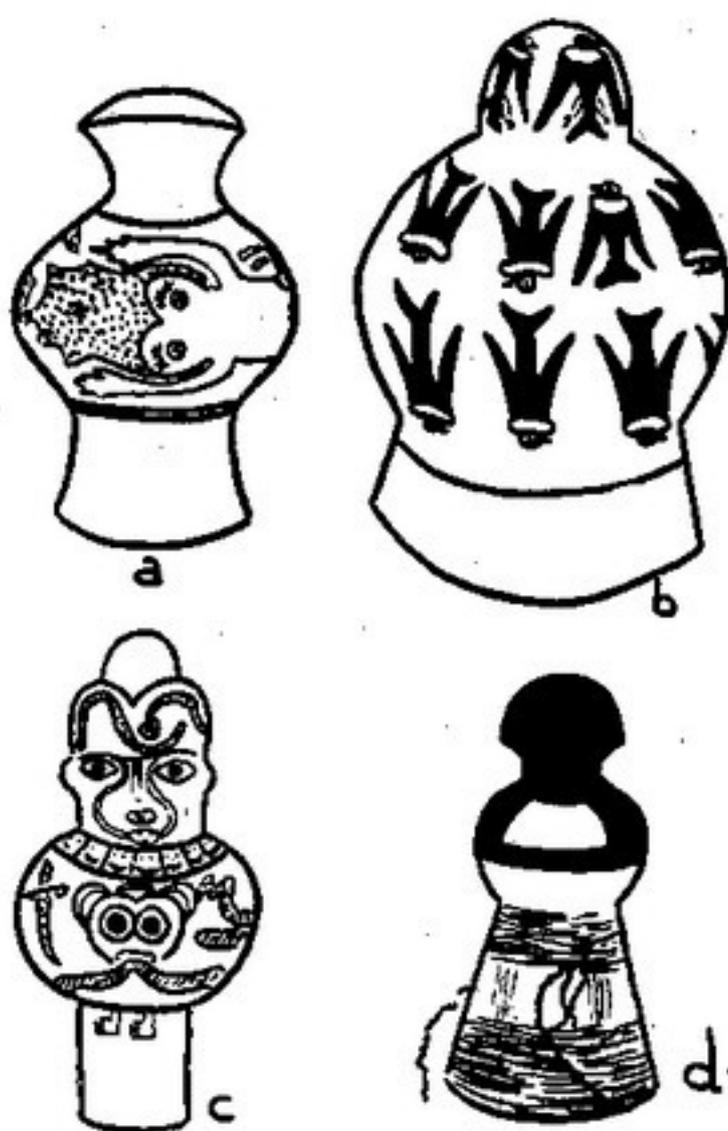


FIG. 14.—Cuatro timbales nazca pertenecientes al Museo Regional de Ica. (Dibujo basado en una fotografía.)

Membranófonos

Esta familia instrumental no sólo está ampliamente representada sino que también es la que más interés presenta para su estudio.

Además de representar a los tambores en diversos tamaños, los nazcas hicieron un uso y un arte en la construcción de los timbales.

Estos instrumentos no aparecen en ninguna otra cultura peruana, ni anterior ni contemporánea a los nazcas a los que por ahora se les puede asignar la "patente de invención" hasta que se demuestre lo contrario.

Los ejemplares conservados en museos, especialmente en el Regional de Ica, no sólo nos brindan una idea aproximada de la importancia que debieron tener dentro de esta cultura sino también el alto grado de desarrollo logrado en las formas y tamaños muy variados por cierto.

Existen ejemplares de hasta 1 m de altura y otro tanto de ancho; detalle que asombra si tenemos en cuenta que la cerámica

nazca se caracterizó por ser la más fina de todas las trabajadas en América. Es evidente que a pesar de lo delicado de sus paredes, estos timbales debieron tener una gran consistencia como para soportar en sus bordes la tensión de un parche.

En este mismo ejemplar se observan las ataduras del cuero realizadas con muchas vueltas de sogas, las que cubren por entero la parte cónica del instrumento. Los pocos ejemplares que se conservan con parche poseen el mismo tipo de atadura la que



FIG. 15. — Vasija escultórica nazca que presenta a un "timbalero". Museo Regional de Ica. (Dibujo basado en una fotografía de: Lumbreras, 1969.)

Las representaciones de que son objeto nos demuestran lo importantes que fueron y los diferentes usos que se les asignaron.

Así como se ha citado un timbal de grandes proporciones, debemos destacar la presencia también de algunos a los que se podría llamar sin reparos "timbal de mano"; tal el caso del representado en la Fig. 14 d. Esta pieza no excede los 30 cm de altura y es evidente que la protuberancia de su extremo facilitaría el agarre del instru-

impide por medios mecánicos la tensión del cuero. Este detalle no debe haber sido importante para los nazcas ya que el clima seco les favorecería con un temple constante sin necesidad de recurrir a una fuente de calor para tensar el parche.

Se puede observar también en aquellos ejemplares que han perdido el parche, (Fig. 14 a, b y c) que la cerámica era preparada con la intención de dejar un sector de super-

ficie sin engobe para poder así adherirlo con mayor facilidad.

Las baquetas utilizadas no han llegado a nosotros pero por las representaciones de algunas vasijas escultóricas, tal el caso de la que se presenta en la Fig. 15, se puede apreciar que era una sola presumiblemente de madera.

Estos timbales por lo general carecen de "oído" lo cual les hace recibir el mote de "timbales sordos" y su sonido sería más bien seco y agudo al no existir comunicación entre la masa de aire vibrante y el exterior. Los pocos ejemplares que poseen oído lo tienen ubicado en el extremo de la protuberancia de la base.

Los cueros utilizados para estos instrumentos nos son desconocidos, pero, además de suponer el uso de los de los animales de la zona, hay quienes aventuran la hipótesis de que también utilizarían la piel de los enemigos. No sería de extrañar esta práctica dado lo belicoso que era este pueblo y la importancia que le daban a todo aquello que fuese trofeo de batallas, tal el caso de las "cabezas trofeo" que aparecen frecuentemente en la indumentaria de dioses y guerreros.

Daniel Castañeda y Vicente Mendoza (1933) aluden a estos timbales para compararlos con los hallados en la cultura maya. Desgraciadamente su criterio se hace tan amplio que llegan a incluir dentro de este grupo los keros tiahuanacotas de metal o madera y los vasos de oro de la cultura Chimú.

El único ejemplar reconocible como timbal propiamente dicho es uno de la región de Ica que posee el parche adherido y el tambor de agua de la selva chaqueña.

La tinya también fue utilizada por los nazcas pero no aparece con tanta frecuencia como los pequeños tambores representados en la cerámica; estos ejemplares son semejantes en sus proporciones a nuestro bombo norteño (altura del cuerpo que duplica el diámetro del parche) pero de menor tamaño. También es percutido con una sola baqueta permitiéndole al ejecutante la digitación de otro instrumento de viento: antara en la mayoría de los casos.

Aerófonos

La quena al igual que entre los mochicas tuvo amplia difusión y los ejemplares exhumados de los entierros nazcas presentan características similares en cuanto a tamaños y embocaduras.

El material más utilizado parece haber sido el hueso, tanto de animales como también humanos; en este último caso vuelve la idea de que hayan sido los huesos de guerreros enemigos. Este aprovechamiento

del cuerpo humano: cabeza, pellejo y huesos, nos demuestra una vez más, la existencia entre los nazcas de ideas relacionadas con la posesión de espíritus y otras tantas manifestaciones mágicas que no han sido desentrañadas aún, pero cuya explicación puede ser realizada y "arriesgada" mediante la comparación de ritos similares existentes en pueblos actuales estudiados por la Etnología.

S. Martí (1968) menciona el hallazgo de una tumba Paracas en la que se conservan en muy buen estado una considerable cantidad de flautas de hueso de las cuales dos son tibias humanas.

Es interesante destacar que entre estos ejemplares hay uno que evidentemente sirvió de patrón a los restantes ya que posee orificios obturados, lo que nos demuestra la intención por parte del "luthier" de buscar determinados sonidos preestablecidos. Una vez ubicados a lo largo del tubo, se practican orificios similares respetando las distancias y tamaños, a los huesos restantes previamente preparados.

En la Fig. 16 se ven diferentes "quenas" que no sólo difieren en el tamaño sino también en la relación, ya destacada para los instrumentos mochicas, entre la mensura del tubo y el tamaño de los orificios. Asimismo, el número de éstos oscila entre tres y cinco y las embocaduras están realizadas en forma cuadrangular o en V.

Las flautas de Pan o antaras son las más representadas en la cultura nazca y la gran cantidad que llegaron a nosotros en perfecto estado han permitido realizar en ellas estudios acústicos entre los que debemos destacar los trabajos de Andrés Sas (1939) y Carlos Vega (1932).

Hasta el momento de realizarse los trabajos mencionados existía la idea de que todas las culturas peruanas habían utilizado solamente la escala pentatónica; error al que contribuyó la expansión que tuvo antes de la llegada de los españoles la música incaica que sí lo era.

Con los conocimientos actuales de periodización de las culturas, observamos que entre los nazcas y los incas hay casi 500 años de distancia y por lo tanto, cualquier relación entre ambas culturas nos puede llevar a conceptos erróneos.

La pentatonía, como ya se sabe, es un sistema musical que se presenta en infinidad de culturas, lo que lleva a suponer que es algo inherente al hombre mismo y su presencia no implica pobreza musical como se creía hace unos años sino que se ha comprobado que se llega a ella por una selección estética ligada generalmente a motivaciones de índole religiosa.

Las antaras nazcas presentan escalas que poco y nada tienen que ver con la pentatonía. En líneas generales y basándonos en

los estudios realizados por A. Sas observamos que es muy frecuente la diatonía, el cromatismo e intervalos menores al semitono. Estos últimos fueron interpretados como errores en los instrumentos, pero el hallazgo de dos flautas construidas con los "mismos errores" han obligado a aceptar que entre los nazcas eran utilizados estos intervalos menores al semitono con relativa frecuencia.

La mayoría de los instrumentos conservados son ejemplares realizados en cerá-

las mismas características de construcción en lo que se refiere a la parte interna de los tubos. La embocadura suele ser elipsoidal u ovalada; pocas veces circular como en las de caña.

El interior del tubo es perfectamente cilíndrico y debido a las formas del instrumento es frecuente que no sean paralelos entre sí.

En la Fig. 17 a se puede ver una antara de ocho tubos con sus dos orificios utilizados para suspenderla mediante un cordel;

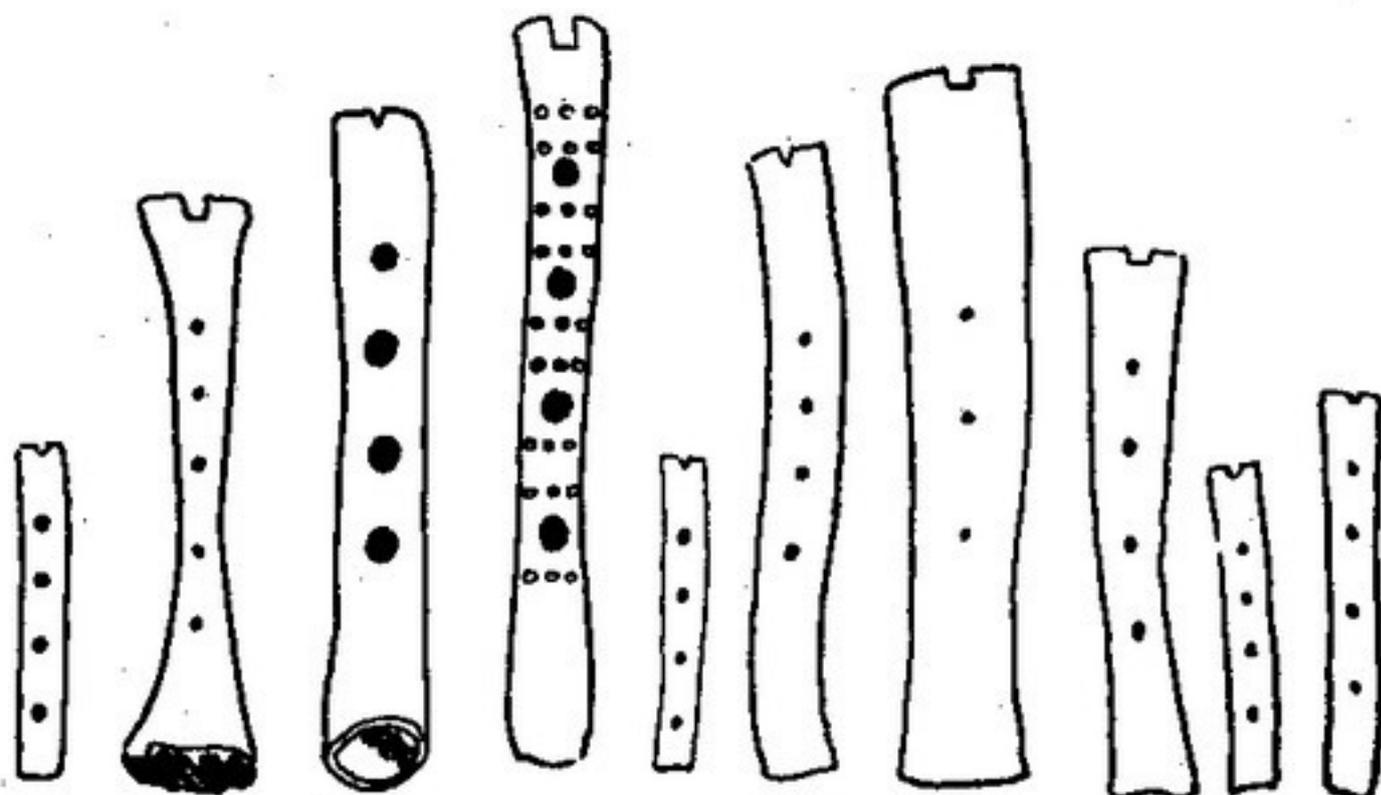


FIG. 16. — Flautas de hueso; la más grande mide 20 cm y la más pequeña, 7 cm. Colección Arturo Jiménez Borja. (Dibujo basado en una fotografía de: Jiménez Borja, 1950/51.)

mica, aunque abundan también aquellos de cañas y unos pocos de metal. Los de caña suelen estar deteriorados y desarmados y los de metal, por poseer abolladuras considerables, no han servido para los estudios acústicos.

El matrimonio d'Harcourt destaca una diferencia muy notoria en la construcción de las antaras de caña nazca a las de las restantes culturas peruanas. Es habitual que el tubo a utilizar esté obturado naturalmente por el tabique de entrenudo de la caña, sin embargo, los ejemplares estudiados por ellos demuestran que los tubos fueron limpiados totalmente en su interior sacando el entrenudo; de esta manera, para obturar nuevamente el tubo cortaban un pequeño trozo de caña en forma circular que era colocado a presión.

La variedad en el número de tubos es considerable: desde tres hasta catorce para los ejemplares de cerámica y hasta veinticuatro tubos para los de caña.

Todos los ejemplares de terracota poseen

característica habitual en los instrumentos pequeños que podían ser tomados con una sola mano.

En la Fig. 17 b se ha realizado un esquema del interior de los tubos los que sorprenden por el cambio de calibre y su inclinación adaptándose a la forma del instrumento.

Asimismo se ha comprobado que con una leve inclinación del instrumento los sonidos descienden casi un semitono; este recurso es utilizado actualmente en determinadas zonas de Perú y Bolivia. Esta propiedad no sabemos si fue utilizada por los músicos nazcas pero dado el refinamiento de sus escalas y la sutileza de fabricación bien hacen pensar que sí lo hayan hecho.

La construcción de las antaras recibió tanta dedicación como la de los timbales; aquí también se hacen presentes el refinamiento en las formas y el color (Fig. 18).

Los ejemplares rotos permiten apreciar las etapas en que fueron construidas estas flautas. El primer paso consistía en cons-

truir los tubos en forma aislada; una vez seleccionados, se agrupaban convenientemente y eran cubiertos con una fina capa de arcilla a la cual se procedía a decorar.

Por el tipo de escalas y por las pocas representaciones que nos han llegado del

hispano-americano, realizada mediante el encastre de cuernos de toro es ejecutada indistintamente con embocadura de metal o sin ella; esto último dificulta notablemente su ejecución y sin embargo es habitual escuchar complejísimo toques de fanfarria.

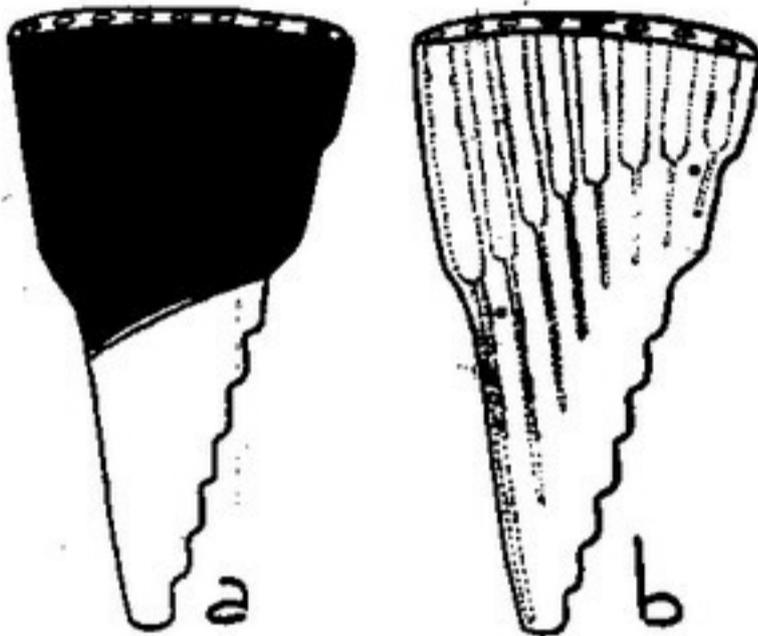


FIG. 17. — Antara nazca de ocho tubos. Color negro y rojo. En b) un croquis del interior de los tubos. Colección particular. Altura: 20 cm.

uso de estas flautas se puede inferir que no fueron utilizadas en pares como los sicus de Bolivia o las flautas de Pan mencionadas en la cultura Moche. Los pocos indicios que nos dan estos instrumentos nos hacen imaginar una música de un gran refinamiento estético que coincide con el logrado por este pueblo en las demás artes y sobre todo en la cerámica.

La trompeta de caracola también fue altamente apreciada en esta cultura y son varios los ejemplares de cerámica escultórica que nos muestran músicos en actitud de ejecutar estos instrumentos. Hasta ahora no se han hallado caracolas de cerámica como las utilizadas por los mochicas.

De las que se conservan muchos ejemplares son de las trompetas de cerámica que, a diferencia de las mochicas, suelen ser rectas y decoradas con figuras mitológicas.

Tampoco se han realizado estudios convenientes con estos instrumentos como para demostrar si se los utilizaba como trompeta de un solo sonido o bien se obtenían de ellas los armónicos naturales. No debemos deshechar esta última idea ya que actualmente se puede comprobar la destreza de que hacen alarde los músicos indígenas de la sierra de Perú en la ejecución del "huacra-puckro". Esta trompeta de origen



FIG. 18. — Antara de cerámica de 5 tubos. Ejemplar altamente decorado y policromado con forma de pez. La afinación de este instrumento es presentada por Andrés Sas (1936): Sib, RE, FA, SOL, Lab. Son intervalos decrecientes de: 3º mayor, 3º menor, 2º mayor y 2º menor. (Dibujo obtenido de: Kauffman Doig, 1969.)

Si en las culturas Moche y Nazca las trompetas fueron objeto de tanta dedicación en lo que se refiere a la construcción y fue tanto el adelanto que lograron en otras manifestaciones artísticas, no sería descabellado suponer que en ambas culturas estuvo altamente desarrollada la técnica de ejecución de estos instrumentos.

Por otra parte, la importancia que tuvo la música queda demostrada por sí sola con la asiduidad con que escenas musicales e instrumentos aparecen en la cerámica, tanto pictórica como escultórica.

Conclusión

De esta primera aproximación a las culturas preincaicas y en especial al patrimonio musical que nos legaron, podemos inferir lo importante que fue la música para estos pueblos y lo altamente desarrollada que estaba la técnica de construcción de sus instrumentos.

Si bien actualmente se hace una neta distinción entre los instrumentos utilizados en tiempo de los incas y aquellos que son anteriores, estos últimos suelen ser agrupados indiscriminadamente sin ubicarlos en las culturas que les corresponden. Esto lleva a una gran confusión a la vez que oscurecen el panorama musical de estos pueblos.

Del presente estudio, realizado sobre dos culturas representativas del Período de los Desarrollos Regionales, se han destacado instrumentos musicales que son propios a ambas así como a las demás culturas, pero a la vez han resaltado aquellos que fueron netamente locales; tal el caso de los timbales nazcas y el desarrollo especialísimo de las antaras de este mismo pueblo.

Siendo la música una de las artes más representativas del hombre, ligada a festividades religiosas y políticas, resulta más que interesante observar las diferencias que en este aspecto poseían los pueblos nazca y mochica.

En ambos las representaciones son frecuentes y al parecer son pocos los ejemplos que nos muestran una actividad musical de esparcimiento.

El instrumental de los mochicas es el que está más acorde con el utilizado por otras culturas del Perú. Las quenás, antaras, silbatos, tinyas, pututos y trompetas, son instrumentos que ya se hicieron presentes en períodos anteriores pero es en esta cultura donde aparecen más frecuentemente, tanto en representaciones como en la presencia del instrumento mismo.

Los nazcas, si bien convivieron en la misma época y se ha comprobado su expansión comercial, no sólo no recibieron influjos estilísticos de otros pueblos sino que, además, contaron con un sistema musical que aparentemente fue creado por ellos y no trascendió a culturas posteriores.

Esta originalidad del sistema escalar que se ha mencionado al tratar el tema de las antaras con sus intervalos cromáticos y los inferiores al semitono, no hacen más que remarcar la exquisitez de este pueblo ya manifestada en su cerámica y en el desarrollo de los colores que lograron; ambas artes apelan, en cierta manera, a un mismo lenguaje a un mismo ideal estético plagado de simbolismos y de sutiles detalles.

La inclusión de los timbales dentro de su organología no hace sino aportar un punto más a favor de la originalidad de este pue-

blo. El trabajo artesanal empleado para la construcción de estos membranófonos, las decoraciones de que fueron objeto y los diferentes tamaños y formas obtenidos nos hablan de una larga tradición desconocida para nosotros y de la importancia que tuvo este instrumento, cuya representación es harto más frecuente que la de las tinyas y tambores.

Cabe agregar que en ambas culturas no se hace presente el pentatonismo; sistema escalar presumiblemente de origen inca, cuya problemática musical si bien fue muy estudiada a comienzos de nuestro siglo no ha sido debidamente relacionada a los nuevos hallazgos arqueológicos e interpretaciones de orden social.

BIBLIOGRAFÍA

- Alviña, Leandro*
1908: "La música incaica". En memoria del Sr. Rector Dr. Don Eliseo Araujo, Cuzco, Perú.
- Castañeda, Daniel y Mendoza, Vicente*
1933: "Instrumental precortesiano". Tomo I, Instrumentos de Percusión, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional, México.
- Disselhoff, Hans D.*
1966: "Alltag in alten Peru". Munich.
- Duthurburu, José A. del Busto*
1970: "Perú antiguo". Librería Studium, Lima, Perú.
- Duthurburu, José A. del Busto*
s/f.: "Perú preincaico". Editorial Universo S.A., Lima, Perú.
- Hagen, Victor W. von*
1966: "Culturas preincaicas". Historia de la Cultura, Guadarrama, Madrid.
- d'Harcourt, Marguerite et Raoul*
1925: "La musique des Incas et ses survivances". Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París.
- d'Harcourt, Marguerite et Raoul*
1959: "La musique des Aymaras sur les hauts plateaux boliviens". Société des Americanistes, Musée de l'Homme, París.
- Jiménez Borja, Arturo*
1950/51: "Instrumentos musicales peruanos". Revista del Museo Nacional, t. XIX-XX, Lima, Perú.
- Kauffman Doig, Federico*
1969: "Manual de Arqueología peruana". Ediciones Peisa, Lima, Perú.
- Larco Hoyle, Rafael*
1945: "Los mochicas". Sociedad Geográfica Americana, Buenos Aires, Argentina.
- Lumbreras, Luis Guillermo*
1969: "De los pueblos, las culturas y las artes del Antiguo Perú". Lima, Perú.

Martí, Samuel

1968: "Instrumentos musicales precortesianos". Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mason, Alden J.

1957: "Las antiguas culturas del Perú". F.C.E., México.

Muelle, Jorge C.

1936: "Chalchalcha". Un análisis de los dibujos muchik. Revista del Museo Nacional, tomo V, n° 1, Lima, Perú.

Sachs, Curt

1946: "Historia universal de los instrumentos musicales". Ediciones Centurión, Buenos Aires.

Sas, Andrés

1939: "Ensayo sobre la música nazca". Revista del Museo Nacional, tomo VIII, n° 1, Lima, Perú.

Valcarcel, Luis E.

1934: "Sajsawaman redescubierto". Revista del Museo Nacional, tomo III, n° 1-2, Lima, Perú.

Vega, Carlos

1932: "La flauta de Pan andina". XXV Congreso Internacional de Americanistas, tomo I, Buenos Aires.

Vega, Carlos

1932: "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos". XXV Congreso Internacional de Americanistas, tomo I, Buenos Aires.

Vega, Carlos

1946: "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina". Con un ensayo sobre las clasificaciones universales. Ediciones Centurión, Buenos Aires.

AGRADECIMIENTO

A las autoridades del Instituto de Arqueología de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador y especialmente a la Dra. Lidia C. Alfaro de Lanzone el habernos facilitado la publicación de este primer ensayo arqueomusicológico con el cual intentamos una revalorización del pasado musical americano.

ANTIQUITAS

Asociación Civil (Personería Jurídica 000481) del 26/4/1966,

tiene por objeto colaborar con las autoridades del Instituto de Arqueología de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador y suscitar el apoyo e interés público hacia la disciplina arqueológica.

ASOCIESE

MOTIVOS Y OBJETOS DECORADOS DEL SITIO PRECERAMICO INCA CUEVA-7
(PROVINCIA DE JUJUY)

(Viene de la pág. 7)

Núñez, L.; Zlatar, V. y Núñez, P.

1974: "Caleta Huelén 42: una aldea temprana en el Norte de Chile". *Hombre y Cultura*, Panamá, t. 2, n° 3, ps. 67-104.

Rivera, M.; Soto, P.; Ulloa, L. y Kushner, L.

1974: "Aspectos sobre el desarrollo tecnológico en el proceso de agriculturización en el Norte prehispano, especialmente Arica". *Chungará*, Arica, t. 3, ps. 79-107.

Rivera, M.

1975: "Una hipótesis sobre movimientos poblacionales altiplánicos y transaltiplánicos a las costas de Chile". *Chungará*, Arica, t. 5, ps. 7-31.

Schuster, C.

1956/58: "Genealogical Patterns in the Old and New Worlds". Revista del Museu Paulista, São Paulo, Nova Serie, v. 10.

Uhle, M.

1919: "La arqueología de Arica y Tacna". Boletín de la Soc. Ecuatoriana de Est. Históricas Americ., Quito, v. III, ps. 1-48.