

LA ANTARA EN EL ARTE MOCHE: Performance y Simbolismo

DANIELA LA CHIOMA | danilachioma@gmail.com

Resumen

La antara es un instrumento sonoro frecuentemente representado en el arte moche, particularmente asociado a rituales y ceremonias ambientados tanto en el mundo de los vivos (*kay pacha*) como en el mundo de los muertos (*hurin* o *uku pacha*). Con esta contribución pretendemos presentar y discutir un corpus iconográfico moche protagonizado por parejas de antaristas. Proponemos un ejercicio interdisciplinario, en lo cual la combinación de la arqueología, la historia del arte, la arqueomusicología y la etnohistoria nos permite interpretar el papel que jugó la antara en las grandes ceremonias moche. Al llevar la discusión más allá del período prehispánico, identificamos algunas características simbólicas en las prácticas sonoras de la antara en el mundo moche, que pueden ser interpretadas a la luz de los fenómenos musicales andinos contemporáneos, como las tropas de sikuris.

Palabras Clave: *Arqueomusicología, cerámica, Moche, músicos, antara.*

Abstract

Antaras (andean panpipes) are frequently depicted on Moche Art. This sound instrument is particularly associated to rituals and ceremonies, in the world of the living (*kay pacha*) and in the world of the dead (*hurin* or *uku pacha*). In this article, we intend to present and discuss a Moche iconographic corpus that shows panpipe players as protagonists. We propose an interdisciplinary analysis, in which the combination of archaeology, art history, archaeomusicology and ethnohistory help us interpret the role played by the panpipe in the great Moche ceremonies. Beyond the prehispanic period, we identify some symbolic features of the moche sound practices with panpipes that can be interpreted considering contemporary Andean musical phenomena, such as the *sikuri* groups.

Keywords: *Archaeomusicology ceramics, Moche, musicians, panpipes.*

Introducción

Entre los repertorios iconográficos prehispánicos andinos, los del Intermedio Temprano, y especialmente el moche, son los que más ofrecen referencias sobre las prácticas musicales de sus respectivas sociedades (Hoyle 1985; Bellenguer 2007: 49; La Chioma 2012, 2016: 63; Huaranga 2013: 68-69). Entre todos los instrumentos sonoros utilizados por los moche, la antara ha sido el más representado en su arte (La Chioma 2016: 281), apareciendo asociada a muchos tipos de personajes distintos, sean señores de alto rango, divinidades, animales u otros seres sobrenaturales.

Estudios etnomusicológicos atestiguan que la antara es un instrumento sonoro cargado de una fuerte simbología en el mundo andino contemporáneo, especialmente en el altiplano peruano-boliviano (Baumann 1996; Stobart 1996; Bellenguer 2007; Romero 2007: 9; Huaranga 2013: 17). Esta importancia es incontestablemente heredada del sistema cosmológico prehispánico. Los elementos que conforman esta cosmovisión y que confieren a la antara su eficacia simbólica son verificables en los datos arqueológicos del mundo prehispánico (Gruszcziska 2006, 2014; La Chioma

2013, 2016) bien como en fuentes etnohistóricas (Gruszcziska 1995; Hocquenghem, 1996; La Chioma 2013). Indudablemente, la importancia simbólica de la antara se refleja directamente en la performance del instrumento, lo cual es largamente utilizado en diferentes rituales y ceremonias colectivas de las comunidades del altiplano andino. También en el mundo prehispánico la antara era ampliamente utilizada en ceremonias colectivas. Sus tocadores, más que simples intérpretes de canciones, eran individuos con roles de alto rango en el ámbito político-religioso.

Según Hoyle (1985: 23) la evidencia más antigua de antaras en la costa norte peruana remontaría al inicio del Período Formativo¹. Figurinas de cerámica con representaciones de antaras, supuestamente de la cultura Salinar, también habrían sido encontradas en el Valle del Jequetepeque (ibid.). De hecho, hay artefactos de cerámica con representación de antaras del Formativo Final, especialmente Virú-Gallinazo, en colecciones de museos, como en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera². Así, los instrumentos sonoros adoptados por los moche en sus prácticas rituales eran, en gran parte, herencia cultural de la parafernalia sonora Chavín – Cupisnique, que habría influenciado las culturas del Formativo Final, como Salinar y Virú-Gallinazo (Hoyle, 1985: 31). La antara ha sido uno de los muchos instrumentos sonoros incorporados por los moche, pero no fue creada por ellos. Las razones para esta incorporación pueden haber sido rituales y ontológicas pues más que un instrumento sonoro, la antara era un objeto de gran valor cosmológico.

Romero, al considerar el sentido y el valor simbólico de la antara para los pueblos andinos, y también para el Perú como nación, ha enfatizado las cuestiones identitarias y comunitarias, recordándonos que la circunscripción de significados que este instrumento puede tener es proporcional a su antigüedad:

La antara en el Perú es más que un instrumento musical propiamente dicho. Es un icono cultural que materializa múltiples significados. Es un elemento para la construcción de redes sociales y alianzas comunitarias. Y no menos importante, es una metáfora de identidad para los pueblos, las regiones, y para la nación en su conjunto. La importancia de la antara, la zampoña, el siku o la flauta de pan (entre muchos otros nombres) va inclusive más allá, porque transita por todas las etapas históricas del Perú. (Romero 2007: 9).

1.- Las flautas longitudinales en juego (antaras) hacen su aparición en la costa norte a partir del Formativo Superior habiéndose encontrado en Chicama, Virú y Moche en épocas correspondientes a Salinar (...) (Hoyle, 1985: 23).

2.- Museo Larco, Catálogo en línea: ML016305, ML016310, ML016311, ML016312.

La antara posee valor histórico, legítima y consolida la identidad andina. Esto se da tanto en razón de sus orígenes remotos y su pujante permanencia en las prácticas sonoras andinas, en razón de la integración que este instrumento promueve actualmente en los rituales de los más diversos grupos andinos contemporáneos (*ayllus*).

Algunas fuentes coloniales mencionan la viva preocupación de los conquistadores al emprender la destrucción masiva y la prohibición de los instrumentos sonoros autóctonos, entre ellos la antara, con el fin de imposibilitar la continuidad de los ritos.

Durante los primeros siglos luego de la conquista de Sudamérica, las autoridades eclesiásticas han intentado en vano suprimir las flautas y tambores nativos, los cuales se consideraban como registros de rituales paganos. Un misionero jesuita del siglo diecisiete en el Perú ha reportado orgullosamente a sus superiores que él había destruido personalmente a 605 grandes y 3418 pequeños tambores y flautas en los pueblos peruanos. En 1614, el arzobispo de Lima ordenó el confisco y destrucción de todos los instrumentos musicales indígenas en su arzobispado. Aquellos encontrados en posesión de los objetos prohibidos eran punidos recibiendo trescientos latigazos en plaza pública y después llevados por las calles sobre una llama. (Slonimsky 1946 apud Olsen 2002: 4)

Estos testigos demuestran la importancia ritual de los instrumentos sonoros, y en especial de la antara, en el antiguo Perú. Aunque las mezclas muy propias de los procesos de conquista y colonización hayan resignificado las prácticas musicales, la antara sigue conservando su enorme carga simbólica, especialmente en el altiplano del Lago Titicaca.

En estas comunidades la forma más conocida de expresión musical son las tropas de sikuris, largamente debatidas por los estudios etnomusicológicos (Baumann 1996; Bellenguer 2007; Huaranga 2013: 89-90). Los conjuntos de sikuris son constituidos por un gran número de duplas de antaristas, formando tropas que pueden llegar al centenar de músicos. Hay una gran variedad de tipos de antaras (como *julajulas*, *lakitas*, etc.) y de tropas, pero el concepto fundamental subyacente a todas estas variaciones es el dualismo del sistema de *ira-arka*, lo cual detallaremos más adelante.

Curiosamente la iconografía moche, específicamente en la del Período Medio en la región Moche sur, correspondiente a la fase IV

de Rafael Larco, tiene considerable cantidad de músicos, en especial antaristas actuando en parejas, tanto en el mundo de los vivos (*kay pacha*) cuanto en el mundo de los muertos (*uku pacha*). Aquí nos dedicaremos a analizar un grupo de piezas moche, todas vasijas de línea fina, con representaciones de antaristas de alto rango tocando en parejas.

Nuestra metodología de análisis es fundamentada en una perspectiva semiótica, en la cual se realiza un análisis sistemático de los artefactos arqueológicos mochica con representaciones iconográficas de músicos, ordenando, comparando y reordenando las partes mínimas de la composición visual, también conocidos como *sememas*. Se observan los rasgos físicos de los personajes, sus atributos de poder y contextos narrativos. También se lleva en cuenta la morfología de las vasijas.

Partimos de la premisa de que la intensificada producción de vasijas representando importantes ceremonias con músicos se insería en un programa de producción de cerámica controlado por las élites (Russel & Jackson 2001: 159). La iconografía legitimaba la posición de estas elites como celebrantes de los ritos y por lo tanto, detentoras del poder político y religioso. El sonido producido en las grandes ocasiones ceremoniales o bélicas de las elites era uno de los soportes de esta legitimación, ya que tales ritos exigían un alto grado de teatralización para que fuesen validados como las ceremonias oficiales del mundo mochica. La música, al ordenar y guarnecer los eventos oficiales de estas elites conformaba uno de los elementos fundamentales de la sustentación de este modelo ceremonial y religioso (Scullin 2015: 82-83; La Chioma 2016: 96, 310). Por esta razón sus productores, los músicos, eran individuos inseridos automáticamente en los rituales exclusivos a los oficiantes y gobernantes.

Los Sacerdotes Guerreros y los cultos oficiales

Uno de los personajes de alto rango más conocidos en la iconografía moche es el Sacerdote Guerrero con atributos de búho, llamado personaje “D” por Donnan (1975) y presente en la Ceremonia de Sacrificio (figura 1). Por estar conectado con el búho y las fuerzas nocturnas del *hurin*, nos referiremos a él como Señor Nocturno (La Chioma 2016: 82). Sus atributos son por lo general la túnica

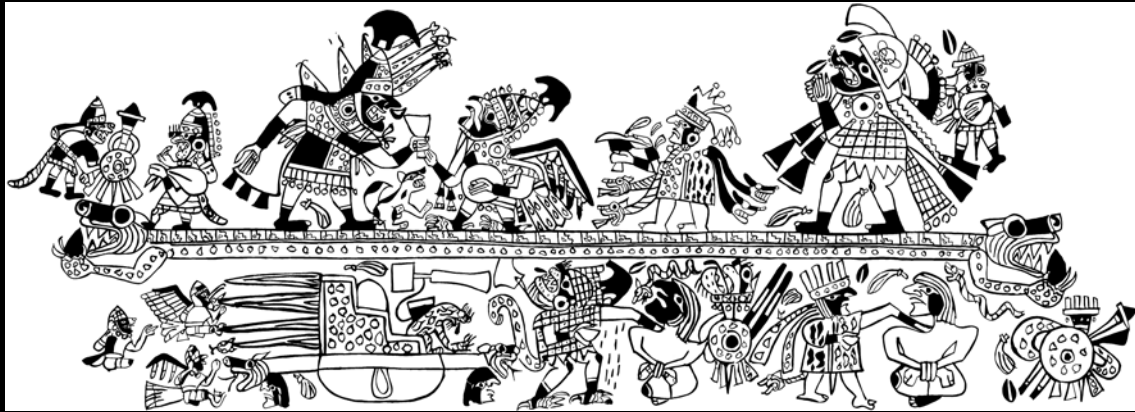


Figura 1. Roll Out de la Ceremonia del Sacrificio. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

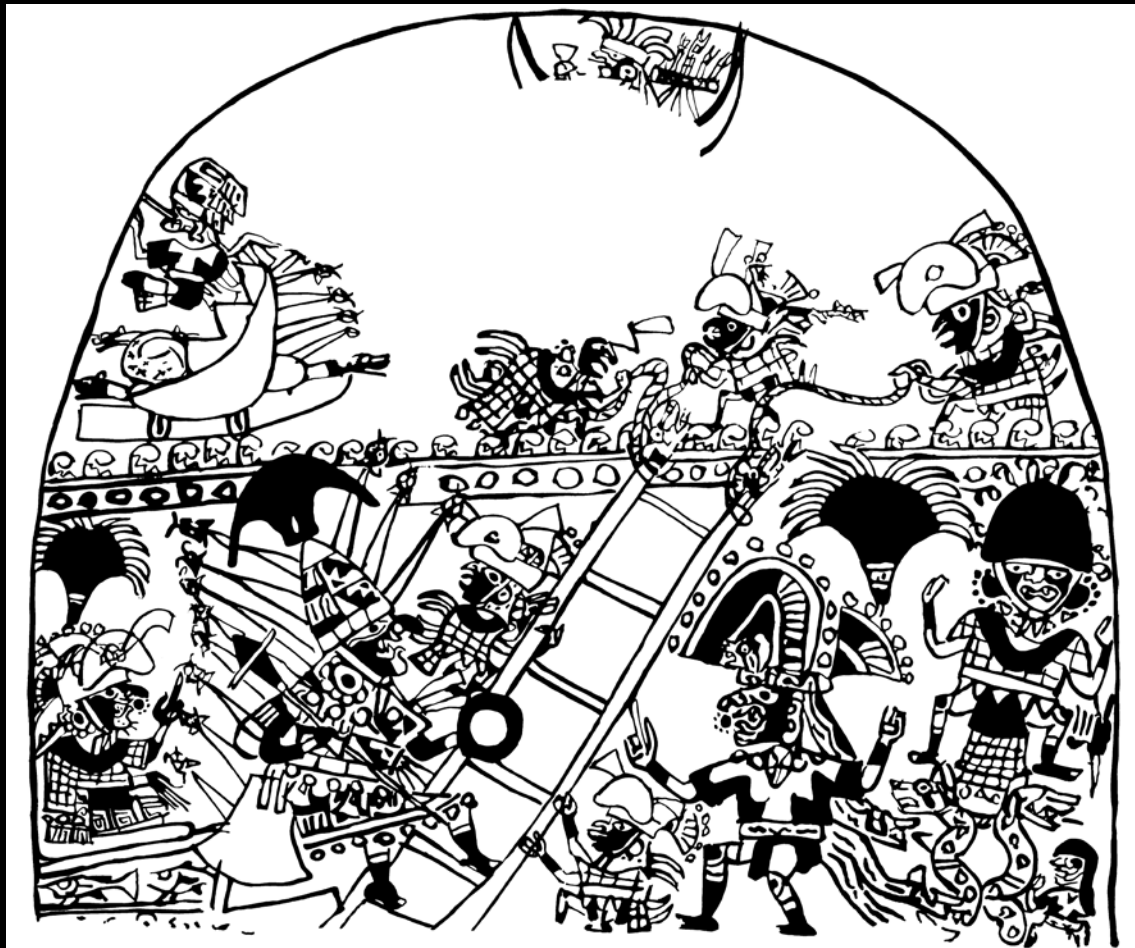


Figura 2. Roll Out del Tema de la Escalera. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

de placas de metal y el tocado con diadema en forma de V con un rostro representado en el centro. Muchas veces aparece mirando arriba y batiendo palmas. En algunas imágenes aparece usando un tocado de pulpo (figura 2). Está presente en muchas de las escenas moche del Período Medio (100-400 d.C.), referente a la fase IV en la cronología de Rafael Larco.

La etapa de excavación del 2007 en la Huaca Rajada - Sipán, dos décadas después de los famosos hallazgos del Señor de Sipán y su comitiva, evidenció tres nuevas tumbas, llamadas Tumbas 14, 15 y 16, pertenecientes en distintas etapas constructivas de la huaca. Las tumbas 15 y 16 han sido fechadas en el período Moche Inicial, mientras que la Tumba 14 sería perteneciente al período Moche Medio³ (Chero 2013: 24). Como constatado por Alva & Chero (ibíd.), el individuo encontrado en la Tumba 14 (figura 3) tenía como atributos los mismos elementos asociados al Señor Nocturno en la iconografía, como el tocado en V, el tocado de pulpo, la copa y la túnica de placas de metal, que están hoy expuestos en el Museo de Sitio Huaca Rajada.

Estos individuos eran parte de una clase de Sacerdotes Guerreros cuyos atributos de poder y los roles ceremoniales estaban íntimamente relacionados a las fuerzas de la divinidad Búho. Según Chero (2013: 67) las élites de Sipán probablemente oficiaban los rituales como la Ceremonia del Sacrificio. La divinidad Búho, contraparte mítica del Señor Nocturno terrenal, es identificada, en las palabras de Chero “como el guardián y señor de la noche (...) que habita las entrañas de la tierra, rige los destinos del mundo de abajo y era responsable por el crecimiento de las plantas en cuyo nombre habrían realizado sacrificios humanos”. (ibíd.). En la cosmología moche, los búhos están conectados al inframundo, a los muertos y a los ancestros:

In Moche mythology, owls are considered as sacrificers, protectors of the harvest, or guides leading the bodies of the dead toward the world of the ancestors. Owls' natural behaviors and predation techniques inspired their roles in Moche mythology. Owls kill prey, carry them in flight, and protect harvests by eating rodents (...). (Bernier 2010: 106).

El individuo de la Tumba 14 ha sido enterrado en un ataúd de madera reservado a los personajes de más alto status, como el Señor de Sipán y el Sacerdote (Chero 2013: 100). Estudios de antropología

3.- Nuevos fechados radio carbónicos realizados recientemente demuestran que la última etapa constructiva del edificio, relacionada al Señor de Sipán y al Señor de la Tumba 14, se dio entre los siglos VII y IX d.C. (Chero, comunicación personal, 2016), información que los situaría en el Período Moche Tardío y no Moche Medio. Estos resultados todavía están siendo evaluados por Walter Alva y Luis Chero imposibilitando una discusión detallada de los recientes descubrimientos.

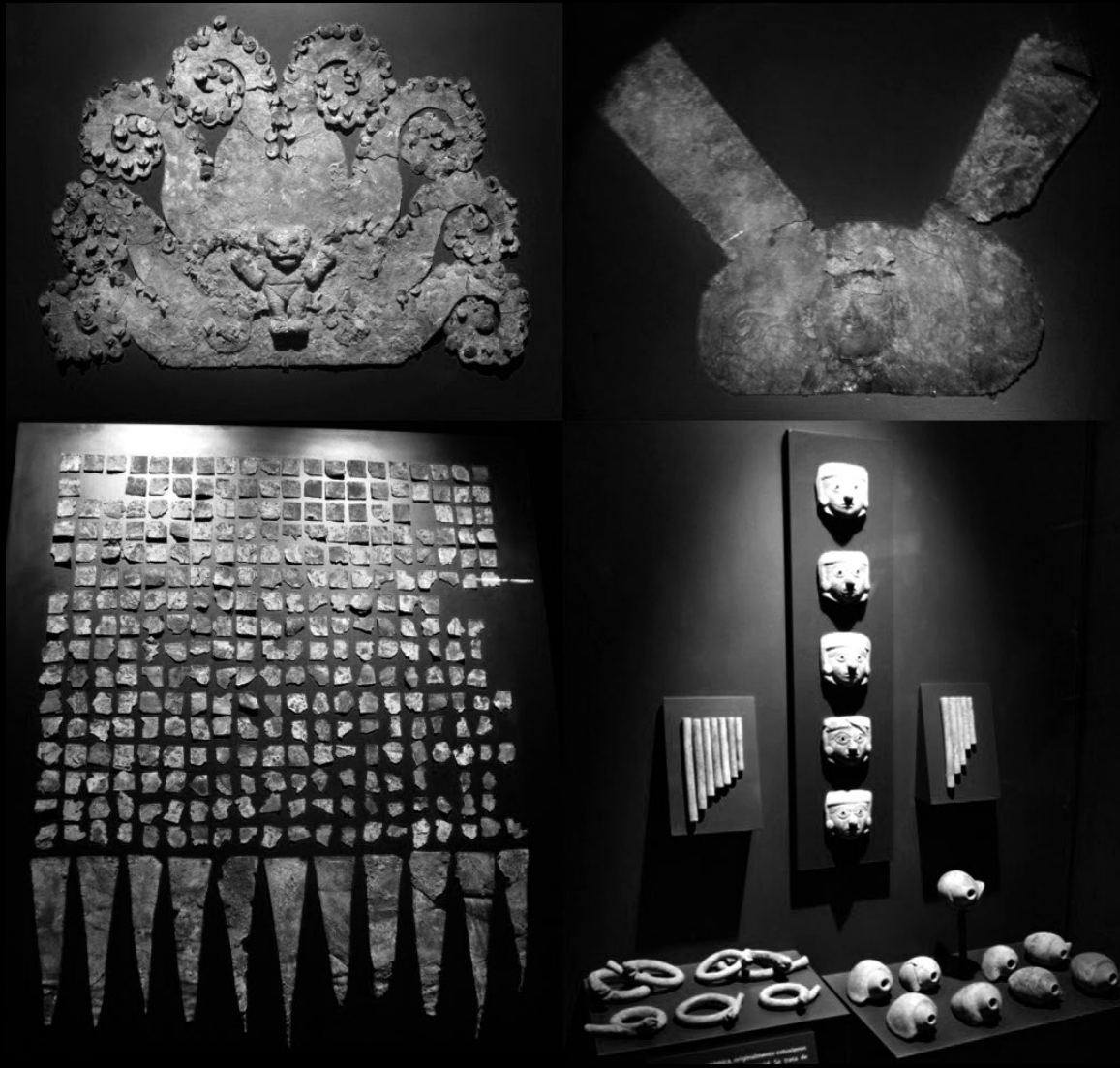


Figura 3. Artefactos encontrados con el Señor de la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sitio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012.

física confirmaron que se trataba un individuo del sexo masculino entre 30 y 40 años de edad (ibíd.). Más de doscientas piezas de cerámica fueron encontradas asociadas a él, incluyendo instrumentos sonoros: un par de antaras de cerámica, nueve pututos miniatura y siete trompetas de cerámica en formato de caracol, como se puede observar en la figura 3.

En su ajuar funerario también se ha encontrado un tocado de tentáculos de pulpo, usado por el personaje en narrativas moche más tardías (figura 5).

En la figura 6 observamos el *roll out* de una vasija de asa estribo perteneciente al *Fowler Museum de Historia Cultural* de Los Ángeles. Es una pintura en línea fina, muy característica de la fase IV (Período Medio de la región Moche Sur).

La imagen presenta seis músicos: cuatro antaristas (identificados como A, B, C y D) y dos trompetistas en tamaño menor (designados con los números 1 y 2). Mientras los antaristas A, B y C tienen en común la túnica lisa y la capa aparentemente hecha de plumas, el antarista D tiene atributos distintos: presenta una túnica de placas cuadrangulares y una capa lisa. Los tocados y vestimentas son todos característicos del Señor Nocturno. Todos usan orejeras circulares, y sus mismas antaras presentan apéndices de cabeza humana con orejeras circulares. Los antaristas a la derecha tienen sus instrumentos unidos por una cuerda. Además, un pututo (*Strombus galeatus*) y una concha *Spondylus* fluctúan en el espacio vacío entre el último y el primer músico. Intercalando los antaristas se encuentran los dos trompetistas menores, cuyos instrumentos en forma de espiral tienen representación de cabeza de felino en la extremidad, como muchos ejemplares presentes en colecciones de museos⁴. Ambos visten túnicas, capas y cascos cónicos y presentan pintura facial. También llevan clavos, las cuales evidencian que, o son guerreros, o son los asistentes de los protagonistas, cargando sus armas de guerra. Es muy clara la diferencia de escala entre los personajes que tocan trompetas y los que tocan antaras. Además de la diferencia de tamaño, la indumentaria de los trompetistas es más sencilla. Los antaristas, por su parte, presentan exactamente los mismos atributos de poder de los Sacerdotes Guerreros. Más específicamente, en el caso del músico D, hay una relación directa entre sus atributos y los del Señor Nocturno: la túnica de placas cuadrangulares y el tocado en V

4.- Ver catálogo en línea del Museo Larco (<http://www.museolarco.org/coleccion/catalogo-en-linea/>), piezas: ML016180, ML016183, ML016184, ML016211.



Figura4. Señor Nocturno al centro y artefactos encontrados en la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sítio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012

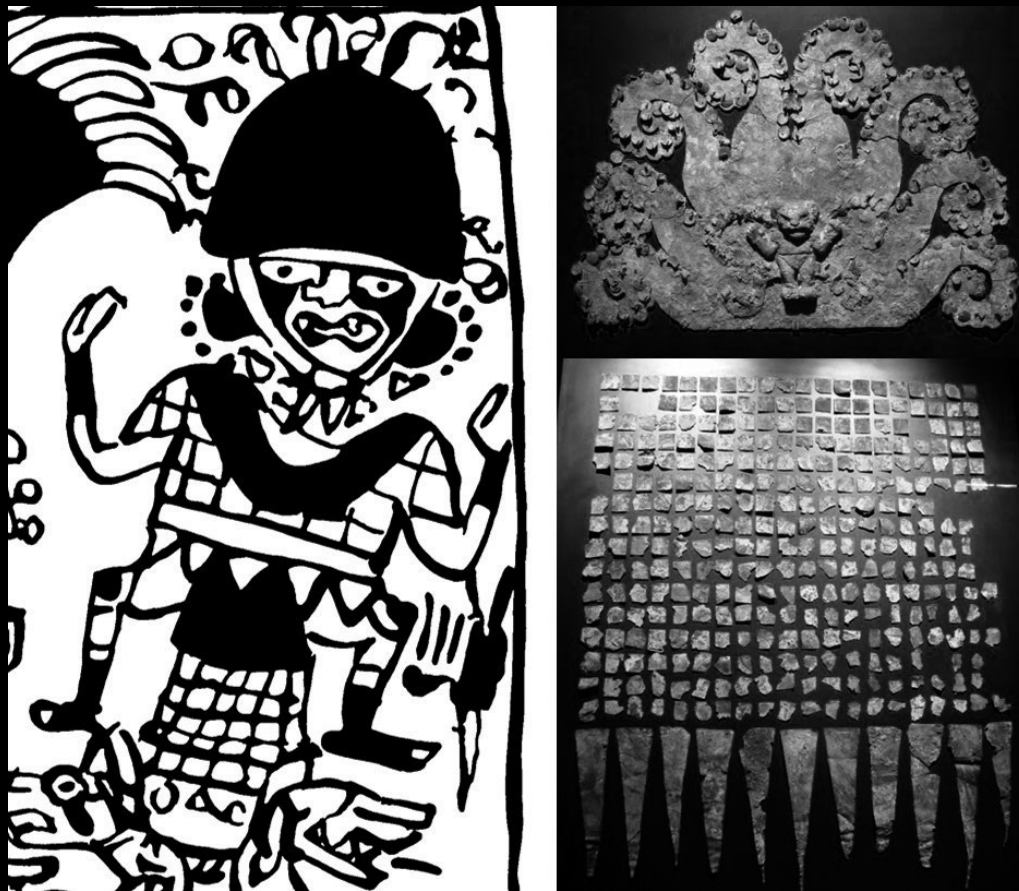


Figura 5. Detalle de escena con Señor Nocturno usando tocado de pulpo y tocado de tentáculos de pulpo encontrado en la Tumba 14 de Sipán. Museo de Sítio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012.

No son solamente los atributos de poder y las vestimentas que el Sacerdote Guerrero de la Tumba 14 y el Señor Nocturno presentan en común. Han sido encontrados en la Tumba 14 exactamente los mismos instrumentos sonoros representados en la pieza del *Fowler Museum*: dos antaras, siete trompetas en forma de espiral (como las tocadas por los músicos menores de la escena) y nueve pututos, todos en cerámica (La Chioma 2013, 2014, 2015, 2016 a, 2016b) que están expuestos en el Museo de Sítio Huaca Rajada – Sipán. Las cabezas antropomorfas en cerámica, también encontradas en la tumba 14, son las mismas observadas en los apéndices de las antaras dibujadas en la pieza del *Fowler Museum*, pero sin los tocados en V.

Las hipótesis de Huaranga (2013) y Mansilla (comunicación personal, 2014) sobre las antaras de Sipán eran, que, mientras las miniaturas en cerámica, como los pututos y las trompetas no sonaban, las antaras de hecho sonaban.

Los estudios de antropología física de las alteraciones mandibulares de un individuo pueden aclarar el hábito de soplar instrumentos de viento. En el año 2006, un estudio conducido por Elsa Tomasto ha confirmado, con base en las alteraciones mandibulares de un hombre nasca enterrado con 14 antaras, que él también las había tocado. Según Chero (2013: 100) los análisis de antropología física del señor de la Tumba 14, llevadas a cabo por Melissa Lund, indican erosiones mandibulares y dentales severas causadas por actividades cotidianas, posiblemente la masticación de la coca:

El severo desgaste dental estaba acentuado en los dientes superiores e inferiores del lado derecho, hecho que puede deberse a una patología por lesión en la articulación temporo-mandibular o a factores culturales como la masticación de coca como parte de actividades rituales. (Chero 2014: 100).

Chero no menciona si tales alteraciones podrían haber sido causadas por la práctica de soplar instrumentos de viento, pero aunque no se compruebe tal información para el individuo de la Tumba 14, el hecho de haber sido encontrado asociado a las tres categorías de instrumentos representadas en la vasija de *Fowler Museum* y, sobre todo, a los mismos atributos de poder del Señor Nocturno, demuestra que el Sacerdote Guerrero de la Tumba 14 y el Señor Nocturno de la iconografía comparten la misma persona social, la cual por su vez está directamente asociada a antaras.

Es interesante que los mismos elementos asociados a los trompeteros, como las trompetas en espiral, los pututos y las clavas de guerra, también hayan sido encontrados en la Tumba 14. Una suposición es la de que estos objetos pertenecieran a los Sacerdotes Guerreros y que, al actuar en batallas y/o rituales públicos de gran magnitud, eran ayudados por sus asistentes que cargaban sus pertenencias. A medida que las diferentes fases del ritual se sucedían, los Sacerdotes Guerreros usaban uno u otro instrumento. Tal suposición es frágil frente a los datos iconográficos que demuestran claramente que los personajes menores no solamente cargan las trompetas, sino que las tocan efectivamente. ¿Por qué razón, entonces, los instrumentos tocados por los personajes secundarios en la iconografía están asociados a la persona social del Señor Nocturno en la Tumba 14? No nos parece coherente que, en una escena de batalla ritual justamente los guerreros, con porras de guerra y cascos, sean menos importantes que los músicos. Estos pequeños auxiliares no usan vestuario de guerra, como protector coxal, pectorales o escudos, simplemente la túnica, capa y el casco oblongo. Según Chero (2013: 127) “las clavav de guerra se relacionan con las clases militares mochica y han sido encontradas sin excepción en todas las tumbas registradas hasta ahora.” Además, las nueve miniaturas de guerreros encontrados en la Tumba 14 (figura 7) seguramente aluden al rol social del individuo. Todas estas evidencias refuerzan el rol de estos individuos como Sacerdotes Guerreros, con atribuciones bélicas, además de sacerdotales.

El *roll out* de Mc Clelland (figura 6) posiciona el pututo y el *ulluchu* al lado del músico A, claramente por una decisión de la artista de empezar el dibujo a partir del encuentro del asa estribo con la cámara de la botella. Pero en la vasija original⁵ se observa que ambos elementos se encuentran entre los músicos A y D, o sea, no están directamente relacionados a un músico solamente. Pututos y *ulluchus* son ampliamente relacionados al Señor Nocturno en el repertorio iconográfico moche (Golte 2009: 329), pero no es posible atribuir estos elementos iconográficos a apenas un músico en la vasija. Actualmente en las ceremonias del altiplano los pututos pueden estar asociados a los comandantes de los grupos de antaras. Es muy probable que el Señor Nocturno tuviera la incumbencia de tocar estos instrumentos sonoros al oficiar un determinado ritual. Las batallas rituales y la Ceremonia del Sacrificio, por ejemplo, son ocasiones en las cuales posiblemente los Señores Nocturnos cumplirían este rol.

5.- Verificar catálogo en línea del Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles.

(<http://www.fowler.ucla.edu/collections/>)



Figura 6. Roll Out de la Botella del Fowler Museum. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C



Figura 7. Detalle de las miniaturas de guerreros encontrados en la Tumba 14. Museo de Sítio Huaca Rajada, Proyecto Arqueológico Tumbas Reales de Sipán, Lambayeque. Fotos de la autora, 2012.

Las comitivas de los “sikuris” moche: Interpolación y tinku

En la iconografía moche, todas las representaciones pictóricas de tocadores de antaras, sean en relieve o línea fina, los presentan en duplas. Muchas piezas escultóricas igualmente presentan antaristas actuando en duplas y, en raros casos, músicos individuales (ver La Chioma, 2012). Esta forma de organización de la producción sonora con las antaras es recurrente tanto en los registros arqueológicos andinos prehispánicos como en la producción sonora contemporánea, especialmente en las comunidades del altiplano del lago Titicaca.

Las antaras son instrumentos sonoros con fuerte simbolismo y están profundamente relacionadas a los conceptos andinos de dualismo y complementariedad. Autores como Valencia (1982), Baumann (1996), Bolaños (2007) y Bellenguer (2007) ya atentaron para la relación entre las parejas de antaras en la iconografía mochica y las agrupaciones actuales. En este artículo proponemos un análisis más pormenorizado de esta iconografía.

La vasija del *Fowler*, ya señalada anteriormente, y la del Museo Etnográfico de Berlín (figura 8) contienen una escena extremadamente relevante para nuestro análisis, pero raramente encontrada en las colecciones arqueológicas.



Figura 8. Roll out de vasija de asa estribo del Museo Etnográfico de Berlín con representación de músicos. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

En ambas piezas, cuatro tocadores de antaras ricamente paramentados son intercalados por trompeteros. Entre los antaristas hay variaciones en los tocados, túnicas y capas, a pesar de utilizar el mismo tipo de vestimenta y orejeras circulares. Se nota en ambas escenas, que los músicos con las vestimentas iguales se intercalan.

En la pieza del *Fowler Museum* los músicos A, B y C presentan exactamente las mismas túnicas, mientras el músico D (Señor Nocturno) usa la túnica de placas de metal, como he señalado anteriormente. Los músicos B y C comparten el mismo tipo de capa, aparentemente de plumas, mientras A y D usan capas con estampas que no se repiten en el grupo. Todos los tocados son formados por dos partes principales: una diadema semicircular con dos astas diagonales (en V) y un aplique trasero de plumas en forma de abanico. La parte frontal de los tocados de los músicos C y D se repiten, mientras las partes posteriores de los tocados de A y D son idénticas, bien como las partes traseras de los tocados de B y D. En las partes frontales de los tocados de C y D hay caras de felinos, mientras B usa tocado de búho y A no presenta ninguna cabeza de animal.

En un análisis de los atributos compartidos por los músicos en esta escena, llegamos a la tabla presentada a seguir:

| Dupla o Trío | Comparten | Elementos em común |
|--------------|------------------------------------|--------------------|
| A-B | Túnica | 1 |
| A-C | Parte ulterior del tocado y túnica | 2 |
| A-D | - | 0 |
| A-B-C | Túnica y Capa | 2 |
| B-D | Parte ulterior del tocado | 1 |
| C-D | Parte frontal del tocado | 1 |

Tabla I. Atributos compartidos por antaristas en la pieza del *Fowler Museum of Cultural History*

Se notan similitudes importantes entre A y C y entre C y D, respectivamente. La última pareja esta frente a frente y tiene sus antaras unidas por una cuerda. A y D, por su parte, no comparten ningún elemento común. Todas las antaras presentan apliques de cabeza humana, ya mencionados en la descripción que hicimos previamente de la Tumba 14 de Sipán. Los trompeteros presentan escasas diferencias, apenas en las estampas de sus capas. Además, la punta de la porra de guerra del trompetero 1 es oscura, mientras el trompetero 2 presenta plumas en el casco. A la excepción del antarista D, todos los otros músicos, incluyendo los trompeteros, están direccionados para la derecha.

En el *roll out* de la pieza del Museo Etnográfico de Berlín (figura 8), también dibujado por Mc Clelland, observamos nuevamente a cuatro antaristas, y el doble de trompeteros en relación a la pieza del *Fowler*. Todos los antaristas presentan atributos de Sacerdotes Guerreros: tocados elaborados conformados por diadema frontal y aplique de plumas trasero, túnicas, capas, orejeras circulares, a la manera de los antaristas de la pieza del *Fowler*. Igualmente, los atributos se interpolan entre los personajes. Algunos comparten el mismo tipo de tocado, plumas, túnica o capa. Apenas A y C presentan diademas, el primero en formato semicircular y el segundo semilunar. Nuestro análisis de estos atributos nos ha llevado a la siguiente tabla:

| Dupla o Trío | Comparten | Elementos em común |
|--------------|---|--------------------|
| A-B | Parte ulterior del tocado | 1 |
| A-C | - | 0 |
| A-D | - | 0 |
| B-C | Parte frontal del tocado, capa y túnica | 3 |
| B-D | Capa | 1 |
| C-D | Parte ulterior del tocado y túnica | 2 |

Tabla II. Atributos compartidos por antaristas en la pieza del Museo Etnográfico de Berlín.

Los antaristas B y C presentan prácticamente todos los atributos idénticos, a la excepción de algunas diferencias en el tocado, como la presencia de diadema semilunar en C. Además, B está representado en escala menor. El hecho de que estos dos antaristas comparten la parte frontal del tocado, la cual corresponde a un mamífero (felino o zorro), es un dato importante. A y D, por su parte, no comparten ningún atributo en común, tal como ocurre en la pieza del *Fowler* con A y D. Todos los trompeteros están direccionados para la izquierda, mientras los antaristas forman parejas que se posicionan frente a frente, con A y C mirando a la derecha, y B y D para la izquierda. Los atributos de los trompeteros varían más que en la pieza del *Fowler*, alternándose entre túnicas claras y listadas, y capas negras y estampadas. Las trompetas también presentan variaciones.

Ambas piezas tienen los siguientes rasgos en común:

- Presentan grupos de tocadores de antaras intercalados con trompeteros en menor escala;
- Los antaristas aparecen organizados en parejas, tocando frente a frente (a excepción de los músicos A y B de la pieza del *Fowler*);
- Algunos antaristas están representados en escala mayor que otros;
- Los atributos de los antaristas son interpolados, de manera que algunos comparten partes de tocados o vestimentas idénticas, mientras otros presentan diferencias en estos elementos. El análisis de los atributos ha demostrado que los antaristas A y D (siempre el primero y el último de la fila, cuando las imágenes son pasadas para el plano bidimensional) no presentan atributos en común en ninguna de las piezas, mientras los antaristas B y C (centrales) y C y D presentan atributos en común en ambas. Los antaristas designados con la letra A son, por lo general, los menos semejantes a los otros, con rasgos únicos (la capa y la diadema en la pieza del *Fowler* y la estampa en la vestimenta y diadema en la pieza de Berlín).
- En ambas imágenes, por lo menos una dupla repite el animal de la parte frontal del tocado: C y D en la pieza del *Fowler* y B y C en la pieza de Berlín. Los antaristas restantes presentan apliques frontales de tocados exclusivos, que no se repiten.

Recorreremos a los estudios etnomusicológicos con el objetivo de discutir cuestiones de jerarquía, posición social y dualismo en estas escenas, considerando siempre la relevancia de la práctica musical andina organizada en pares. Tal paralelo ha sido mencionado por diversos musicólogos al considerar tales escenas, pero buscamos aquí un análisis más detallado de estas relaciones y, especialmente, un análisis semiótico a partir de una perspectiva de la Arqueología y la Historia del Arte.

Estudios etnomusicológicos diversos vienen demostrando, a lo largo de décadas, que la antara es tradicionalmente un instrumento de aspecto dual y, por lo tanto, siempre tocado en parejas, siguiendo los principios fundamentales de la cosmovisión andina. Las antaras son utilizadas en ocasiones comunales importantes, sean celebraciones agrícolas o días santos. En estas circunstancias se forman grandes grupos o tropas constituidas por duplas de músicos (Baumann 1996: 16-17; Stobart 1996: 68; Canedo 1996: 83; Olsen 2002: 93-94; Huaranga 2013: 91-92). Las zonas de mayor recurrencia de estas prácticas son, actualmente, el altiplano del lago Titicaca, con hablantes tanto de quechua como de aymara, la sierra central y sur del Perú, de habla quechua y zonas de habla quechua en Bolivia, como Potosí y Cochabamba. En estas áreas se han concentrado los estudios más notables sobre las prácticas musicales andinas contemporáneas (Baumann 1996; Canedo 1996; Stobart 1994, 1996, 2006; Bellenger, 2007).

El acto de tocar antaras en parejas ratifica una lógica simbólica de complementariedad, reproducción y encuentro (relacionado al concepto de *tinku*), fundamental en las estructuras andinas de pensamiento. Por lo general, una de las antaras de cada par presenta características distintas a su contraparte. La diferencia puede ser cuanto a las notas, la escala o la cantidad de tubos, y en la presencia o ausencia en la apertura de la extremidad de los tubos. Es un consenso entre los musicólogos que mientras la antara *Ira*, asociada al principio masculino y al *hanan* lidera, la antara *Arka*, asociada al principio femenino y al *hurin*, responde (ibid., Canedo 1996: 85; Bellenger 2007: 136; Olsen 2002: 96; La Chioma 2012:37):

“Each counterpart of a panpipe pair has a female or male connotation. This interpretation is provided by the native terminology as well as by the emic explanation of the musicians. *Ira* is the dominant male-oriented instrument that usually starts the melody and

leads the panpipe playing, while arka, its complement, follows. Ira and arka are blown by two players in a hocket-like technique, that is, when ira plays one to four notes, arka rests and then continues the melody while ira rests, and so on. In this way arka and ira combine their notes to create a particular melody that results from an interlocking and complementary interplay. (...) The Aymara word ira or irpa denotes “leader” or “the one who leads” and represents a male principle, according to the campesinos. (...) The Aymara word arka/ arca denotes the female and weaker counterpart, “the one who follows”. (Baumann 1996: 31)

El uso individual de la antara no está bien visto socialmente, y es justificable solamente en ocasiones específicas, como relata Canedo:

De hecho, los músicos campesinos andinos, no conciben el tocar solos e incluso tal hecho está mal visto por la comunidad (...) En Quiabaya, el uso de un siku ira y arka por un mismo músico tiene funciones específicas vinculadas a la composición o para repetir una pieza que se tiene que ensayar. (...) Resulta interesante notar que a esta manera de tocar se le llame ch`usillada (del adjetivo quechua ch`usu), uno de cuyos significados es “vacío” o “con poco sople” (...) y solo es practicada fuera del ámbito de lo social. (Canedo 1996: 101)

Desde la selección de las materias primas, el proceso productivo de las antaras en una comunidad sigue rigurosamente los patrones adecuados a una tropa. Todo el ciclo de vida de estos artefactos está condicionado a ser colectivo, desde la producción hacia el descarte (La Chioma 2012: 61). Las flautas son producidas, consagradas, tocadas y probablemente, descartadas en conjunto⁶. Bellenguer (2007: 174) menciona una ceremonia en la Isla de Taquile, lado peruano del Lago Titicaca, denominada *Siku Arichi*, en la cual todos los nuevos conjuntos de antaras deben ser producidos por un maestro y consagrarlas.

Esta cerimônia é praticada com todos os músicos na casa de uma das autoridades da ilha (alferado). As antaras não são produzidas por cada músico pertencente ao grupo de sikuris, mas por um mestre experiente que fabrica o conjunto todo. A necessidade de consagrar o conjunto de antaras na presença do mestre e de um sacerdote expressa o caráter sagrado dos instrumentos e, portanto, sua relação com a cosmovisão e a religiosidade. O mestre produtor

6.- En el período Intermedio Temprano en la costa sur, las antaras eran rotas intencionalmente y enterradas después de su uso, como atestado por las excavaciones de Orefici en Cahuachi, centro ceremonial Nasca. Sobre este tema ver: Gruszczynska 2006: 81.

das flautas também é um músico e tem uma função importante no ritual. (La Chioma, 2012: 61)

Stobart (2006: 145) cuenta que, en Kalankira (Potosí, Bolivia), la Cruz del Tata Mayor, símbolo de la Fiesta de la Cruz de Mayo, tiene un grupo de guardianes formado por hasta diez hombres, liderados por un dúo, un individuo del *hanan* y otro del *hurin*. El rol del líder del abajo (o la izquierda), el mayura, es, según Stobart, *interesante desde una perspectiva musical*, ya que él es responsable por adquirir un nuevo conjunto de flautas, enseñar la melodía a los músicos y asegurar que la melodía sea bien ejecutada durante el ritual, para que no haya errores (ibíd.). Además, para disciplinar los músicos y bailarines, el líder carga un látigo para ser usado en sus piernas caso cometan errores de performance e interpretación.

Los datos recopilados por Bellenguer y Stobart evidencian la jerarquía en las tropas. Hay un líder en la tropa de antaras, o sea, un músico que se destaca de todos los otros y tiene más atribuciones. En la iconografía moche son nítidas las diferencias de jerarquía entre los tocadores de antaras, incluso en las piezas arqueológicas previamente mencionadas. Varias piezas que componen el conjunto de antaras sufren variaciones, que deben ser consideradas por el maestro productor (Bellenguer 2007: 174). En cada región o festividad se utiliza un tipo particular de conjunto. Los *Jula-Julas*, por ejemplo, son grupos cuyas antaras presentan una única fila: el *Ira* lleva cuatro y el *Arka* lleva tres tubos. Las más grandes (*Machu*) son tocadas por los músicos mayores y más respetados de la comunidad (Baumann 1996: 32-33). La categoría de sikus, por otro lado, presenta antaras de doble fila: el *ira* presenta dos filas de siete tubos cerrados y el *arka* presenta dos filas de seis tubos abiertos (ibíd.). El conjunto denominado *Lakitas* presenta antaras de dieciséis tubos (el *ira* con dos filas de ocho tubos) y catorce tubos (y *arka*, con dos filas de siete tubos). Los sikuris, el tipo de conjunto más popular, actúan con antaras de diecisiete tubos. En este caso, *ira* y *arka* no alternan notas, pero el segundo repite exactamente las notas del primero (ibíd.: 41).

En las ontologías andinas, las relaciones duales tienen como punto de origen la distinción entre los polos masculino y femenino, pues en el encuentro de estas polaridades se genera el equilibrio o *tinku* (Golte 2007: 2; 2009: 59). Canedo enfatiza la relación de género

implícita en el sistema de interpolación de antaras, notando que, en la cosmovisión aimara, el encuentro de los instrumentos se equipararía simbólicamente a una relación sexual:

Una característica organológica en los instrumentos musicales andinos y enfatizada por varios investigadores, se refiere a la marcada diferenciación sexual que se observa tanto en instrumentos aerófonos como en los instrumentos de cuerda (...). Tal división por sexo, se hace explícita en los sikus a partir de la dualidad binaria complementaria: ira-masculino/ arka-femenino que a su vez es generadora de otros pares de oposición: arriba/ abajo, delante/ detrás, etc. (...) Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto, una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de ira y arka, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual (Stobart, 1991). (Canedo, 1996: 85)

Las antaras son tocadas en la estación seca y fría, la cual empieza en abril y termina en septiembre (Baumann 1996:43; Canedo 1996: 83, Stobart 2006: 133; Bellenguer 2007: 136). Esta corresponde a la estación masculina (Stobart, ibid.), en contraposición a la estación cálida y lluviosa, relacionada a lo femenino y a la fertilidad, en la cual son tocadas las flautas tubulares, como quenás, tarkas y pinquillos (Stobart 1996: 67). Los grupos son acompañados por danzarines, hombres y mujeres de la comunidad, con diferentes atribuciones. La forma más elemental de organización de estos grupos es la circular (Baumann 1996: 18; Salazar Sáenz 1996: 182, Bellenguer 2007: 141, 277), en la cual los danzarines cambian el sentido diversas veces bajo el mando de la autoridad o músico principal⁷, conocido como *Machu* o cabeza de baile (Baumann 1996: 18). Las danzas en algunas ocasiones, también pueden ser lineares o serpentiformes (Stobart 2006: 157-158).

La idea de asociar el soplo comunitario a una forma de ofrenda y de diálogo con las divinidades queda ilustrada en particular mediante la disposición circular de los participantes y que es característica de todas las intervenciones de los sikuri. Dentro de esta configuración, el conjunto de los tocadores dirige simultáneamente su soplo hacia el centro del círculo. Esta concentración centrípeta de los fluidos destinada a acentuar la eficacia de la en-

7.- Según Bellenguer (2007: 277) la disposición circular de los sikuris corresponde a una proyección espacial del mundo y del universo, cuyos límites están marcados por las montañas o apus.

ergía vital entregada por los sikuri, aparece estrechamente ligada a prácticas sacrificiales que he podido observar en el transcurso e otros ritos. (Bellenguer, 2007: 141)

Las vasijas del *Fowler Museum* y del Museo de Berlín pueden ser discutidas a la luz de los estudios sobre las tropas de antaras contemporáneas, ya que muchos puntos en común demuestran la permanencia de algunos elementos de esta práctica de larga duración. Aunque el significado u otros detalles hayan sido alterados por procesos históricos y culturales a lo largo del tiempo y a pesar de la considerable distancia territorial que separa la costa norte peruana del altiplano del Lago Titicaca, las similitudes entre el material arqueológico de la costa norte y los datos etnográficos del altiplano son significativos. Además, las regiones donde son recogidos los testimonios etnomusicológicos están a una corta distancia de la costa sur, región ocupada por los nasca, donde evidencias arqueológicas también atestan la práctica de tocar antaras en dúos formando conjuntos mayores (Olsen 2002, La Chioma 2012: 114-115; 2013: 66, Gruszczisnka 2014).

Los elementos visibles en la iconografía mochica que tienen similitudes con los datos etnomusicológicos en el altiplano contemporáneo son:

- a) El acto de tocar las antaras en parejas, las cuales a su vez forman conjuntos mayores.
- b) La organización de las tropas, de forma que algunos miembros estén relacionados a la polaridad masculina (*ira*) y otros a la polaridad femenina (*arka*).
- c) La jerarquización de los músicos de acuerdo con algunos indicadores, como edad, destreza, nivel jerárquico en la comunidad y la mitad de la antara que domina.
- d) La interpolación entre los músicos.
- e) La asociación del músico principal a pututos, además de las antaras.
- f) Las diferencias en el número de tubos en las antaras de cada dupla.
- g) El simbolismo en ambas prácticas, del encuentro entre polaridades como una instancia fundamental para la generación del equilibrio cósmico y social, el *tinku*.

- h) La organización de antaristas y bailarines en círculos.
- i) Las prácticas aquí mencionadas, tanto la contemporánea y la prehispánica, son parte de las ceremonias oficiales que movilizan a sus respectivas comunidades. Ambas están inscritas en un calendario ritual oficial, y son conducidas por autoridades comunales.

Los estudios etnomusicológicos revelan la existencia de relaciones jerárquicas entre los miembros de una tropa de antaras. La edad y la experiencia son fundamentales para el líder de una tropa, cuya autoridad dentro del conjunto de músicos es incontestable (Baumann 1996: 18-19). Los responsables por la antara ira, que por lo general tienen más autoridad que los que responden (*arka*), tienen la incumbencia de liderar las duplas:

Machu, mala (also malta), tara and ch`ili symbolize at the same time the societal hierarchy: macho means “honorable” and is, as a rule, associated with the oldest and most experienced musicians, mala or malta means “intermediate one”, while ch`ili refers to the “smallest” instrument, which is usually played by the youngest and least experienced musician. (Baumann 1996:17)

Como destaca Baumann, hay términos específicos para designar a las antaras dentro de la tropa, desde las más grandes (*Machu*), asociadas a los músicos mayores e más reverenciados hasta las más chicas (*Ch`ili*), asociadas a los músicos más jóvenes, pasando por las intermediarias (*Tara*). Los vocablos *Ch`ili*, *Tara* y *Machu*, por lo tanto, no designan apenas las antaras, pero también sus tocadores, los cuales son responsables por ellas. Relaciones de jerarquía son formadas a partir de categorías de instrumentos sonoros, integrando instrumento y tocador. *Ch`ili*, *Tara* y *Machu* no son simplemente instrumentos o personas, son gradaciones que marcan posiciones jerárquicas dentro de la tropa de sikuris. Bellenger (2007: 143) menciona esta jerarquización en Taquile, pues los músicos más experimentados y con mayor resistencia física para soplar podrían formar parte del grupo de antaras *mama phukuq*, las de más alto grado dentro del conjunto. Los que no pueden ocupar una posición de destaque tocando estas flautas tocan los *siku liku*, que son más pequeñas. Las flautas menores de todo el conjunto, *siku chuli*, también están reservadas a hombres de más edad y con experiencia (ibíd.)

El líder (*Tata Mayor*) tiene la responsabilidad de conducir los músicos al momento del ritual, además de organizar toda la festividad: la formación de las danzas, la decoración de la fiesta y la fecha en que será realizada la procesión:

The leader of the music group is the tata mayor (cabeza de baile), who is responsible for the musicians, their food, and the schedule of the festivities, as well as for decorations and dance formations. As a sign of his dignity as the dance leader, the tata mayor sometimes plays a pututo (signal horn) and holds a whip in his hand. With the whip he sees to it that nobody dances out of step. (Baumann 1996:18-19)

Subrayamos la mención de Baumann a la asociación del músico de mayor autoridad al pututo o trompeta. El pututo es un elemento presente en la pieza del Fowler entre los personajes A y el Señor Nocturno (D), estando también presente en miniatura en la tumba 14 de Sipán, como vimos anteriormente. Pututos originales también han sido encontrados en la Tumba 16, llamada por Alva & Chero (Chero 2013: 100; 2015: 377) la Tumba del Señor Guerrero. Este instrumento es un elemento importante que aparece asociado a los tocadores de antaras, tanto en las evidencias arqueológicas como en los datos etnomusicológicos, y es posible que fuese un marcador de autoridad dentro del grupo de antaristas, identificando al músico de jerarquía más alta. Tenemos muy pocos datos para comprender con más exactitud la naturaleza de esta relación. En la iconografía el Señor Nocturno, de hecho, siempre aparece asociado a antaras y pututos (La Chioma 2016: láminas 21, 22, 24, 25).

En la cosmovisión andina, la integración entre los pares de antaras es, antes de todo, una relación de género y jerarquía, en la cual las polaridades masculina y femenina se interrelacionan y en la cual el *arka* trae una especie de obligación recíproca para con el *ira*. (Canedo 1996: 90-91). Esta relación jerárquica entre los instrumentos se expresa igualmente, en los vocablos utilizados para nombrarlos. según Canedo (ibíd.: 88-89), muchas expresiones del aimara usan las voces *ira* o *arka* como prefijo. El primero siempre está relacionado a la idea de organizar, liderar, empezar y el segundo a la idea de seguir, acompañar y responder (ibíd.: 90):

El concepto de *ira* se relaciona con organizar, nombrar, señalar, guiar, distribuir, repartir, dar. Connota también un sentido de

repetición, de responder “lo mismo” (irakhaatha). En ambos casos, la relación es binomial, por lo que supone un elemento complementario imprescindible. Cabe aclarar que estas funciones están asociadas a otras categorías que organizan las sociedades andinas y a diversos niveles de jerarquización, en tanto fueron encargadas a especialistas vinculados a las esferas de poder. (Canedo 1996: 90)

En todos los conjuntos de antaras las palabras que designan las filas de tubos se refieren a relaciones jerárquicas o de género. Tal relación se repite en varias comunidades, como en los *sikuris* del norte de Potosí, relatados por Canedo (1996: 96-97), en los cuales las antaras presentan dos filas, siendo la primera de ellas denominada *orqo* (masculina) y la segunda, *china* (femenina). Siempre hay una relación de reciprocidad y a veces de subordinación, no solo entre las antaras de un mismo par, sino también entre las filas de una misma antara (ibíd.).

En la pieza del *Fowler Museum* las antaras de los músicos A y C parecen ser más grandes y contener más tubos (cinco). La imagen no permite hacer el conteo de tubos de estos dos personajes de forma precisa, pues ambos tienen sus manos sobre ellos, pero las antaras de B y D, visiblemente, presentan apenas cuatro tubos y sus músicos son representados en menor escala. Todas las antaras presentan apéndices de cabeza humana, como las máscaras miniatura encontradas en la Tumba 14 de Sipán. Por su vez, las antaras de la pieza del Museo de Berlín presentan apéndices de manos humanas, y el número de tubos parece totalizar cinco en todas ellas. En cuanto a los elementos circulares en la cima de las antaras, podrían representar canales de soplo, observamos que C y D tocan antaras con siete y seis elementos circulares respectivamente, lo que correspondería a la lógica de *ira – arka*. Mientras tanto, no tenemos seguridad en afirmar que estos elementos circulares representen canales de soplo.

En la iconografía, vemos que los apliques de cabezas y manos se unen en pares cuando hay el encuentro de antaras, al momento del ritual. Benson (1975 apud Olsen 2002: 84) sostiene que estos apéndices sean metáforas de decapitación o amputación ceremonial. El simbolismo expreso en el encuentro de los apéndices de antaras que representan partes de cuerpos, al momento del *ira - arka*, es indudablemente un dato más que refuerza el concepto de reproducción y *tinku* asociado a este instrumento. Cuerpos de antaras son una analogía común en el mundo andino, y son visibles tanto

en las evidencias arqueológicas cuanto etnográficas (Stobart 2006: 154; La Chioma 2012:117-119):

In my presence, the musicians once laid out the instruments on the ground in the form of a human being after they finished playing. The meaning of the pair as the embodiment of the individual, referring to the entire body of the ensemble, is illustrated here in a convincing way, just as the sum of the parts always is related to the whole of reality. (Baumann, 1996: 54)

Más que el sentido de reproducción de las partes contrarias que se encuentran, Stobart (2006: 30) relata que la producción de las antaras en la región de Potosí, se fundamenta sobre la idea de reproducción y formación de cuerpos en la cual cada etapa de construcción de los instrumentos expresa la formación gradual de las partes de un cuerpo. La concepción de las antaras como partes de cuerpos, como componentes de un todo que se completa cuando hay la unión y el diálogo entre las partes, permanece desde el período Prehispánico, habiendo existido incluso entre los mochicas. Las antaras representadas en ambas piezas son sumamente elaboradas, probablemente estas eran antaras específicas para ceremonias oficiales. Las Antaras con apéndices de partes de cuerpos deberían ser tocadas probablemente, por individuos de alto rango.

En la cosmovisión andina las antaras son suficientemente hábiles para generar el equilibrio vital. Ellas deben ser tocadas por individuos experimentados, que tengan conocimiento de estos procesos. La posición jerárquica de un músico dentro de su tropa de antaras está directamente relacionada a su posición política y religiosa en la comunidad, y también directamente relacionada al rango del instrumento que él puede tocar. Su destreza, preparo y capacidad de tocar los instrumentos más difíciles de la tropa los posicionan en el tope de la jerarquía:

8.- Término que usa Makowski (1996: 17) al referirse a personajes específicos identificables por una asociación muy coherente de sus atributos, no apenas en la iconografía, pero también en los entierros. Estos individuos cumplirían roles sociales específicos y protagónicos relacionados a determinadas ceremonias y cultos oficiales. Son fácilmente reconocidos en la iconografía mochica.

Un punto importante en la nomenclatura de que define a los instrumentos musicales andinos está dado por la explícita jerarquización entre los tamaños de instrumentos de una tropa por un lado y de las mitades componentes de un siku, por el otro. Aunque no se han discutido las relaciones que se dan entre los diversos tamaños, es evidente que esta jerarquización es paralela al tamaño formal del instrumento y al manejo categorizado de su uso. (...) Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el

siku ira es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y, por lo tanto, se necesita mayor experiencia (...). Al parecer, ira necesita de una mayor destreza que el arka. El constante ascenso de los miembros músicos – permitido socialmente a partir de la experiencia – en el manejo de los instrumentos muestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa. En muchas zonas, desde la niñez, los campesinos irán adiestrándose en el manejo de diversos instrumentos más pequeños de una tropa hasta alcanzar los niveles más altos; es decir, ser el “puntero, “guía” o maestro de una tropa. (Canedo 1996: 101-102)

Los músicos pueden ascender dentro de una tropa o comunidad a partir de sus experiencias adquiridas. La edad en este caso es un marcador esencial. Los músicos de mayor jerarquía en la tropa se destacan por la desenvoltura al manejar el instrumento y por la edad, pero también por sus vestimentas, atuendos y atributos que los distinguen:

La presencia de “guías” en los cantos colectivos (Soco y Susa), sugiere, asimismo, la existencia de especialistas músicos en los diversos conjuntos instrumentales con que se acompañaban las principales fiestas. Tal presencia directora, en las tropas actuales, queda explicitada con el “puntero” de una tropa llamado también “guía” [norte de Potosí: jula jula], el cual maneja también el siku ira del instrumento de mayor tamaño. En Venta y Media (Oruro), la vestimenta utilizada por los “principales” ira y arka tocadores de suri siku es también un emblema de diferenciación jerárquica dentro de la tropa. (Canedo, 1996: 89-90)

Tradicionalmente, la territorialidad andina es simbólica y políticamente constituida por dos partes que se complementan: el alto (*hanan*) y el bajo (*hurin*). Esta división, vigente en el Cusco durante el periodo Inca, como también en ciudades de la costa norte en la época de la llegada de los españoles, permanece en los pequeños ayllus de la sierra centro-andina. En el actual encuentro ritual (*tinku*) que ocurre anualmente en el altiplano, los grupos de dos parcialidades distintas se enfrentan para la obtención del equilibrio vital.

Los tocados son atributos fundamentales, ya que están entre los más importantes marcadores de personalidades iconográficas⁸. La pieza

9.- Palabra quechua referente a lugares de origen de una familia o grupo consanguíneo (ayllu). Estos locales pueden referirse a zonas naturales, como cuevas, ríos, lagos o montañas, o a animales y entes sobrenaturales (Rostworowski 2000: 13).

del *Fowler* presenta tres tipos de tocados: la pareja de antaristas C y D presenta tocados de mamíferos (probablemente felinos), mientras B usa un tocado de búho y A un tocado de diadema semicircular sin ningún animal. La pieza del Museo de Berlín, igualmente, presenta tres tipos de tocados: dos de mamíferos (probablemente felinos), usados por B y C, un tocado de ave marina usado por D y uno con representaciones pictóricas de zorros asociado al personaje A. Chero (2013: 124-125) afirma que la corona semilunar tiene sus orígenes en la fase Moche Inicial, y se mantiene hasta el período Medio. Este tipo de diadema ha sido registrado en la Tumba 15, la más antigua de Sipán: se trata de un búho con alas abiertas. La diadema en forma de V es típica del período Moche Medio, ya ha sido registrada en las tumbas 14 y 16, justamente las de los Sacerdotes Guerreros músicos. Es uno de los tipos de diadema más comunes en músicos, apareciendo en los artefactos aquí discutidos.

Según Golte (2009: 75) en la iconografía mochica las relaciones de parentesco de personajes y divinidades se expresaba por medio del tocado (ascendencia paterna) y del cinturón (ascendencia materna). De acuerdo con esta proposición, es muy probable que los tocados de antaristas representados en las piezas discutidas aquí sean identificadores de sus parcialidades, orígenes cosmológicos (*paqarinas*⁹) y/ o linajes de poder. Concordamos con Golte y Makowski (1996: 23) que los tocados representan los jefes de las dos mitades que conforman una comunidad. Así, los antaristas de las piezas aquí discutidas están actuando en un esquema analógico al de ira-arka, en lo cual los antaristas *ira* (A y C en ambas las piezas) están jerárquicamente sobre los antaristas *arka* (B y D):

É possível também que cada antarista seja representante da linhagem descendente de determinada divindade. A ascendência e o parentesco são substratos importantes nas relações sociais andinas e, seguramente, os atributos dos antaristas humanos os identificam com as divindades que instituíram suas linhagens sociais. Como o camac ou força primordial desta divindade é passada a seus descendentes (Gölte, 2009: 21), cada antarista representaria, a nosso ver, uma linhagem e uma força cosmológica diferente. A união destas forças seria indispensável para a geração do equilíbrio e continuidade do ciclo vital. (La Chioma, 2012: 96)

Por presentar exactamente los mismos atributos, los antaristas B y C de las dos piezas pueden pertenecer al mismo linaje o parciali-

dad, en un momento de interpolación sonora con los individuos representantes de otros linajes y parcialidades. Creemos que la diferencia de escala de los músicos pueda también reforzar esta relación jerárquica, ya que representar a los individuos en tamaños diferentes no parece una elección individual de los artistas, pero una norma de representación común utilizada por varios artistas, pues ambas piezas han sido producidas por artistas diferentes y enfatizan la diferencia de tamaño de los músicos, siempre con un músico de la dupla menor que otro.

Según Golte (2009: 27) el significado de una escena mochica debe ser comprendido fundamentalmente en relación con su soporte artefactual, especialmente a la morfología del artefacto y a la materia prima utilizada. El análisis de la imagen en plano bidimensional ignora una parte importante del significado: la posición de cada elemento iconográfico (o *semema*) en relación con el soporte y a otros elementos iconográficos (ibíd.; La Chioma 2012: 53). El formato de la cámara de la botella conjuntamente a su iconografía expresa el contenido semántico de la pieza.

En la cosmovisión mochica, cada tipo de vasija tenía un significado simbólico y un sentido dentro de la parafernalia ritual. En el análisis de Golte (2009: 82, 8) las vasijas de asa estribo siempre buscan la conexión entre el *hurin* y el *kay pacha* (plano terreno), siendo el asa estribo el elemento unificador de los dos lados opuestos y complementares (ibíd.). Considerando tal premisa, muy probablemente los artistas mochicas producían la iconografía de las piezas en consonancia con el formato de cada soporte. Es muy posible que, en el caso de las piezas del *Fowler Museum* y del Museo de Berlín, los personajes reproducidos alrededor de la cámara globular, estén simbólicamente realizando sus actividades en círculo. Las tropas de *sikuris* nunca están inmóviles, pero se dislocan. Caminan de una parte a otra en peregrinación y, al llegar a algún sitio importante de veneración, como una iglesia, por ejemplo, pasan a bailar en círculos. Golte afirma que las vasijas de asa estribo con representaciones de personajes demuestran grupos opuestos y complementarios en actividades relacionadas al *tinku*, en las cuales tales grupos actúan con el objetivo de generar el equilibrio vital:

La mayoría de las botellas de asa estribo exponen las imágenes en las caras paralelas al asa estribo. En estos casos los actores por lo general representan grupos opuestos complementarios, pero cuya acción acontece en un mismo espacio. (Gölte 2009: 88)

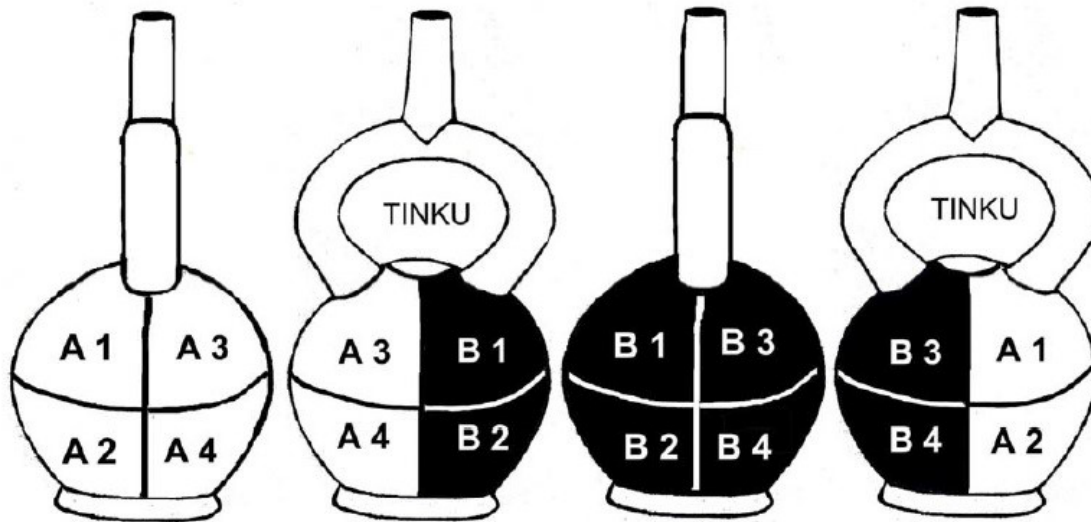


Figura 9. Esquema de Gölte para comprender las relaciones cosmológicas inseridas en la morfología de las vasijas de asa estribo. (Gölte, 2006)

Así, las vasijas de asa estribo parecen exhibir temáticas relacionadas a momentos de tinku: rituales, batallas, ceremonias y otros temas que demuestren la relevancia de la relación entre el alto y el bajo.

La superficie de una botella de asa estribo es utilizada para expresar relaciones de confrontación y complementariedad entre los elementos representados. Hay una forma básica de exponer la bipartición del mundo que se expresa en escenas que se relacionan con la transición de uno de los mundos al otro. (Gölte, 2009: 82)

De acuerdo con el esbozo de Gölte (figura 9) el asa estribo actúa como un puente uniendo las dos parcialidades, A y B, espacios que están exactamente bajo el entronque del asa estribo con la cámara globular. Por su parte, los espacios más largos de la vasija, bajo el arco del asa estribo, unen los mundos A y B en tinku.

Es interesante notar que ambos antarristas los cuales consideramos *ira* (A y C) en la pieza del *Fowler Museum* estén posicionados exactamente bajo el arco del asa estribo, dividiendo los dos lados principales de la vasija. Entretanto, el encuentro de estos antarristas con sus respectivos *arka* (B y D) ocurren bajo el arco del asa estribo, mismo que los antarristas *arka* tengan la mayor porción de sus cuerpos posicionados bajo el entronque del asa estribo con la

cámara globular. Exactamente la misma configuración ocurre en la pieza del Museo de Berlín. Así, considerando que, en el esquema de Golte, cada parte de la vasija correspondiente al entronque del asa estribo con la cámara globular (A y B) concierne a grupos opuestos, cada *Arka* (B y D en ambas piezas) designa un grupo distinto, y cada *Ira* (A y C en ambas piezas) sería el líder de su *Arka* correspondiente.

Recordamos que estas piezas no han sido producidas por el mismo artista y que las semejanzas no son parte de una elección aleatoria del artista, más bien son parte de una convención en la representación de este tipo de músico y de ritual: la posición de los antaristas en relación a la morfología de la vasija demuestra las relaciones jerárquicas en el grupo, pero más, demuestra el encuentro entre dos grupos opuestos y complementarios de músicos, probablemente representativos de linajes o parcialidades distintas que se encuentran en esta ceremonia para la generación del equilibrio vital. En la vasija del *Fowler*, probablemente los músicos A y B correspondan a la misma parcialidad, así como C y D. En la pieza de Berlín B pertenece a la misma parcialidad de C, y A a la misma de D.

Las figuras 10 y 11 también exponen dos parejas de antaristas con tocados elaborados, pero tienen algunas diferencias en relación a las que analizamos anteriormente.

La primera (figura 10), se trata del *roll out* de una vasija de asa estribo de fase temprana (Moche I o II) publicada por Donnan y McClelland (1999: 244). Mientras tanto, la pintura de los músicos ha sido elaborada y estampada sobre el vaso más tardíamente, en la fase IV, siglos después de la primera pintura, abstracta (ibíd.). La adherencia de la pintura a la cerámica es irregular y de mala calidad. Según Donnan, las características del dibujo demuestran que esta pieza habría sido pintada por el mismo artista que elaboró la pieza del Museo de Berlín, analizada anteriormente. Muchos talleres en la fase IV se han especializado en la producción de temas específicos del arte Moche, y los rasgos característicos identifican el estilo único de cada artista, permitiendo que piezas encontradas en diferentes colecciones del mundo sean comparadas y atribuidas al mismo artista o taller (ibíd.). No al acaso los artistas recopilados por Donnan parecen pintar siempre el mismo tema, lo que indica una especialización de temas y narrativas entre los artistas mochica. Apenas dos antaristas son mostrados en esta vasija, ambos con toca-



Figura 10. Roll out de cuenco con representación en línea fina de procesión de guerreros. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

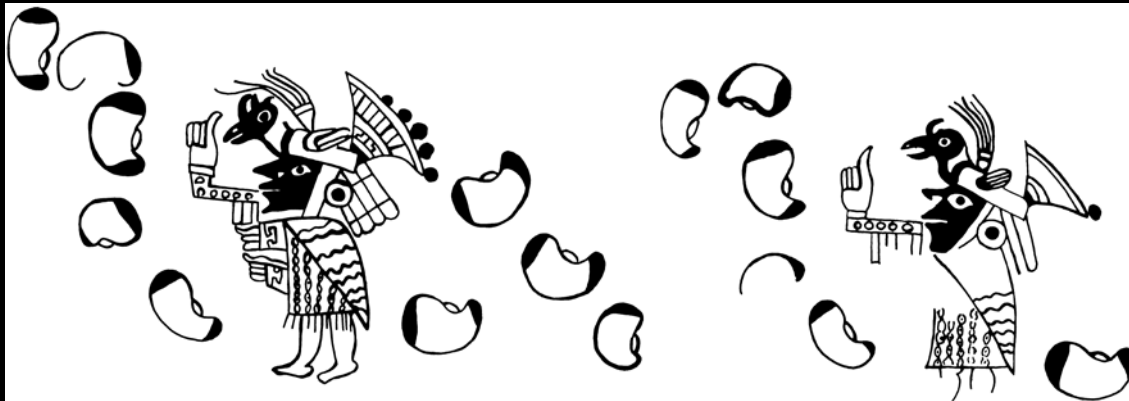


Figura 11. Roll out de vasija de asa estribo con representación en línea fina de antaristas y frijoles. Dibujo de Donna McClelland. Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963–2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C

dos de ave marina, y con los mismos atributos del personaje D de la pieza del Museo de Berlín, como las antaras con apéndices de manos. Los trompeteros, entretanto, han sido sustituidos por frijoles.

En la interpretación de Hocquenhem (1987: 194) figuras intercaladas en el arte mochica son metonímicas, o sea, prestan cualidades a los personajes que a ellas están asociados, como fuerza, altivez etc. Los frijoles están comúnmente asociados a guerreros, ya que en muchas escenas aparecen antropomorfizados y en batalla, cargando clavos y escudos. Es posible, entonces, que los frijoles realmente sustituyan los trompeteros, pues según Makowski (2000: 140): “los frijoles asumen, en varias escenas, el papel de guerreros humanos.”

La figura 11 muestra un *roll out* de McClelland de una escena compleja dibujada en un cuenco: un cortejo en lo cual un séquito de guerreros paramentados con escudos y clavos se disloca en procesión, acompañado de personajes que cargan estandartes de guerra y cabezas trofeo, y cuatro músicos. Vestidos con túnicas y capas, y usando atributos de poder como tocados y orejeras circulares, los músicos tocan antaras y se organizan en duplas, a la manera de los antaristas en las piezas previamente discutidas. La dupla a la derecha usa tocado de zorro, y el primer músico de la dupla a la izquierda usa tocado de ave marina, probablemente el mismo tocado del antarista adyacente, cuyo tocado no puede ser visualizado debido a un quiebre en el artefacto original. Solamente los músicos de esta dupla usan collares de cuentas grandes. Las antaras no presentan apéndices y parecen ser de caña. El contexto de actuación de estos músicos es nítidamente una procesión de guerreros. No hay lucha corporal en la narrativa, apenas guerreros marchando con su parafernalia de guerra y asistentes que cargan los estandartes con cabezas humanas (lo que podría indicar el retorno del grupo de una batalla vencida). En nuestra investigación doctoral, en la cual analizamos más de seiscientos imágenes de músicos moche (La Chioma 2016), no encontramos escenas de batalla con lucha corporal con antaristas, sino siempre con tocadores de pututos. Los pututos muy probablemente eran los instrumentos utilizados al momento de la batalla y, posteriormente, en los rituales post-batalla, las antaras eran utilizadas para encaminar las almas al inframundo.

Consideraciones Finales

Por lo general los músicos más aparatados e importantes en la iconografía mochica son exactamente los que tocan antaras. En muchas imágenes de línea fina moche hay músicos acompañantes que tocan quenás y tambores, los cuales muy raramente llevan atributos de poder (ver La Chioma 2016: 163). Pero tocadores de antaras, como los aquí analizados, son protagonistas de las escenas, no sus coadyuvantes. Ofician las ceremonias y aparecen como divinidades o ancestros, algo que ocurre mucho menos con tocadores de otros instrumentos sonoros (ver La Chioma, 2016: 281). Por esta razón, estos personajes no pueden ser categorizados simplemente como “músicos” debido a su asociación a instrumentos sonoros. Así como en el altiplano actual, los antaristas moche eran, en primer lugar, individuos de alto grado jerárquico en la sociedad. Eran los sacerdotes o jefes de linajes, oficiantes y curacas, los cuales mantenían relaciones directas con las élites de poder, cumpliendo roles intermediadores centrales relacionados a los cultos comunales de carácter oficial. Al momento en que tocan las antaras, contribuyen para el mantenimiento del equilibrio cosmológico fundamental para la comunidad.

Las imágenes en línea fina indican una producción sonora oficial y normalizada en el mundo mochica, conectada fuertemente a los personajes de poder más prominentes del Período Medio, como el Señor Nocturno, el Señor Solar (La Chioma 2016: 88; 110), las sacerdotisas y divinidades como *Ai Apaec*.

En la batalla ritual o *tinku*, cada *moiety* lleva sus músicos y danzarines (Urton 1993 apud Benson 2012: 92). La competición entre las partes es también musical, habiendo una disputa entre los antaristas:

Esta ceremonia del 3 de mayo hace participar a dos conjuntos que pueden llegar a tener centenas de tocadores de flautas de Pan que se enfrentan durante una justa musical. Los dos campos formados por estos agricultores de lengua aimara tratan de rodearse mutuamente a paso de carga. Cada uno de estos dos insólitos ejércitos va precedido por un capitán que blande dos banderas blancas para indicar a su tropa la orientación a seguir para abalanzarse sobre el adversario. El objetivo manifiesto es forzar al otro grupo a equivocarse en la ejecución de una melodía común a ambos grupos,

melodía que aparentemente ha permanecido sin cambios por siglos. En realidad, el interés de este combate “musical” consiste en garantizar a los vencedores abundantes cosechas futuras. (Bellenquer, 2007: 32)

Así, considerando los datos etnohistóricos recogidos en la región andina sobre las prácticas musicales, consideramos que la iconografía mochica muestra una dinámica en la performance de las antaras muy similar a la que ocurre en el altiplano actual: las antaras son tocadas en parejas y representan a los lados opuestos que se encuentran en el tinku, con el objetivo de garantizar la generación y manutención del equilibrio dinámico y la armonía social. Las quenás son tocadas en la época lluviosa, en eventos distintos, y tienen una simbología opuesta: traer la fertilidad que permitirá las cosechas.

Es importante preguntarnos por cual razón estas parejas de antaristas han sido representadas en línea fina en un momento tan específico, el período Moche Medio, y exclusivamente en los valles al sur del Jequetepeque. Aunque no encontramos una cantidad significativa de vasijas de línea fina con antaristas humanos (hemos encontrado centenas de vasijas con muertos tocando antaras, las cuales denominamos *Las Danzas del Inframundo*) las piezas analizadas aquí son muy significativas para una mejor comprensión de la utilización de las antaras en la producción sonora moche. Los atributos de los antaristas desencarnados de las “danzas del inframundo” no se comparan a los atributos de poder de los músicos analizados aquí. Los atributos de poder de los antaristas aquí discutidos están íntimamente asociados a los atributos de los grandes Sacerdotes Guerreros del mundo moche, los cuales mantenían, por cierto, una relación bastante estrecha con las élites que gobernaban los valles de la costa norte en el período Moche Medio. Está muy claro que las escenas narradas en estas vasijas se refieren a los momentos de producción sonora oficial, dignos de reproducción en el aparato ritual dictado por las élites político-religiosas.

Los ejemplos observados en nuestro análisis demuestran que determinados instrumentos sonoros están asociados a roles sociales específicos, reservados a individuos que concentran funciones importantes en las esferas del poder político-religioso mochica. Las Antaras aparecen muy asociadas a Señores Nocturnos, personajes relacionados al búho y al mundo nocturno, resaltando la relación de este instrumento con el *hurin*. En nuestra tesis doctoral (La

Chioma 2016) hemos visto que, queñas son tocadas por guerreros y músicos acompañantes que parecen tener relación con la virilidad y la fuerza masculina, siendo utilizadas en celebraciones ligadas al *hanan*, como las Danzas de Guerreros. Encontramos una coherencia entre los instrumentos sonoros tocados por los moches y ciertos roles sociales específicos. Así, la simbología de la antara para los moches tenía mucho en común con lo que vemos hoy en las celebraciones del altiplano: la relación con la muerte y el *hurin* y las relaciones de poder expresas en las performances rituales en parejas y/o grupos. Además, la antara es un instrumento mediador, que cumple un rol esencial en los procesos de transfiguración, ya que en la iconografía moche hay antaristas humanos, muertos, degenerados, divinidades, etc. O sea, la antara transita por todos los diferentes mundos y asegura el pasaje seguro entre ellos (*hanan, kay pacha y hurin*).

El rol de los músicos en los Andes como intermediadores entre los planos de la existencia, o entre la comunidad y la naturaleza en los diferentes momentos del ciclo calendárico demuestra que la producción musical no está separada de las otras actividades comunales, como las batallas, las danzas, los rituales, la siembra y la cosecha. Todos estos momentos son igualmente abastecidos con el sonido en la vida comunal de los *ayllus*. La iconografía mochica demuestra una diversidad enorme de músicos, los cuales son las personas sociales que componen el mundo moche. Ellos pertenecen a jerarquías más altas o más bajas, actuando como sacerdotes, guerreros o chamanes, individuos enfermos o degenerados, deidades, animales o plantas: todos ellos cumplen roles centrales en la sociedad, en la cosmovisión, y también en la producción sonora.

*Agradezco a Carlos Huaranga y a Rolando Flores Vega por la revisión de este manuscrito.

Bibliografía

Alva, Walter Alva & Chero, Luis Zurita

2012 La Tumba del Sacerdote Guerrero. Informe Oficial. Museo Tumbas Reales de Sipán Proyecto Especial Naylamp Lambayeque.

Baumann, Max Peter

1996 Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology. En: Baumann, M.P. (org.). *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt: Dietrich Briesemeister.

Bellenger, Xavier.

2007 “El espacio musical andino.” Lima: Instituto Frances de Estudios Andinos.

Benson, Elizabeth

2012 *The Worlds of the Moche on the North Coast of Peru*. Austin: University of Texas Press.

Bernier, Hélène

2010 Personal adornments at Moche, north coast of Peru. En: *Ñawpa Pacha, Journal of Andean Archaeology* 30.1, 91-114. Berkeley, University of California.

Bolaños, César

2007 Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Chero, Luis Zurita

2015 Nuevos Aportes en la Investigación Arqueológica de Sipán. Unidad Ejecutora 005 – Proyecto Especial Naylamp Lambayeque. Ministerio de Cultura del Perú. Lambayeque.

2013 *Huaca Rajada / Sipán: Esplendor y Complejidad*. Lima, Edición del Autor.

Canedo, Walter Sánchez

1996 Algunas Consideraciones Hipotéticas Sobre Música y Sistema de Pensamiento. La Flauta de Pan en los Andes Bolivianos. En: Baumann, M.P. (org.). *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt: Dietrich Briesemeister.

Donnan, Christopher Bruce

1975 *Moche Art of Peru: Pre Columbian Symbolic Communication*. California: Latin American Studies Publications.

- Donnan, Christopher Bruce & McClelland, Donna
1999 Moche Fineline Painting: Its Evolution and Its Artists. Los Angeles: University of California.
- Golte, Jurgen
2009 Moche, Cosmología y Sociedad: Una Interpretación Iconográfica. Instituto de Estudios Peruanos, Cusco.
- 2007 Un modelo para comprender la cosmovisión en las culturas de los Andes Centrales. Manuscrito.
- Gruszczynska, Anna
2004 Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition. In: Hickmann, E.;
- Eichmann, R. (org). Studien zur Musikarchäologie, V. Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH: 253-260.
- 2014 Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca. Lima: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos & Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1995 El Poder del Sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina. Cayambe (Ecuador): Ediciones Abya-Yala.
- Hocquenghem, Anne Marie
1996 Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden. En: Baumann, M.P. (org.). Cosmología y música en los Andes. Frankfurt: Dietrich Briesemeister. Pp.137-173.
- Hoyle, Ana María
1985 Patrimonio musical de la cultura Mochica. Tese de Licenciatura en Arqueología. Universidad Nacional de Trujillo.
- Huaranga, Carlos Sánchez
2013 La Flauta de Pan Andina: Los Grupos de Sikuris Metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- La Chioma, Daniela Silvestre Villalva
2012 Emissários do Vento: Um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual Mochica e Nasca. Tesis de Maestría. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo,

- São Paulo Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-17072012-182838/en.php>
- 2013a El Señor de las Antaras: música y fertilidad en la iconografía nasca.
En: Stockli,
- Matthias & Both, Adje Arnd (eds.) Flower World: Music Archaeology of the Americas / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas. Ecko Verlag, Berlin.
- 2013b O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica do Período Médio: uma relação entre instrumentos sonoros e papéis sociais.
En: III Semana Internacional de Arqueologia André Penin, 2012, São Paulo. Anais da III Semana Internacional de Arqueologia André Penin - Revista do MAE/USP.
- 2015 Representaciones iconográficas en la cerámica moche. Debate sobre instrumentos sonoros y roles sociales protagónicos en el Período Medio. En: Arariwa: Revista de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Año 10, no. 15.

Disponible en: <http://www.escuelafolklore.edu.pe/investigacion/archivos/arariwa15.pdf>
- 2016a O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: Um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder. Tesis Doctoral. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-27092016-141105/pt-br.php>
- 2016b The Social Roles of Musicians in the Moche World: an Iconographic Analysis of
Their Attributes in Middle Moche Period's Ritual Pottery. En: Bellia, Angela & Marconi, Clemente: Representations of Musicians in the Coroplastic Art of the Ancient World: Iconography, Ritual Contexts, and Functions. 179-190. Fabrizio Serra Editore, Teles 2, Pisa & Rome.
- Makowski, Krzysztof
- 1994 La figura del oficiante en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote? En: Millones, L.; Lemlij, M. (eds). En el nombre del Señor: shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú. Lima: Bi-

biblioteca Peruana de Psicoanálisis; Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos: 51-95.

1996 Los Seres Radiantes, el Águila y el Búho. La Imagen de la Divinidad en la Cultura Mochica (siglos II-VIII D.C). En. Makowski, K; Amaro, I; Hernandez, M (eds.). *Imágenes y Mitos: Ensayos sobre las Artes Figurativas en los Andes Prehispánicos*. Lima: Australis; Casa Editorial; Fondo Editorial SIDEA: 13-106.

Olsen, Dale

2002 *Music of Eldorado: the ethnomusicology of ancient southamerican cultures*. Orlando: University Press of Florida.

Rostworowski, María de Díez Canseco.

2000 *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Russel, Glenn & Jackson, Margareth

2001 *Political Economy and Patronage at Cerro Mayal, Peru*. En: Pillsbury, J. (ed.). *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art. Pp. 159-173.

Scullin, Diane

2015 *A materiality of Sound: Musical Practices of the Moche of Peru*. Tesis Doctoral. Columbia University, New York.

Stobart, Henry

1994 *Flourishing horns and enchanted tubers: music and potatoes in Highland Bolivia*. En: *British Journal of Ethnomusicology*, 3, 1994: 35-48.

1996 *Tara and Q`iwa: Worlds of Sound and Meaning*. En: Baumann, M.P. (org.). *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt: Dietrich Briesemeister.

2002 *Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing*. En: Stobart, H. &

Howard-Malverde, R. (eds.). *Knowledge and Learning in the Andes*. Liverpool: University of Liverpool.

2006 *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate.

Tomasto, Elsa.

2006 Relatorio de análisis del Músico de Las Trancas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Valencia, Américo.

1982 El siku bipolar en el Antiguo Perú. Boletín de Lima. Vol. IV, No. 23. Lima.