

Flower World

Music Archaeology of the Americas

Mundo Florido

Arqueomusicología de las Américas

vol. 2

Edited by / Editado por
Matthias Stöckli & Arnd Adje Both



ekhō
VERLAG



Flower World
Music Archaeology of the Americas

Mundo Florido
Arqueomusicología de las Américas

General Editor / Editor general
Arnd Adje Both



Flower World

Music Archaeology of the Americas

Mundo Florido

Arqueomusicología de las Américas

vol. 2

Edited by / Editado por
Matthias Stöckli & Arnd Adje Both

ēkhō
VERLAG

Matthias Stöckli & Arnd Adje Both (eds.)
Flower World: Music Archaeology of the Americas, vol. 2 /
Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas, vol. 2
Berlin / Berlín: Ekho Verlag, 2013
200 pages with 117 illustrations / 200 páginas con 117 ilustraciones
ISSN 2195-7665 / ISBN 978-3-944415-00-0 (series / serie)
ISBN 978-3-944415-14-7 (hardcover / tapa dura, vol. 2)

General Editor / Editor General: Arnd Adje Both
Layout and Typography / Diseño y tipografía: Ingo Stahl-Blood
Logo / Logotipo: Claudia ZeiBig
Printed / Imprimido: H. Heenemann, Berlin

Ekho Verlag
Dr. Arnd Adje Both, Berlin / Berlín
info@ekho-verlag.com
www.ekho-verlag.com

All rights are reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the Ekho Verlag.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Ekho Verlag.

© 2013 Ekho Verlag

Contents / Contenido

Preface / Prefacio <i>Matthias Stöckli & Arnd Adje Both</i>	9
Staging Sound: Acoustic Reflections on Inca Music, Architecture and Performance Spaces <i>Henry Stobart</i>	11
Unveiling the Secrets of Ancient Nasca Whistles <i>Anna Gruszczyńska-Ziółkowska</i>	37
El Señor de las Antaras: Música y fertilidad en la iconografía nasca <i>Daniela La Chioma Silvestre Villalva</i>	51
The Death of the mojas: Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563 <i>Egberto Bermúdez</i>	71
Winds of Change: Ceramic Musical Instruments from Greater Nicoya <i>Carrie L. Dennett and Katrina C. Kosyk</i>	99
Las flautas poli-globulares de Mesoamérica <i>Vanessa Rodens, Arnd Adje Both y Gonzalo Sánchez Santiago</i>	121
The Voladores Dance: Traces of the Past for the Interpretation of the Present <i>Grazia Tuzi</i>	159
Origin and Meaning of the Hopewell Panpipe <i>Mark Howell</i>	177
The Contributors / Los contribuidores	195



El Señor de las Antaras Música y fertilidad en la iconografía nasca

Daniela La Chioma Silvestre Villalva

Este artículo tiene el objetivo de discutir como una serie de elementos iconográficos del arte nasca aparece dentro de tres corpus de diferentes tipos de artefactos, conformados por tazas, una vasija de asa puente y vasijas escultóricas de asa puente, donde dichos elementos se ordenan en escenas en las que el personaje principal toca, sostiene o está rodeado por *antaras*. Abordando el tema desde una perspectiva teórica prestada de la arqueología contextual e interpretativa, y usando un método basado en la semiótica, intentamos comprender las relaciones entre la iconografía presente en esos tres tipos de artefactos, atribuyéndolos al mismo tema o narrativa dentro del universo de las representaciones iconográficas nasca. Además, tratamos de interpretar este tema con base en los cánones de la cosmovisión andina y la lógica de la energía vital (*camac*) y la fertilidad.

This paper aims at showing how a group of iconographic elements are arranged according to their appearance in three corpora of Nasca artefacts: bowls, a double spout and bridge vessel, and sculptured stirrup spout vessels. The main character of all these scenes is an individual who plays, holds or is surrounded by *antaras*. From a theoretical standpoint taken from contextual and interpretive archaeology, and using a method based on semiotics, we try to understand the multiple iconographic relationships between the scenes depicted in the three types of artefacts, all of which refer, the way we see it, to the same universe of Nasca narratives. In our interpretation, we also take into account some basic ideas of Andean worldview concerning, among other things, fertility and the transmission of vital energy (*camac*).

La iconografía andina, y en particular la del período Intermedio Temprano Andino (200 a.C. a 600 d.C.),¹ exhibe con frecuencia distintos seres sobrenaturales que comparten ciertos rasgos con animales, seres humanos, plantas y otros objetos del entorno natural. Makowski denomina esta particularidad del arte andino de dicho período, abundante en elementos iconográficos y *sememas*² que se

agrupan y desagrupan en una enorme cantidad de soportes artefactuales, “principio de hibridación”, refiriéndose a una lógica de composición basada en preceptos particulares de la cosmovisión andina: “Uno de los principales recursos formales con que contaban los tejedores y los pintores para expresar contenidos narrativos complejos y conceptos esenciales de sus creencias religiosas puede defi-

1 De acuerdo con la terminología de John Rowe (Rowe 1960, en Joffré 2005: 18).

2 *Semema*, desde una perspectiva semiótica, denomina el significado de una de las unidades lingüísticas más pequeñas (morfemas). Este concepto, cuando es utilizado en el análisis iconográfico, representa las partes mínimas de un elemento iconográfico que pueden agruparse de varias maneras. Por ejemplo, si un tocado es el elemento iconográfico al cual nos estamos refiriendo, los puntos amarillos en él conforman un semema de este elemento.



Fig. 1 Taza con representación del Señor de las Antaras. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (No. Inv. C10353). Fotos de la autora.

nirse como el principio de hibridación. Elementos corporales de varias especies de animales y plantas, de seres humanos, partes de vestidos y objetos de culto, suelen combinarse de manera a menudo sorprendente. La composición adopta la lógica del sueño, o del trance extático bajo el efecto de prolongadas danzas y/o de alucinógenos. Los objetos y los seres son y no son. Su apariencia revela, a través de los detalles, nexos ocultos con otros aspectos de la realidad” (Makowski 2000: 279).

Este principio ha sido determinante en las interpretaciones iconográficas nasca desde sus inicios en los trabajos de Eugenio Yacovleff (Proulx 2006: 50-51), hasta los abordajes de Makowski (2000), Golte (2003) y Proulx (2006).

Especialmente en las últimas dos décadas, los análisis de la iconografía andina precolombina han estado estrechamente relacionados con los estudios de las cosmologías amerindias y las investigaciones etnohistóricas (Bourget 1994, 2006; Makowski 2000; Silverman e Isbell 2002: 8-12; Golte 2003, 2004, 2005, 2007, 2009; Alva Meneses 2006; Bourget y Jones 2008). Por tal razón, presentamos en este artículo primero los datos de un

cuerpo de artefactos que incorporan *antaras*³ y personajes asociados a estos instrumentos sonoros en su iconografía, para luego interpretarlos a la luz de los recientes estudios antropológicos y etnohistóricos del área andina, con un enfoque teórico-metodológico interdisciplinar, contextual e interpretativo de la arqueología.

Los artefactos estudiados pertenecen mayormente a la Fase 5 de la cronología cerámica nasca (350 a 450 d.C.), correspondiente al período Nasca Medio (Proulx, 2009: 26, 37-40); dato que muestra la importancia especial que estas representaciones de *antaras* tenían en dicho período.

El conjunto de datos

En el arte nasca las referencias musicales en forma de atributos e instrumentos sonoros, como *antaras*, tambores, sonajas o aparatos acústicos en forma de trompeta (de función no completamente aclarada) se materializan en una variedad de artefactos. El personaje que tratamos en este artículo tiene por lo menos tres diferentes apariencias, relacionadas con tres diferentes tipos

3 *Antara* es el nombre quechua del instrumento sonoro andino análogo a la flauta de Pan. Adoptamos este término por ser el más utilizado en los estudios arqueomusicológicos andinos. Las antaras nasca son de cerámica y cerradas, de una hilera en escalera.

de artefactos: tazas, vasijas escultóricas y vasijas de asa puente. Trabajamos con una muestra de 20 piezas divididas en tres categorías: tazas con iconografía del *Señor de las Antaras*, vasijas escultóricas que representan al *Antarista de los Varios Instrumentos*, y una vasija de asa puente del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, cuya iconografía está relacionada con la de las otras dos categorías.

Es característico del arte nasca (y moche) del período Intermedio Temprano Andino que la morfología del soporte artefactual se relacione con representaciones o escenas específicas. Si tomamos el caso del personaje aquí analizado, se observa que cuando hay cambios importantes en sus atributos también cambia la morfología del soporte. Es muy probable que la función del artefacto estuviese intrínsecamente conectada a su iconografía y, por ello, el análisis químico de los residuos en el interior de los recipientes podría ser esclarecedor en cuanto a la relación entre uso e iconografía.

En la bibliografía pertinente no son pocas las referencias a dicho personaje (véase Ubbelohde-Doering 1931; D'Harcourt 1935; Schlesier 1959; Gruszczyńska-Ziółkowska 2000, 2006; Clados 2001; Proulx 2006: 118-119); sin embargo, a excepción de D'Harcourt, ninguno de estos autores ha publicado un estudio que aborde sistemáticamente la iconografía específica que caracteriza al mismo.

Tazas con iconografía del Señor de las Antaras

La primera categoría comprende once piezas – incluyendo dos dibujos de Ubbelohde-Doering (1931) – cuya iconografía presenta un personaje en medio de gran cantidad de *antaras* (Figs. 1-6).⁴ Este se caracteriza por su porte particular,



Fig. 2 Taza con representación del Señor de las Antaras, copulando el tambor. Museo Amano, Lima (No. Inv. 242). Fotos de la autora.



Fig. 3 Taza con representación del Señor de las Antaras copulando tambor. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (No. Inv. C10401). Fotos de la autora.

4 Encontramos dicha iconografía en las colecciones de los siguientes museos: el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP, Lima), el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (MARLH, Lima), el Museo Amano (Lima), el Museo Regional de Ica (Ica), el American Museum of Natural History (Nueva York) y el Museo de America (Madrid), así como en el archivo de imágenes de Donald Proulx quien tomó sus fotografías a partir de las piezas originales en diversos museos europeos, estadounidenses y peruanos. Los dibujos de Ubbelohde-Doering se presentan en las láminas 13-15 de su publicación de 1931. En un artículo de D'Harcourt (1935: Pl. 1, Fig. A) se incluye una pieza perteneciente al antiguo Musée d'Ethnographie du Trocadéro el actual Musée de l'Homme de París. En total son once escenas.



Fig. 4 Reproducción de taza con representación de Señores de las Antaras copulando tambores, a) según Ubbelohde-Doering (1931: Lám. 15); b) según Ubbelohde-Doering (1931: Lám. 13).



Fig. 5 Vasija de cerámica en forma de calabaza con representación del Señor de las Antaras. Museo Larco, Lima (No. Inv. MLo34569).

con los brazos y piernas abiertos, y un turbante o *llauto*⁵ en forma de “infinito” (∞) sobre la cabeza.⁶ En nueve piezas un solo personaje está pintado en la superficie de la taza, con sus brazos y piernas rodeando el artefacto; las dos restantes incluyen dos personajes, uno opuesto al otro.

En diez de las once piezas analizadas de las orejas del personaje o del costado de su cabeza surgen elementos en forma de tubo; su función no se ha aclarado por completo hasta la fecha. Solo en una pieza estos elementos no están presentes (La Chioma 2012: Pl. 51, Fig. 51.1). En cinco

eemplares, en el extremo de los tubos hay un elemento amarillo en forma de almendra que puede aparecer también en las manos del personaje (Figs. 1, 4, 6).⁷

Las articulaciones del personaje están formadas por rostros antropomorfos en nueve de los artefactos estudiados (Figs. 1-2, 4-6), y en ocho de ellos el personaje lleva una *antara* en la boca, sin sujetarla con las manos (Figs. 2-6).

En diez de las once piezas, un cacto, posiblemente de la especie San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) que contiene el alcaloide mescalina,

5 El *llauto* es el nombre quechua para los turbantes usados en la costa sur en el período precolumbino. Muchos de ellos fueron encontrados en los fardos funerarios paracas excavados por Julio Tello entre 1926 y 1927 (Peters 2007: 25).

6 Con excepción de Fig. 2, donde el turbante del personaje no es de tal forma; sin embargo, tiene en común con los otros turbantes los puntos blancos y la lógica del cruce o de las vueltas que el mismo da.

7 En Fig. 4, el mismo elemento, aunque en rojo, también aparece a los costados del objeto que, en adelante, interpretamos como tambor o vasija.



Fig. 6 Reproducción de taza con representación del Señor de las Antaras. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (No. Inv. C10822). Dibujo de Christiane Clados (FAMSI Nasca Drawings Collection 2010, No. 71).

está pintado sobre el estómago del personaje. En dos de ellas, el cacto aparece de forma más estilizada (Fig. 4b; D'Harcourt 1935: Pl. 1, Fig. A). El órgano sexual del personaje que podría verse en algunos casos como una extensión del cacto, parece estar estrechamente ligado a un tambor o una vasija (Figs. 1-6). Interpretamos tal hecho como una cópula entre el personaje y un tambor. En tres de las piezas estudiadas se observa que cuando el personaje tiene su órgano sexual fuera del supuesto tambor, el cacto en su estómago es de color rojo (ver La Chioma 2012: Pl. 47). En otra pieza, el órgano sexual está a un costado del tambor y no hay cacto; sin embargo, la camisa del personaje es completamente roja (Fig. 6; La Chioma 2012: Pl. 51, Fig. 51.1). En las siete piezas restantes, en las que el órgano sexual se encuentra dentro del tambor, el cacto es negro (*ibid.*, Pls. 48-51, Fig. 51.2). En ninguna de las piezas estudiadas, el

cacto rojo está asociado al órgano sexual dentro del tambor o el cacto negro al órgano sexual fuera del mismo.

En casi todas las imágenes hay una figura secundaria que presenta rasgos antropomorfos a la cual denominamos *ayudante*. Este sostiene los objetos que surgen de las orejas o de la cabeza del personaje, y parece volar; aparece en seis de las once piezas, en cuatro de ellas en pareja.⁸

Ante la carencia de una nomenclatura para identificar al personaje principal de las once escenas, lo bautizamos *Señor de las Antaras*, con lo cual intentamos establecer una identidad para esta representación en tanto que un tema específico de la iconografía nasca, pues estas escenas están conformadas por una coherente norma de composición (Proulx 2006: 119), con elementos iconográficos muy específicos que se asocian entre sí en las tazas de cerámica.⁹

8 Según José Pérez de Arce (com. pers. 2011), en las fiestas de *bailes chinos* - una danza ancestral de la región central de Chile - los chamanes disponen siempre de una pareja de ayudantes.

9 No por su iconografía, sino por su formato particular de calabaza, la pieza del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (Fig. 5) se distingue de todas las demás tazas. Aún así, la incluimos en este estudio entre los ejemplares de esta categoría.



Fig. 7 Vaso escultórico de asa puente representando al Antarista de los Varios Instrumentos Musicales. Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (No. Inv. C55295). Fotos de la autora.

Las vasijas escultóricas del *Antarista de los Varios Instrumentos*

La segunda categoría incluye ocho vasijas escultóricas de asa puente, con un personaje sentado con las piernas cruzadas y tocando una *antara* la que sostiene con una mano (Figs. 7-8).¹⁰ En la otra tiene una sonaja y – por lo menos en algunas de las vasijas – el aparato acústico en forma de tubo ya mencionado. Llamamos a este personaje el *Antarista de los Varios Instrumentos*.¹¹

Exhibe los mismos atributos del *Señor de las Antaras* pero de manera más realista. El tambor, por ejemplo, que en el caso del *Señor de las Antaras* está ligado al órgano sexual, descansa aquí sobre la rodilla o el muslo del personaje, acercándose a una posición más apta para la ejecución.¹² Aún así, en cuatro de las ocho piezas su vestuario deja traslucir el órgano sexual, siendo la presencia del mismo incluso más obvia en la pieza del Museo de América de Madrid (Fig. 8); por ello suponemos nuevamente una asociación simbólica entre el tambor y el órgano sexual. Dichos tambores sobre la rodilla del personaje presentan, en su mayoría, la misma iconografía abstracta: un par



Fig. 8 Vaso escultórico de asa puente representando al Antarista de los Varios Instrumentos Musicales con órgano sexual a muestra. Museo de América, Madrid (No. Inv. 05378). Foto: Museo de América.

¹⁰ Ver también La Chioma 2012: Pl. 55-56.

¹¹ Se conoce también como *Hombre Orquesta* (D'Harcourt 1935: 30) y *Hombre de los Siete Instrumentos* (Bushnell 1972) aunque se contabilizan, a lo sumo, cuatro instrumentos: la *antara*, el tambor, la sonaja y el aparato acústico que, quizá, representa una trompeta.

¹² Este elemento aparece en todas las piezas estudiadas, incluyendo la de Fig. 8 cuyo tambor, puesto sobre la rodilla izquierda, supuestamente fue quebrado.

de astas de color rojo y negro respectivamente de las cuales surgen tres volutas.¹³

Las *antaras* rojas y anaranjadas esparcidas en el espacio alrededor del *Señor de las Antaras* se hallan aquí pintadas en la camisa – más a menudo de color blanco – del personaje, donde a veces también aparecen los rostros antropomorfos que suelen conformar las articulaciones del *Señor de las Antaras*, tal el caso de la pieza del Museo de América (Fig. 8). Sosteniendo con una mano una *antara* en su boca, el personaje tiene en la otra no solo el aparato acústico en forma de tubo que en las escenas del *Señor de las Antaras* cargan a veces sus *ayudantes*, sino también una sonaja amarilla parecida a un fruto.¹⁴

Otro atributo que el *Antarista* comparte con el *Señor de las Antaras* es el turbante enrollado con cabeza de serpiente, el cual aparece en siete de las ocho piezas. En dos de ellas, además, las serpientes están pintadas sobre su espalda, pecho y cinturón (Fig. 8; La Chioma 2012: Pl. 56). No hay referencias al cacto en los objetos de esta categoría, con excepción de la pieza presentada por D'Harcourt (1935: Pl. 1, Fig. C) en la cual aparece sobre el estómago.

En síntesis, ambos personajes, el de las vasijas escultóricas y el de las tazas, tienen varios elementos iconográficos en común: la *antara* en la boca, las *antaras* coloridas esparcidas, el tambor, el aparato acústico en forma de tubo, la sonaja, el turbante enrollado y las serpientes, el órgano sexual prominente, y los rostros antropomorfos.

La vasija de asa puente del *Señor de las Antaras* y los antaristas humanos

Una de las piezas más llamativas de la iconografía musical nasca es la vasija de asa puente que se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Fig. 9). Dicha vasija es única y no pertenece a ninguna de las dos categorías mencionadas aunque comparte con ellas varios elementos iconográficos.

Dos personajes grandes están pintados en lados opuestos de la vasija, exactamente bajo el arco del asa puente. Tienen los mismos atributos, incluso los mismos colores: una *antara* de cuatro tubos en la mano derecha; un turbante en forma de serpiente enrollada, similar al del *Señor de las Antaras* de las tazas; dos rostros antropomorfos en la región de las orejas, con lenguas rojas saliendo de la boca; pintura de ojos de halcón plumado;¹⁵ una lengua roja que termina en punta; un collar de placas trapezoidales coloridas; una camisa blanca con tres *antaras* pintadas; y un taparrabo. La única diferencia entre los dos personajes es la cantidad de tubos de las *antaras* en sus camisas: una con *antaras* de tres y la otra con *antaras* de cuatro tubos.

Se observa un cacto grande en uno de los costados de la vasija, del cual sale un elemento que podría representar una flor o un hongo. Varias tacitas coloridas están esparcidas por la escena, al igual que grandes tinajas o tambores. A un costado del cacto está una pareja de antaristas humanos, uno frente al otro y con una de las tinajas grandes entre ellos. Usan taparrabo y turbante, y no presentan atributos de poder, como collares, orejeras, tocados elaborados o apéndices de animales en sus cuerpos. Otros dos personajes antropomorfos, también con taparrabo y turbante, aparecen en el otro lado de la vasija cargando una trompeta la que uno de ellos parece soplar.

Desde nuestra perspectiva semiótica los dos personajes principales de la escena pueden ser considerados representaciones del *Señor de las Antaras* ya que ambos muestran los mismos atributos que este personaje: las *antaras*; el *llauto* en forma de ∞ ; los rostros que, en este caso, salen de las orejas; y el cacto que, aunque no se encuentre dentro del estómago, está a un costado. Además, está la pareja de *ayudantes* o trompeteros y es posible que las grandes tinajas también representen tambores. Esta asociación específica de elementos iconográficos no ocurre en ninguna otra escena pictórica compleja conocida de la iconografía nasca; por lo tanto, creemos que esta va-

13 Una excepción es Fig. 9 donde el tambor parece no haber sido finalizado.

14 Es interesante que D'Harcourt (1935: 29, Fig. 3) muestre la imagen de una vasija con esta misma forma e iconografía encontrada por Ubbelohde-Doering en la colección Wasmuth, llamándola *vaso-tambor* (*ibid.*, 30).

15 Este tipo de pintura facial fue clasificado por Yacovleff en 1932 como "ojos de halcón plumado" (Proulx 2006: 50) y es la nomenclatura utilizada hasta el presente en los estudios de la iconografía nasca.

sija esté relacionada directamente con la temática del *Señor de las Antaras*.

Asumimos que también en este caso hay una estrecha relación entre la morfología de la vasija y la iconografía que demuestra cuáles son los elementos más importantes: los *Señores de las*

Antaras, en tanto que los elementos de mayor significación, están posicionados al centro y son de tamaño grande en comparación con los demás elementos iconográficos que, además, están confinados a las laterales.



Fig. 9 Varios ángulos y detalles de la vasija de asa puente, Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (No. Inv. C65296). Fotos de la autora.

La cosmovisión andina como base para la interpretación iconográfica

Las escenas antes descritas plantean dificultades considerables para la interpretación. Una de ellas es la determinación de la naturaleza del *Señor de las Antaras*, en razón de que este puede representar tanto un individuo terrenal de poder (por ejemplo, un *oficiante*)¹⁶ como un ser sobrenatural. Makowski observa que los límites entre lo real y lo sobrenatural son menos nítidos en la iconografía nasca que en otras tradiciones iconográficas del período Intermedio Temprano Andino, como, por ejemplo, la tradición moche: “No siempre es fácil distinguir a primera vista entre un oficiante disfrazado y el ser sobrenatural cuya imagen ha servido de inspiración para ese ropaje” (Makowski 2000: 280-281). De acuerdo con Proulx (2006: 61), no es pertinente catalogar los temas del arte nasca como “sagrados” o “profanos” ya que a menudo ocupan un lugar intermedio entre estas dos categorías.

Conscientes de las dificultades señaladas por Makowski y Proulx, comprendemos que no tenemos base empírica para una categorización de esta naturaleza. Sin embargo, podemos aproximarnos al objeto de estudio tomando en cuenta algunas cuestiones relativas a la cosmovisión andina para que nuestra mirada a esta iconografía sea, si no más exacta o acertada, por lo menos más dialógica con las tradiciones del pensamiento andino.

Aunque se trate de contextualizar cualquier *corpus* iconográfico en el conjunto de las repre-

sentaciones cosmológicas propias de la cultura que se estudia – en nuestro caso las de la cultura nasca – los estudios antropológicos, etnohistóricos y arqueológicos andinos han llegado, desde mediados del siglo XX, a descubrir una serie de presupuestos elementales de una cosmovisión “pan-andina”, compartidos por muchos de los pueblos y grupos que vivieron y aún viven en los Andes centrales. Esto no excluye que cada grupo haya tenido conceptos cosmológicos propios, los cuales, lamentablemente, muy a menudo no son completamente recuperables en los contextos arqueológicos e iconográficos.

Muchos de los estudios de la cosmovisión andina,¹⁷ muy influenciados por la antropología estructuralista, se enfocan en preceptos cosmológicos y la organización socio-política inca (Rostworowski 2000a: 21-23; Taylor 2008), pero también en trabajos etnográficos (Platt 1978, 1986). Muchos de estos estudios fueron formulados con base en el análisis iconográfico del período Intermedio Temprano Andino (Golte 2003, 2009). De todas maneras, aplicados a distintos artefactos y contextos arqueológicos andinos, algunos conceptos, como *hanan*, *hurin*, *kay pacha*, *tinku* y *camac*, traen consigo resultados sorprendentes y sientan las bases para un lenguaje común entre los especialistas en las discusiones acerca de datos arqueológicos desde la costa norte hasta la sierra sur del Perú. Es cierto que esta metodología sigue siendo reevaluada constantemente, y no es utilizada por todos los investigadores, pero al momento tenemos en ella no sólo una rica fuente de comparación para nuestros da-

16 Término acuñado por Makowski (1994: 56) para definir personajes de poder político-religioso en la iconografía moche quienes, por lo general, llevan tocados y otros atributos que revelan su autoridad. En el caso moche, los personajes de poder político-religioso hallados en contextos arqueológicos, como las tumbas de Sipán (Alva y Donnan 1993), San José de Moro (Castillo Butters 2006), Huaca Cao Viejo (Franco 2009) y otras, tenían los mismos atributos que personajes que supuestamente representan papeles importantes en la iconografía moche, como en el Tema de Presentación (Donnan 2010: 47) y otros temas más. En la iconografía nasca es mucho más difícil reconocer a un oficiante o chamán, ya que los contextos de excavación en general no revelan atributos de poder tan específicos. Asimismo, algunos autores (Alva y Donnan 1993: 51; Makowski 1994: 56) usan los términos *oficiante* y *sacerdote* para referirse a papeles protagónicos en contextos rituales en los Andes prehispánicos.

17 El concepto de cosmovisión está relacionado, en primera instancia, con el sentido que una población confiere al universo que le rodea. En esta definición confluyen las comprensiones del origen y los ciclos de la vida, de las divisiones parentales, del funcionamiento de la naturaleza y, más allá, de los planetas y estrellas. La importancia de la cosmovisión en los estudios amerindios radica en el hecho de que estos conocimientos, obtenidos y administrados por las más altas jerarquías de la sociedad, efectivamente pasan a guiar la organización interna de los grupos y la producción material (La Chioma 2012: 61).

tos, sino también un vocabulario conceptual que nos permite expresar fenómenos observables en las vasijas de manera menos arraigada en las cosmovisiones occidentales.

Los distintos elementos iconográficos hasta ahora descritos dotan a los personajes de cualidades y poderes que muchos autores asocian a un concepto llamado *camac* o energía vital individual.¹⁸ Es un concepto debatido en los estudios andinos, pero, en general, se usa para referirse a la energía vital presente en objetos, animales, personas y lugares, y ofrecida a los hombres por las divinidades por medio de la ancestralidad. Además, esta energía pasaría de los antepasados humanos a sus descendientes: “[...] al pasado fundante y a los seres fundantes primordialmente originados se les atribuye un poder (*kamaq*) especial, que se expresa en su capacidad de transformación (en cualquier especie u objeto) y en su capacidad de atemporalidad [...] Este poder es transmitido en forma menguante a sus descendientes” (Golte 2009: 21).

Seres sobrenaturales comparten sus atributos y energía vital con seres humanos importantes que sirven de intermediarios entre lo terrenal y los otros niveles de la existencia presentes en la cosmovisión andina.

La dualidad es uno de los principales conceptos de la cosmovisión andina (Platt 1986; Rostworowski 2000b; Golte 2009). La base de este concepto es la reproducción a través del encuentro (llamado *tinku*) entre dos partes (Golte 2007: 2). Hay una homología fundamental con lo masculino y lo femenino que se extiende a los ciclos de la naturaleza: el día y la noche, las estaciones húmeda y seca, cálida y fría, etc. Corresponde

a la misma lógica la célebre división de la ciudad de Cusco en dos partes durante el período inca: el *hanan* (arriba) y el *hurin* (abajo). Hasta el presente, los términos quechua *hanan* e *hurin* son usados en los estudios andinos para referirse a las partes que componen, por ejemplo, los diferentes mundos presentes en la cosmovisión andina: el mundo de arriba, donde viven las divinidades, y el mundo de abajo, de los muertos y ancestros. Según Golte, el mundo terrenal es el *tinku*, o la confluencia entre los mundos de arriba y de abajo: “Hay una categoría del ‘mundo de arriba’ (*hanan pacha*) y una categoría del ‘mundo de abajo’ (*hurin pacha*), que se encuentran en el espacio liminal de la superficie terrestre, y su encuentro permite la reproducción del mundo” (Golte 2009: 61).

Es posible verificar “la lógica del sueño” y de la transformación a la que alude Makowski (2009: 279), en el material iconográfico nasca, en el cual muchos de los elementos iconográficos, según él, “son y no son”. O sea, ciertos elementos iconográficos pueden confundir la observación del investigador al parecerse a más de una sola cosa, como, por ejemplo, sonajas que pueden ser representadas iconográficamente como frutos pero sin perder su sentido de sonajas en la composición visual. En este caso, un solo elemento iconográfico puede referirse a ambas cosas. Por eso es importante tener en cuenta que, en el arte nasca, la interpretación de la referencia de algunos elementos iconográficos no es posible de acuerdo con las categorías cartesianas características del pensamiento occidental, sino que hay que comprender esta producción artística partiendo de las categorías andinas que hemos presentado brevemente.¹⁹

18 “En el ámbito andino lo sagrado envolvía el mundo y le comunicaba una dimensión y profundidad muy particular. Esta ideología se explica con otra palabra quechua, que indica la fuerza vital o primordial que anima la creación. Se trata de la voz *camaquén*. Fray Domingo de Santo Tomás, en su *Lexicon*, interpreta *camaquen* como ‘alma’, alterando el sentido indígena, en un afán por adaptar las voces de los idiomas autóctonos a las necesidades de la enseñanza y explicación de la religión cristiana [...]. Garcilaso de la Vega [...] explicaba el nombre de *Pachacamac* diciendo que *camac* era el participio presente del verbo *cama*, que es animar, y que *Pachacamac* significaba ‘el que anima el mundo’. Taylor [...] señala el desacuerdo existente entre Garcilaso y Cieza de León cuando éste afirma que *camac* quería decir ‘hacedor’. También según Taylor [...] a cada objeto le correspondía una fuerza primordial, un doble que lo animaba. Para él, los términos *camay*, *camac* y *camasca* en sus raíces verbales se traducen como ‘ánima’ dándole un valor múltiple, es decir una transmisión de fuerza vital, un mantenimiento y una protección a la persona o cosa de la cual se beneficia.” (Rostworowski 2000a: 12)

19 La interpretación de la iconografía andina precolombina por medio de categorías del pensamiento occidental fue criticada sobre todo por Golte (2007, 2009).

Discusión

En la siguiente discusión se usa un método de análisis iconográfico semiótico y contextual que tiene dos premisas principales: (1) La interpretación se construye, en principio, a partir del análisis y la comparación de los elementos iconográficos y sememas dentro del mismo grupo de artefactos y, luego, entre los ejemplares de toda la muestra, buscando comprender qué es lo que representa cada elemento iconográfico en relación a la temática general de un personaje asociado a diversos instrumentos sonoros. (2) La interpretación toma en cuenta los estudios antropológicos y etnohistóricos sobre las categorías del pensamiento andino.

El tocado

Retomando las previas descripciones de los distintos grupos de artefactos, un elemento iconográfico común a todos es el *llauto* o turbante enrollado, el cual aparece en casi todas las piezas, con excepción de la del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (La Chioma 2012: Pl. 51, Fig. 51.1). Podría representar serpientes estilizadas, hondas²⁰ o pelo (Paul 1990). Según nuestra interpretación, este importante elemento de la composición visual está relacionado con la serpiente ya que en las vasijas de los *Antaristas de los Varios Instrumentos* todos los turbantes son rojos con puntos blancos, y en cinco de las ocho piezas hay una cara de serpiente al final del turbante (Figs. 7-8; La Chioma 2012: Pl. 55).²¹ También en la vasija de asa puente (Fig. 9) los dos grandes *Señores de las Antaras* llevan tocados de serpientes enrolladas en forma de ∞ , con cara y cuerpo de color rojo y puntos marrones. Por último, se los tocados del *Señor de las Antaras* de las tazas no se podría decir a primera vista que se trata de una serpiente; no obstante, del color rojo de los tocados (semema uno), los puntos blancos (semema dos) y su forma enrollada (semema tres), inferimos una estrecha relación con los tipos de tocados de los otros dos grupos. Así que tenemos tres sememas idénticos en los tocados de los personajes principales de los tres grupos de soportes, y como todos ellos están asociados al mismo tema, el de las *antaras*,

nos atrevemos a concluir que también los tocados del *Señor de las Antaras* de las tazas representan serpientes, sea de manera más realista o más estilizada. En este sentido, hasta el *Señor de las Antaras* de Fig. 2, cuyo tocado difiere tanto de los demás que pareciera ser la excepción en este contexto, comparte dicha semántica ya que su turbante, aunque no presenta exactamente la forma de ∞ y da, al parecer, dos vueltas en vez de una, también es rojo con puntos blancos.

Las serpientes en la iconografía nasca son, según Makowski, un atributo asociado al ciclo de vida y muerte y a la procreación: “Las imágenes de cuerpos muertos, yacentes, carcomidos por gusanos, de semillas brotando en el húmus húmedo, poblado por miles de lombrices, de las raíces de cactáceas que buscan agua en el subsuelo y vencen la aridez, probablemente dieron lugar a la imagen simbólica de la serpiente gusano que nace de la muerte y propicia una nueva vida [...] la variabilidad en el repertorio de los apéndices sugiere con claridad que este singular atributo simbolizaba poderes especiales de los que disponían los seres sobrenaturales en el imaginario Nasca, en particular el poder de generar el agua y propiciar la fertilidad en la tierra” (Makowski 2000: 280).

La interpretación de que el tocado de serpiente tiene relación con la fertilidad concuerda con el acto de copular con un tambor, instrumento musical vinculado a lo femenino en el mundo andino (Gruszczynska-Ziółkowska 1995: 135; La Chioma 2012: 83). Según Proulx (2006: 95), en la iconografía nasca las serpientes tienen la connotación de fertilidad debido a la protección que ofrecían a los campos de cultivo al comer los animales perjudiciales. En su interpretación, Proulx se basa en el hecho de que a lo largo de sus cuerpos y en sus extremidades a menudo se hallan pintados productos agrícolas de varios tipos (*ibid.*). Proulx vincula la serpiente, además, con un ser al cual llama *Ser Mítico Antropomorfo* (2006: 69) que tiene, en una de sus apariencias, relación con la fertilidad y la agricultura. Es interesante que dicha subcategoría del *Ser Mítico Antropomorfo* aparezca representada principalmente en tambores de cerámica de la Fase 5 de la cronología cerámica nasca (350 a 450 d.C.) (*ibid.*), que es la misma fase a la que pertenecen nuestros tres cuerpos de artefactos.

20 Hay algunas piezas escultóricas nasca que representan músicos humanos con hondas enrolladas sobre la cabeza. Es posible verlas en La Chioma (2012: Pls. 57, 64-65).

21 De las otras tres vasijas no disponemos de fotografías que permitan confirmar la presencia de turbantes en forma de serpiente.

El aparato acústico en forma de tubo

Otro elemento iconográfico importante son aquellos objetos que surgen de las orejas o de la cabeza de los personajes principales y que, supuestamente, representan tubos. Hay tres hipótesis principales en cuanto a su función. La primera es que este elemento representara una trompeta usada como amplificador (Carlos Mansilla, com. pers. 2010; Pedro Paulo Salles, com. pers. 2011) o, en términos más precisos, como un amplificador-distorsionador, ya que “favorece algunas frecuencias y disminuye otras, con efectos psicoacústicos que solamente podemos estudiar por medio de experimentaciones” (Arnd Adje Both, com. pers. 2013).

En la vasija de asa puente (Fig. 9) dicho aparato acústico no está ligado físicamente al *Señor de las Antaras*, sino aparece en manos de una pareja de figuras menores. Como una de ellas parece soplarla y la otra dirigir su apertura hacia la oreja de uno de los dos *Señores de las Antaras*, lo más convincente es interpretar el objeto en esta escena como trompeta.

En las vasijas escultóricas, los aparatos acústicos son siempre sostenidos por el *Antarista de los Varios Instrumentos* mismo a la manera del *Señor de las Antaras*, es decir, cerca de su oído y nunca en sus labios. Bolaños (2007: 111) muestra un ejemplar de trompetas nasca bastante parecido a estos objetos, así como una vasija escultórica nasca con un músico soplando una igual (*ibid.*). Es posible entonces que este artefacto tuviera varias funciones.

La sonaja

Hemos visto que algunos de estos aparatos terminan en sememas de color amarillo, de forma almendrada y con puntos o líneas negras. En la iconografía nasca estos sememas representan jíquimas (*Pachyrhizus tuberosus*), una especie de fruto (Blasco Bosqued y Ramos Gómez 1980: 64-65; Proulx 2006: 167).

En las escenas del grupo de las tazas, estas jíquimas amarillas salen a veces del aparato acústico (Fig. 1) y otras veces son sostenidas por el *Señor de las Antaras* como si fueran sonajas (Figs. 4, 6).²²

En las piezas escultóricas los *Antaristas de los Varios Instrumentos* sostienen el fruto amarillo

(Figs. 7-8) con la misma mano con la cual sostienen el aparato acústico.

Según Christiane Clados (com. pers. 2013), sonajas en forma de jíquimas, pero hechas de madera y calabaza, fueron efectivamente halladas en contextos arqueológicos. El hecho que fueron manufacturadas de otros materiales, no excluye la posibilidad de que estas sonajas simbolicen frutos, dado que en la iconografía nasca la representación de calabazas es idéntica a la jíquima cuando aparece en otras escenas, como las del personaje llamado “segador” (“harvester”) (ver Proulx 2006: 92). Existe incluso una imagen del “segador” con calabazas en sus orejas, similar al *Señor de las Antaras*. De esta forma, un solo elemento iconográfico puede asociarse a dos cosas a la vez: bien como algo terrenal usado concretamente en contextos rituales, bien como algo simbólico vinculado a la idea de fertilidad.

En las Figs. 1, 5-6, como en dos imágenes estudiadas más, las orejas – y a veces también el rostro – del personaje tienen puntos rojos que igualmente podrían representar frutos con semillas (La Chioma 2012: Pl. 47, 50-51). Según Proulx (2006: 92), los “segadores” también tienen puntos rojos pintados en su cuerpo o rostro. Es posible, además, que las sonajas hayan contenido semillas en su interior para producir el sonido y, en este sentido, que hayan seguido siendo frutos al guardar el *camac* de estos. La eficacia simbólica del instrumento debe haber sido ligada a los elementos naturales de los cuales fue hecho.

El cacto

La vasija de asa puente (Fig. 9) no exhibe el elemento “sonaja/jíquima”, pero hay otros elementos iconográficos que orientan la discusión en lo relativo a las cosas que “son y no son”. Tal es el caso de las cinco grandes tinajas que también podrían ser tambores, las cuales presentan “tapitas” que configuran los mismos sememas esparcidos por la escena, representando pequeñas vasijas cóncavas que, algunas veces, aparecen dentro de las tinajas. Creemos que esta asociación de elementos señala que las tinajas contienen alguna bebida a ser consumida durante el ritual representado. El cacto a un costado de los *Señores de las Antaras* podría representar la fuente de tal bebida.

²² En Fig. 4 los mismos objetos en forma de jíquima, pero de color rojo, surgen además de los costados de los tambores.

En el grupo de las tazas, el cacto en el interior del estómago del personaje también podría indicar que éste ingirió la bebida alucinógena producida de la misma planta para fines rituales, como señala Gruszczyńska-Ziółkowska (s/d: 27): “El fondo sobre el que se ve dicho cactus, claro y contrastado en relación con el resto de las figuras, apunta claramente hacia la ingestión de mezcalina por parte del músico.” Además, es posible que la expresión facial señale un estado psíquico generado por la ingestión de bebidas alucinógenas: las pupilas bien centradas en los ojos abiertos, la boca abierta, mostrando a veces los dientes, lo que puede ser una referencia a los posibles efectos psicoacústicos del amplificador-distorsionador.

El cacto, además de tratarse de un psicoactivo, tiene una connotación de fertilidad que se revela en la cópula. La pieza presentada por D’Harcourt (1935: Pl. 1, Fig. C) es sumamente importante para nuestro análisis, pues el personaje se encuentra claramente copulando al tambor. Así, lo que podría ser una duda en el caso de la iconografía pictórica del *Señor de las Antaras* de las tazas, se vuelve evidente en dicha pieza escultórica.

Vimos, en la descripción de las tazas, que cuando el tambor está a un costado del *Señor de las Antaras* el cacto en el interior de su estómago es rojo (Fig. 1; ver La Chioma 2012: Pl. 47), y que cuando el tambor es copulado por el mismo personaje, el cacto es negro (Figs. 2-5; La Chioma 2012: Pls. 48-49, Fig. 51.2). De acuerdo con nuestra interpretación, hay una lógica de transformación en esta ocurrencia que, posiblemente, constituye una narrativa en dos partes en la cual el ser mítico fertiliza al tambor con la sustancia vital de la planta color rojo; por su parte, el cacto en negro indica que la esencia fue transferida al tambor.

Para nuestro análisis contextual, sería interesante ver a colores la pieza de la vasija escultórica presentada por D’Harcourt (1935: Pl. 1, Fig. C), dado que es la única de este grupo que muestra de forma unívoca que el músico copula al tambor, y así poder determinar si su cacto es rojo o negro.

Christiane Clados (com. pers. 2013) atribuye dichos cambios de color menos a una lógica sim-

bólica sino a la procedencia de los artefactos de distintos talleres, dado que cada uno tenía sus particularidades de representación iconográfica. En la disertación de La Chioma (2012: Pl. 47) se puede ver que las piezas Fig. 47.1 (Fig. 1) y Fig. 47.2 que muestran el tambor a un lado del personaje, fueron elaboradas por el mismo artista o en el mismo taller, y que, efectivamente, en ambas el cacto es de color rojo. ¿Pero, cómo explicar que en todas las demás piezas hechas en distintos talleres, esta misma lógica – el cacto en rojo cuando el tambor está a un lado, y en negro cuando este es copulado – predomina también? Creemos que aunque haya particularidades de talleres y artistas en el arte andino precolombino en general, y en el arte nasca en particular, los preceptos de la cosmovisión eran fundamentales y determinantes en la producción material, incluso la de las representaciones iconográficas. Aunque podían cambiar algunos detalles de un artista al otro, los elementos semánticos principales no cambiaban. En nuestra opinión, el color del cacto y la posición del tambor eran elementos no cambiables, regidos por la cosmovisión, que solo así producían el sentido generalmente aceptado de la narrativa.

El tambor

Como ya se indicó, entre la pareja de antaristas humanos de la vasija de asa puente del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Fig. 9) hay un elemento iconográfico que podría representar tanto un tambor como una tinaja; es la posición de ambos – tocando la *antara* y curvados hacia el elemento iconográfico con las manos sobre él –, lo que sugiere que este elemento es un tambor. Es importante mencionar que grandes tambores nasca, con el mismo formato que los representados, están expuestos en museos como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.²³ Sin embargo, este mismo elemento aparece en dicha escena en otras posiciones, sin la tapa y con una taza adentro, lo cual sugiere una función de tinaja para guardar la bebida ritual. De acuerdo con nuestra lectura iconográfica, este es un elemento más que demuestra la dualidad de las cosas. No

23 De acuerdo con Francisco Manuel Merino (com. pers. 2010), un arqueólogo que estudió los instrumentos musicales del Museo en el marco del proyecto *Wayllaquepa*, se sigue discutiendo si la base en forma de punta de estos tambores no serviría para enterrarlos en la arena. Un ejemplar de estos tambores está reproducido también en Proulx (2006: Pl.11).

es inconcebible que los tambores tuviesen también ese otro significado, ya que la bebida ritual es hecha a partir del cacto cuya sustancia estaría transmitiendo, al copular al tambor, el *Señor de las Antaras*. Todas las relaciones presentadas contextualmente le atribuirían a él un papel relacionado con la fertilidad.

La antara

La diferencia de tamaño entre los dos *Señores de las Antaras* y los antaristas humanos y demás músicos de la vasija de asa puente (Fig. 9) podría ser un recurso iconográfico para señalar o diferencias de poder, o su ubicación en distintos niveles de la existencia. Entendemos los dos *Señores* como seres sobrenaturales, llenos de *camac* o fuerza vital que es activada cuando los antaristas humanos ingieren la bebida y empiezan a tocar. Suponemos entonces que el cacto, particularmente en su forma de bebida alucinógena obtenida de sus frutas, las *antaras* como artefactos y su sonido, son los elementos que facilitan la transferencia del *camac* del *Señor de las Antaras* a los músicos humanos.²⁴

Esta interpretación se relaciona con la idea de que esta energía, existente en las divinidades, animales y lugares sagrados, se transmite a los seres humanos vía la ancestralidad, como demostraron Rostworowski (2000b) y Golte (2009). Datos etnohistóricos reflejan la concepción de que las fuerzas sobrenaturales con que eran cargadas las *antaras*, accionaban durante los rituales. Una leyenda escrita en el siglo XVI por Francisco de Ávila en su obra *Ritos y Tradiciones de Huarochiri*,²⁵ que persistió hasta el siglo XVII en la Costa central del Perú (Stevenson 1960: 19), cuenta que Huatiacuri, uno de los hijos de la divinidad Pariacaca, curó al gran Tamtañamca de una enfermedad grave cuya razón ni los sacerdotes más experimentados habían encontrado. Huatiacuri, por su hazaña, se casa con la hija del *curaca* y, por ser pobre, sufre el desdén de su cuñado: ‘Cómo te atreviste tú, un miserable, a casarte con la cuñada de un hombre tan poderoso como yo?’; el cuñado entonces lo reta con ‘distintas

pruebas’ que Huatiacuri acepta. Desolado, pide a Pariacaca ayuda para enfrentar a su enemigo. La divinidad, desde lo alto del cerro Condorcoto, le aconseja transformarse en un *guanaco* y estirarse en el suelo fingiendo estar muerto. De esta forma lo encuentra una pareja de zorros e intenta comerlo. La hembra había traído consigo su pote de chicha y su tambor, y el macho, su *antara*. Ambos dejan sus pertenencias sobre el suelo para empezar el banquete y al grito culminante y premeditado de Huatiacuri, quien vuelve a su forma humana, corren asustados dejando atrás sus instrumentos musicales. Con ayuda de estos instrumentos mágicos Huatiacuri supera todas las pruebas: mientras que su enemigo requiere de doscientas mujeres tocando los tambores en la prueba de baile, a Huatiacuri le basta un solo tambor para estremecer la tierra.

Lamentablemente la leyenda no detalla el papel de la *antara* en las competiciones musicales entre Huatiacuri y su cuñado, pero el punto que queremos demostrar es que existían instrumentos comunes e instrumentos mágicos, pertenecientes a seres sobrenaturales, como animales míticos. El poder adscrito a los instrumentos mágicos debe haber sido el mismo que los instrumentos hechos por los seres humanos reciben en los momentos de consagración como el actual *Siku Arichi* (Bellenger 2007: 174), por ejemplo. No parece coincidencia que, según el mito, es la hembra la dueña del tambor y quien lleva consigo chicha, la bebida ritual, mientras que al macho pertenece la *antara*, considerada aún hoy en día un instrumento masculino.

Como todo en la cosmovisión andina tiene su contraparte mítica o divina, sugerimos que el *Señor de las Antaras* y el *Antarista de los Varios Instrumentos* forman contrapartes – una sobrenatural, la otra terrenal – del mismo concepto, ya que aunque una se encuentra representada de forma menos realista que la otra, ambas cuentan con la misma asociación de elementos iconográficos. D’Harcourt (1935: 28) ya intentó hacer una aproximación a estos dos tipos de vasijas, al abordar el tema de la fecundación en el antiguo

24 Puede que cada uno de los antaristas humanos incorpore el *camac* de un *Señor* particular.

Esta hipótesis se basa en el análisis iconográfico y los estudios antropológicos andinos acerca de la incorporación del poder de las divinidades por parte de los chamanes y sacerdotes, pero esta es una cuestión que pide estudios más detallados.

25 En nuestra adaptación de la leyenda nos basamos en la versión reproducida en Taylor (2008: 37).

Perú. En su artículo presenta una correlación entre los dos tipos de artefactos a partir de apenas cuatro piezas y sugiere, al igual que nosotros, que sus iconografías conforman un solo tema.

Es probable que este mismo concepto valga también para las *antaras*, es decir, que las *antaras* terrenales tengan sus contrapartes sobrenaturales con un sonido mucho más poderoso que, de alguna manera, alimenta el de las terrenales. En nuestra interpretación de la vasija de asa puente del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el *Señor de las Antaras* podría ser este maestro, hacedor y tenedor de las *antaras* sobrenaturales quien presta su fuerza a aquellas tocadas por los antaristas humanos. Estos llevan los dos instrumentos musicales del mito de Huarochirí: *antara* y tambor, además de un tercer elemento del mito: la bebida ritual.

Es importante señalar que, en la actualidad, las *antaras* se tocan en pareja y que, en algunas tradiciones del sur del Perú y Bolivia, uno de los instrumentos cuenta con un tubo más que el otro (Anna Gruszczynska-Ziółkowska, com. pers. 2013). De acuerdo con Gruszczynska-Ziółkowska (2009; s/d), quien analizó las *antaras* nasca encontradas en Cahuachi, estas parejas tienen un número idéntico de tubos; en cambio, en Fig. 9 se nota que uno de los *Señores* tiene *antaras* de cuatro tubos estampadas en su camisa, mientras que el otro, *antaras* de tres, lo que podría ser una referencia a esa diferencia.

En los tiempos modernos, las *antaras* forman parte de la producción musical de los *ayllus* (comunidades) tradicionales andinos. Entre otros, Baumann (1996), Olsen (2002) y Bellenger (2007) llevaron a cabo estudios etnomusicológicos en comunidades del altiplano alrededor del lago Titicaca, donde los conjuntos de *antaras* se llaman *sikuris*. Estos se componen de un gran número de parejas de antaristas, el cual puede llegar hasta un centenar de músicos. Baumann y Bellenger estudiaron varios tipos de *sikuris*, tal como los *Jula Julas*, los *Lakitas*, etc., que se distinguen por el tipo de flautas: los *Lakitas* usan *antaras* de siete y ocho tubos, mientras que los *Jula Julas*, *antaras* de tres y cuatro tubos. El concepto detrás de estas variaciones es el dualismo de *ira-arka*, que Baumann (1996: 31) explica de la siguiente manera: “La palabra aymara *ira* o *irpa* denota ‘lider’ o ‘el que lidera’, y representa un principio masculino, según los campesinos. [...] La palabra aymara *arka/arca* denota la contraparte femenina y más frágil, ‘el que sigue’ [...] Es más probable que *arka* y *ira* sean ambas pala-

bras aymara, pero ellas también son usadas entre los quechuablantes.”

La *antara ira* – que corresponde al ámbito masculino – empieza y lidera las canciones, mientras que la *antara* femenina *arka* le contesta, proceso que es considerado un diálogo: “[...] *arka* y *ira* combinan sus notas para crear una melodía particular que resulta de una interacción integrada y complementaria” (*ibid.*).

En el caso nasca, grupos de *antaras* fueron localizados durante excavaciones en el centro ceremonial de Cahuachi, el complejo arquitectónico-administrativo nasca más influyente, que llegó a su apogeo entre los años 200 y 300 d.C. (Fase 3, de acuerdo con Lawrence Dawson), colapsando en 450 d.C aproximadamente (Fase 4) (Proulx 2006: 26). Allí, Giuseppe Orefici encontró en el interior del recinto Y13, ubicado a seis cientos metros de la gran *huaca*, 27 *antaras* que, según Gruszczynska-Ziółkowska (2006: 83), fueron quebradas intencionalmente. Además, Gruszczynska-Ziółkowska nota que las *antaras* habían sido enterradas en parejas (“*antaras* gemelas”). Antes de ella, Joerg Haerberli ya había llegado a la misma suposición al estudiar *antaras* nasca: “Numerosas flautas han sido objeto de estudios científicos por Haerberli, en los cuales indica que los instrumentos nasca fueron hechos en conjuntos y concebidos con una afinación muy exacta: más o menos un tercio de las muestras estudiadas por dos investigaciones fueron clasificadas como gemelas, o parejas” (Olsen 2002: 68; traducción de la autora).

Hay otros datos que atestiguan la existencia de dichos conjuntos, como explica Olsen (*ibid.*): “Al describir trece instrumentos hallados en una tumba excavada por Julio Tello en 1929, Bolaños proporciona fuertes evidencias físicas y acústicas de que las flautas de Pan nasca eran tocadas en grupos: La conclusión importante del estudio de las *antaras* de esta tumba es que todos sus sonidos eran interrelacionados. Es como si todas las *antaras* hubieran pertenecido a un grupo instrumental muy similar a los grupos aimaras de *sikuri* actuales que suelen sus instrumentos de caña [...] en grupos de dos o más parejas de músicos, a veces formando conjuntos grandes en los que cada individuo, con su *siku*, cubre solo una parte de los tonos de la escala musical” (Traducción de la autora).

Es evidente que tanto la utilización funcional como la simbología de la *antara* están ligadas, en el caso nasca, al carácter colectivo de la música y de los rituales. Las *antaras* no solo fueron to-

cadras sino probablemente también manufacturadas (ver Bellenger 2007: 174) y enterradas (como en Cahuachi) en conjuntos. En esta lógica, todo el ciclo de vida de estos objetos estaba destinado a ser colectivo.

Es posible entonces que la narrativa del *Señor de las Antaras* se refiera a un momento de consagración o “nacimiento” de las *antaras* que se encuentran alrededor del personaje como un conjunto en el cual se complementan. Esta consagración se realiza en el plano de los seres sobrenaturales, ya que la fuerza y eficacia simbólica de las *antaras* en el ritual terreno provienen de ese plano y son regaladas a los músicos por las entidades sobrenaturales. Para estar preparados para esta transmisión los músicos deben ser individuos con poderes de mediación entre los diferentes planos de la existencia.

Conclusión

Fue posible, en el presente estudio, delimitar dos grupos de vasijas nasca distintos, más una vasija única hasta la fecha, con morfologías diferentes pero con una iconografía en la que el *Señor de las Antaras* y su contraparte terrenal, el *Antarista de los Varios Instrumentos*, son los personajes principales. Más allá de algunas diferencias entre las representaciones de estos grupos de vasijas, en todas las escenas estudiadas están presentes los mismos elementos iconográficos: las *antaras* tocadas y/o esparcidas por la escena, el turbante en forma de ∞ , los rostros humanos en las articulaciones y/u orejas, los frutos y las sonajs, los aparatos acústicos en forma de tubo y los tambores, aunque cambien de lugar en algunas de ellas. El cacto solo está presente en una de las vasijas escultóricas de los *Antaristas de los Varios Instrumentos*,

pero es una constante en todas las imágenes del grupo de las tazas y en la vasija de asa puente del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Suponemos que en el grupo de las tazas el *Señor de las Antaras* sea sobrenatural y que en el grupo de las vasijas escultóricas el personaje principal represente su contraparte terrenal: en la iconografía del período Intermedio Temprano Andino son comunes las escenas que muestran exactamente la misma temática ocurriendo tanto en el mundo terrenal como en los niveles sobrenaturales de la cosmovisión andina, ya bastante estudiados por Platt (1978, 1986), Golte (1994, 2009) y Rostworowski (2000b).

En este orden de ideas, concebimos las representaciones del *Señor de las Antaras* como una narrativa mítica, caracterizada por una lógica de reproducción, en la cual el personaje principal es el fertilizador. Sangre que fluye por su cuerpo, rostros que se posicionan en sus articulaciones, un tocado que se caracteriza por la sinuosidad de la serpiente, frutos que surgen de su cuerpo, y un cacto cuya sustancia se transforma en el órgano sexual que fecunda al tambor, son todos elementos que, en conjunto, podrían indicar, según nuestra interpretación, su papel procreador y su relación con la temática agrícola y el agua, además de una posible consagración de las *antaras*. El cambio en el color del cacto después de la cópula con el tambor parece indicar una secuencia narrativa. El primer personaje – representado en las tazas – sería la entidad sobrenatural, mítica, que contiene la fuerza vital (*camac*); el segundo – representado en las vasijas escultóricas – la expresión terrenal, el músico presente en el plano social que acciona la fuerza del primero por medio de las bebidas rituales, los instrumentos y el sonido.

Referencias

- Alva, Walter, y Christopher Bruce Donnan
1993 *Royal Tombs of Sipán*. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- Alva Meneses, Ignacio
2006 As imagens e os símbolos das tumbas de Sipán. En *Tesouros do Senhor de Sipán, Peru: O esplendor da cultura mochica* (Walter Alva, ed.), 145-157. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

- Baumann, Max Peter
1996 Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology. En *Cosmología y música en los Andes* (Max Peter Baumann, ed.), 15-66. Vervuert, Frankfurt a.M.
- Bellenger, Xavier
2007 *El espacio musical andino*. Institut Français d'Études Andines (IFEA), Lima.
- Blasco Bosqued, Concepción, y Luis Javier Ramos Gómez
1980 *Cerámica nazca*. Seminario Americanista, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Bolaños, César
2007 *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Bourget, Steve
1994 El mar y la muerte en la iconografía mochica. En *Moche: Propuestas y perspectivas* (Santiago Uceda y Elías Mujica, eds.), 425-477. Universidad Nacional de La Libertad, Institut Français d'Études Andines (IFEA), Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales (FOMCIENCIAS), Lima.
2006 *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. University of Texas Press, Austin.
- Bourget, Steve, y Kimberly Jones (eds.)
2008 *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. University of Texas Press, Austin.
- Bushnell, Geoffrey H.S.
1972 *Peru*. Verbo, São Paulo.
- Castillo Butters, Luis Jaime
2006 Las Señoras de San José de Moro: Rituales funerarios de mujeres de élite en la costa norte del Perú. En *Arkeos, Revista Electrónica de Arqueología* 1/6. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. <http://sanjosedemoro.pucp.edu.pe/descargas/articulos/SenorasMoro.pdf>
- Clados, Christiane
2001 *Der Nasca-Ikonenkomplex: Seine mythischen Gestalten und ihre Entwicklung, erschlossen aus den Darstellungen gegenständlicher Bildwerke*. Tesis de doctorado, Fachbereich Geschichte und Kulturwissenschaften, Freie Universität, Berlín.
- D'Harcourt, Raoul
1935 Gestes rituels de fécondation dans l'ancien Pérou. En *Journal de la Société des Américanistes* 27/1, 25-34. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1935_num_27_1_1916
- Donnan, Cristopher Bruce
2010 Moche State Religion: A Unifying Force in Moche Political Organization. En *New Perspectives on Moche Political Organization* (Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo Butters, eds.), 47-69. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- Franco, Régulo Jordán
2009 *Mochica: Los secretos de huaca Cao Viejo*. Fundación Wiese, Lima.

Golte, Jürgen

- 1994 *Íconos y narraciones: La reconstrucción de una secuencia de imágenes mochica*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima.
- 2003 La iconografía nazca. En *Arqueológicas* 26, 179-218. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.
- 2004 Un universo oculto. En *Baessler-Archiv* 52, 125-174.
- 2005 La construcción de la naturaleza en el mundo prehispánico andino, su continuación en el mundo colonial y en la época moderna. En *Revista de Antropología* 3/3, 13-62. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Lima.
- 2007 *Un modelo para comprender la cosmovisión en las culturas de los Andes centrales*. Manuscrito no editado.
- 2009 *Moche, cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y Centro Bartolomé de las Casas (CBC), Lima y Cusco.

Gruszczynska-Ziółkowska, Anna

- 1995 *El poder del sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Editorial Abya-Yala, Quito.
- 2000 Is Sound the First and Last Sign of Life? An Interpretation of the Most Recent Archaeomusicological Discovery of the Nasca Culture (Panpipes). En *Studien zur Musikarchäologie* II (Ellen Hickmann, Ingo Laufs, Ricardo Eichmann, eds.), 191-202. VML, Rahden/Westf.
- 2006 Under the Safe Cover of Sound: The Sense of Music in a Cycle of Life-and-Death According to Andean Tradition. En *Studien zur Musikarchäologie* V (Ellen Hickmann, Arnd Adje Both, Ricardo Eichmann, eds.), 81-94. VML, Rahden/Westf.
- 2009 Variedad sonora de las antaras nasca: ¿Un caos o el sistema?. En *Revista Española de Antropología Americana* 39/1, 145-168.
- s.d. *La creación del espacio sonoro: Testimonios musicales del Sector Y13*. Manuscrito no editado.

Joffré, Gabriel Ramón

- 2005 Periodificación en arqueología peruana: Genealogía y aporía. En *Bulletin de l'Institut Français d' Études Andines* 34/1, 5-33.

La Chioma, Daniela Silvestre Villalva

- 2012 Emissários do vento: Um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual mochica e nasca. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-17072012-182838/es.php>

Makowski, Krzysztof

- 1994 La figura del oficiante en la iconografía mochica: ¿Shamán o sacerdote?. En *En el nombre del señor: Shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú* (Luis Millones, Moisés Lemlij, Dana Cáceres, eds.), 51-95. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, Lima.
- 2000 Los seres sobrenaturales en la iconografía paracas y nasca. En *Los dioses del antiguo Perú* (Krzysztof Makowski, ed.), 277-323. Banco de Crédito del Perú, Lima.

Olsen, Dale

- 2002 *Music of El Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. University Press of Florida, Gainesville.

Paul, Anne

- 1990 *Paracas Ritual Attire*. University of Oklahoma Press, Norman.

Peters, Ann

- 2007 La necrópolis de Wari Kayan. En *Hilos del pasado: El aporte francés al legado paracas* (Mary Frame, Johnny Isla, Elmo León, Ann Peters, Markus Reindel, Carmen Thays, eds.), 23-31. Instituto Nacional de Cultura del Perú, Lima.

Platt, Tristan

- 1978 Symétries en miroir: Le concept de yanantin chez les macha de Bolivie. En *Annales: Économies, Sociétés et Civilisations* 33/5-6, 1081-1107.
- 1986 Mirrors and Maize: The Concept of Yanatin among the Macha of Bolivia. En *Anthropological History of Andean Politics* (John Murra, Nathan Wachtel, Jacques Revel, eds.), 228-259. Cambridge University Press, Cambridge.

Proulx, Donald

- 2006 *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography*. University of Iowa Press, Iowa City.

Rostworowski de Diez Canseco, María

- 2000a La religiosidad andina. En *Los dioses del antiguo Perú* (Krzysztof Makowski, ed.), 185-221. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- 2000b *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima.

Schlesier, Karl Heinz

- 1959 *Stilgeschichtliche Einordnung der Nazca-Vasenmalereien: Beitrag zur Geschichte der Hochkulturen des vorkolumbischen Peru*. Tipogr. Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano.

Silverman, Helaine, y William H. Isbell

- 2002 *Andean Archaeology II: Art, Landscape, and Society*. Kluwer Academic/Plenum Publishers, New York.

Stevenson, Robert

- 1960 *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Pan American Union, Washington, D.C.

Taylor, Gerald (ed.)

- 2008 *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Institut Français d'Études Andines (IFEA), Lima.

Ubbelohde-Doering, Heinrich

- 1931 *Altperuanische Gefäßmalereien*, Band 2. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 6. Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Marburg an der Lahn, Marburg.