



FLAUTAS DE PIEDRA COMBARBALITA MORADA DE CHILE CENTRAL Y NORTE SEMIÁRIDO

PURPLE COMBARBALITE FLUTES FROM CENTRAL AND SEMIARID NORTHERN CHILE

JOSÉ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH*

LOS HALLAZGOS

Las flautas arqueológicas confeccionadas en piedra combarbalita morada poseen características formales que señalan una tipología organológica muy definida, sin embargo ofrecen dificultades al intentar su adscripción cultural. Estos instrumentos se han encontrado en Chile central y el norte semiárido, desde tiempos preinkaicos hasta el Inka. Se describen sus tipos y subtipos, entre los cuales el que llamaremos “clásico” alcanza un preciosismo de diseño acústico y formal que va mucho más allá de lo utilitario. La interpretación organológica nos permite definir su dimensión acústica basada en fórmulas estético-sonoras vernáculas usadas actualmente por los “bailes chinos” de la zona. Se discute la pertinencia del uso de esta analogía etnográfica para entender el pasado prehispánico y las interpretaciones de los contextos en términos sociales. A raíz de estos antecedentes se propone un modelo de dispersión del instrumento como parte de una ideología surandina.

Palabras clave: música, flautas de piedra, Cultura Aconcagua, Cultura Diaguita

Archeological flutes made of a particular purple combarbalita stone form a definite organological typology, but present problems with their cultural association. They have been found from Central Chile to the semiarid desert in the north, and from pre-Inka to Inka times. The typology of these flutes reveals several variations, among which the so-called “classic” version shows a sophisticated acoustic and formal design that is much more than merely utilitarian. The organological interpretation reveals a well developed acoustical dimension based on vernacular esthetics similar to those used today in the “bailes chinos” dance groups from the same region. The paper discusses the usefulness of ethnographic analogies for such interpretations. The context associated with some of these flutes allows us to offer certain social interpretations. Based on this information, we propose a model for the instrument’s dispersion as part of a south Andean ideology.

Key words: music, stone flutes, Aconcagua Culture, Diaguita Culture

La arqueología musical de Chile central conocida hasta hace poco era de apenas siete flautas de piedra. Hoy conocemos una gran cantidad, lo que nos permite definir con mayor precisión las especies organológicas usadas entre los ríos Aconcagua, Mapocho y Maipo por la Cultura Aconcagua (Sánchez & Massone 1995, Massone et al. 1998), y por las culturas ubicadas en el curso superior del Aconcagua, y los ríos Petorca y Choapa, tanto antes como durante la ocupación inkaica (fig. 1).¹

Este artículo se centra en las “antaras” y las “pifilkas”, tipos de flautas confeccionadas en piedra, de gran interés tanto en sus dimensiones acústicas como artesanales y culturales.² En las colecciones estudiadas existen, además de estos dos tipos organológicos, las llamadas “flautas acodadas” de piedra, poco estudiadas (ver Tabla 1).³ Hay además una posible “tutuca” (flauta) de hueso (MLL 3) y unos ceramios muy simples con una gran boca (MHA 3, MHA 4, MAHFF) y, en algunos casos, orejas y nariz insinuadas (MHA 2, MALA 4, MAS 0848), que hemos llamado “cantores” (fig. 2).⁴ Es muy posible que en el pasado hubiera “antaras” y “pifilkas” de madera, así como otros instrumentos musicales que desaparecieron debido a las condiciones climáticas sin dejar rastros.⁵ De todo este arsenal organológico solo sobreviven en la actualidad, en su territorio original, las “pifilkas” y los tambores (“cajas”).⁶

* José Pérez de Arce Antoncich, Santiago, Chile, email: jperezdearcea@gmail.com

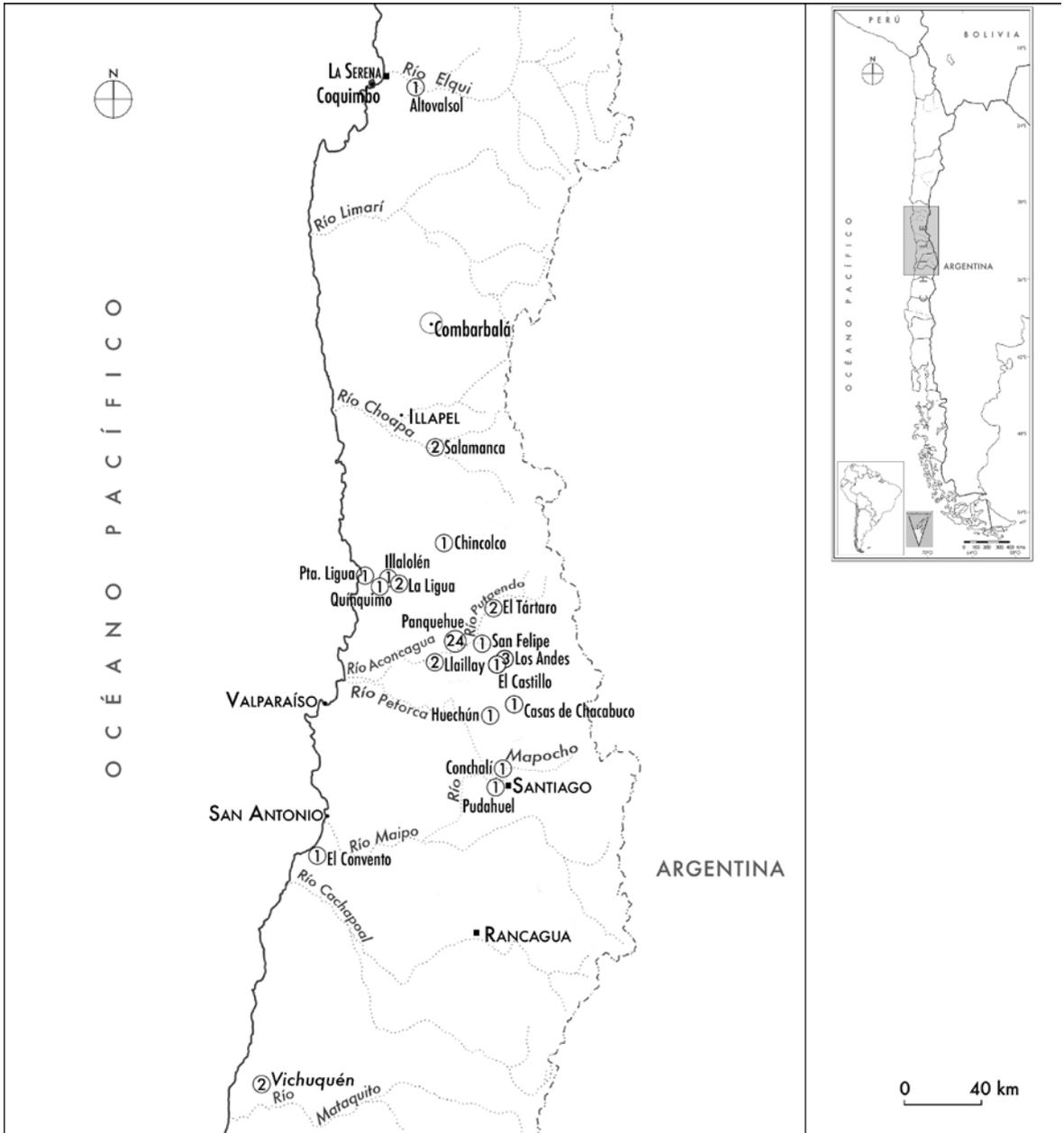


Figura 1. Mapa con la ubicación de las flautas mencionadas en el artículo. Los círculos corresponden a flautas y los números se refieren a la cantidad de flautas halladas en esa localidad.
 Figure 1. Map showing the location of the flutes mentioned in the article. Circles refer to the number of flutes found in the locality.

De todos estos, el instrumento más interesante por su complejidad y sus relaciones contextuales es la “antara”, flauta de pan que posee “tubos complejos”, llamados así por su forma interna, que les permite producir el llamado *sonido rajado*, un sonido muy estridente, inarmónico, amplio, equilibrado y con una característica vibrada notable. Reconocemos varias subtipologías de “antaras” según el número de tubos (tema organológico, que incide directamente en el sonido) y la forma exterior (sin incidencia

en el sonido). El número de tubos varía entre cuatro y dos; la de un tubo corresponde a la “pifilka”. Todas las flautas descritas en este artículo fueron confeccionadas en un mismo tipo de piedra llamada combarbalita, de color morado. La forma de estas “antaras” va desde un subestilo de gran refinamiento, que llamaremos “clásico”, pasando por un subtipo que, a falta de mejor nombre, llamaremos “intermedio”, hasta uno grueso y tosco, menos frecuente, que llamaremos “mapuche”.

Tabla 1. Museos y colecciones mencionadas.
Table 1. Museums and collections mentioned.

Sigla	Colección	Ciudad y país
CCS	Centro Cultural de Salamanca	Salamanca, Chile
CFM	Colección Francisco Muñoz	San Felipe, Chile
CGB	Colección Guillermo Bugueño	Altovalsol, Chile
DAUCH	Departamento de Antropología, Universidad de Chile	Santiago, Chile
MAHFF	Museo de Arqueología e Historia Francisco Fonck	Viña del Mar, Chile
MALA	Museo Arqueológico de Los Andes	Los Andes, Chile
MALS	Museo Arqueológico de La Serena	La Serena, Chile
MAS	Museo Arqueológico de Santiago	Santiago, Chile
MCHAP	Museo Chileno de Arte Precolombino	Santiago, Chile
MEA	Museo El Almendral	San Felipe, Chile
MET	Metropolitan Museum of Art	Nueva York, EE.UU.
MHA	Museo de la Sociedad Histórica del Aconcagua	San Felipe, Chile
MHP	Musée de l'homme	París, Francia
MLL	Museo de La Ligua	La Ligua, Chile
MNHN	Museo Nacional de Historia Natural	Santiago, Chile
MO	Museo de Oruro	Oruro, Bolivia
MUS	Museo Universitario	Sucre, Bolivia
LSP	Sitio L. S. P. 17, proyecto FONDART Regional 10916-9, 2010	
NOG	Sitio Los Nogales B2, proyecto FONDECYT 1090680, 2010	

Tabla 2. Flautas de combarbalita morada.
Table 2. Purple combarbalite flutes.

Tipología	Colección	Nº	Tubos	Origen	Valle	Bibliografía
AC	MAS	0073	4	Cem. Bellavista	Aconcagua	Madrid 1965
AC	MNHN	3516	4	Collipulli (?)	Biobío (?)	Gay 1854 (?)
AC	CFM	IV11	4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	1	4	Panquehue	Aconcagua	
AC	CFM	IV15	4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	MEA	1	4	Panquehue	Aconcagua	
AC	No observado		4	El Tártaro, Putaendo	Aconcagua	Pavlovic et al. 2000: 9
AC	MCHAP	CE I49	4	Fundo Illalolen	La Ligua	
AC	CCS	1	3	Región de Salamanca	Choapa	
AC	MLL	90	3 o 4	La Ligua	La Ligua	
AC	CFM	IV17	3 o 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV12	3 o 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	MALA	1	3 o 4	El Castillo	Aconcagua	Rodríguez et al. 1993
AC	MAHFF	803	2	El Sobrante, Chicolco	Petorca	
AC	CFM	17	2	Panquehue	Aconcagua	

Tipología	Colección	N°	Tubos	Origen	Valle	Bibliografía
AC	MAS	2168	2	?		
AC	CFM	12	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	
AC	CFM	IV18	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV22	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV23	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV24	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV25	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV26	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV27	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CFM	IV28	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	NOG	1	2 a 4	Tumba 1, Sector A, Los Nogales, San Esteban	Aconcagua	Castelleti 2011
AC	NOG	2	2 a 4	Tumba 1, Sector A, Los Nogales, San Esteban	Aconcagua	Castelleti 2011
AC	CFM	13	?	Panquehue	Aconcagua	
AC	CFM	15	?	Panquehue	Aconcagua	
AC	CFM	IV211	?	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999
AC	CCS	2	?	Salamanca	Choapa	
AI	CFM	4	3	Panquehue	Aconcagua	
AI	LSP	17	3 o 4	Sitio L. S. P. 17, Salinas de Pullally	La Ligua	Vergara 2010
AI	DAUCH		2 a 4	Laguna Matanza	Maipo	
AI	CFM	16	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	
AI	CFM	24	2 a 4	Panquehue	Aconcagua	
AI	MLL	100	2 a 4	Valle Hermoso	La Ligua	
AI	No observado		2 a 4	Cerro La Cruz	Aconcagua	Rodríguez et al. 1993
AI	CGB	6		Altovalsol	Elqui	
AM	MCHAP	L102	2	Puente Carrascal	Mapocho	Cáceres et al. 2010
AM	MALA	2	2	San Esteban (Los Andes)	Aconcagua	
AM	No observado		2	Cerro La Cruz	Aconcagua	Rodríguez et al. 1993
?	No observado		4	Pucara El Tártaro	Aconcagua	Pavlovic et al. 2000: 9
?	No observado		?	Huechún	Mapocho	Becker 1999
?	No observado		?	Escuela Básica F-11, Placilla	La Ligua	Ávalos et al. 2000: 107, 108
P	MNHN	19117	1	Fundo Guanaco Bajo	Mapocho	
P	MNHN	3806	1	Vichuquén	Mataquito	
P	MNHN	191		Vichuquén	Mataquito	
P	CFM	21	1	Panquehue	Aconcagua	
P	CFM	23	1	Panquehue	Aconcagua	
P	CFM	IV32	1	Panquehue	Aconcagua	Hermosilla et al. 1999

Referencias: AC = "antara" subtipo clásico; AI = "antara" subtipo intermedio; AM = "antara" subtipo mapuche; ? = "antara" subtipo no identificado; P = "pifilka".

Se menciona solo la bibliografía más antigua consultada.



Figura 2. a) MNHN 3504, “flauta acodada” de piedra. El tubo interior tiene un sector grueso que, al igual que todas las flautas de este tipo, fue excavado dejando profundos surcos, de efecto posiblemente acústico, por ahora sin explicación. Publicado en Medina (1882) y en Gay (1854); b) MAS 0848, “cantor” de cerámica.

Figure 2. a) MNHN 3504, “angled stone flute” (flauta acodada). The interior of the pipe has a thicker part that, as with all flutes of this kind, was carved leaving behind deep grooves, possibly for acoustic effect but this has not been confirmed. Published in Medina (1882) and Gay (1854); b) MAS 0848, ceramic “singer” (cantor).

La “antara clásica” (fig. 3) es de porte muy esbelto, de forma cuadrangular, y un escalerado estriado en un costado inferior, que es el elemento diagnóstico para esta especie. Su confección es muy refinada, con paredes finísimas (hasta de 0,7 mm) y con una forma orgánica, muy anatómica. Conocemos 29 “antaras clásicas”, entre ellas dos en excelente estado de conservación (MAS 0073 y MNHN 3516) y muy semejantes, hasta el punto que parecieran haber sido hechas por el mismo artesano (ver Tabla 2). Sin embargo, la primera fue recuperada por Berdichevsky en el cementerio de Bellavista (San Felipe) (Madrid 1965) y la segunda fue ingresada en 1883 al MNHN como de Collipulli, localidad situada en plena región de La Araucanía, por lo que pensamos que, o bien se trata de un error, o de un préstamo cultural.⁷ Un hermoso ejemplar, hoy perdido, fue localizado en 1956 en un cementerio de túmulos de Hacienda Chacabuco (Lindberg 1959). Hay cuatro fragmentos provenientes de Panquehue, habiéndose extraviado un quinto recuperado por Alberto Medina en 1956 (Iribarren 1957; Lindberg 1959). Otro fue encontrado en el sitio El Tártaro, Putaendo (Pavlovic et al. 2000: 9), y un fragmento de la parte media fue hallado en 1955 en el fundo Illalolen

de La Ligua, por Orlando Rodríguez. Todos ellos poseen cuatro tubos. De tres tubos conocemos dos ejemplares, uno de Valle Hermoso, La Ligua y otro de la región de Salamanca, y cuatro fragmentos que pudieron tener un cuarto tubo, dos de Panquehue y el tercero del sitio El Castillo. Sabemos de tres ejemplares de dos tubos, uno de ellos en excelente estado, proveniente de El Sobrante (Chincolco), otro de Panquehue y el tercero sin proveniencia, y una serie de fragmentos que conservan dos tubos, pero pudieron tener más, provenientes de Panquehue y de la Tumba 1, Sector A, Los Nogales (San Esteban, Los Andes). Además, tenemos cuatro fragmentos en que no es posible reconocer el número de tubos; tres de Panquehue y uno de Salamanca.

El escalerado es uno de los rasgos más característicos de este grupo, es el mejor diagnóstico de esta subtipología. Consiste en un tallado en el costado inferior, contrario al asa, con muescas que toman la forma de un escalerado poco profundo (el rasgo vertical es más largo que el horizontal, respecto al instrumento en posición de tañer). Las muescas pueden ser de tres hasta siete. En algunos ejemplares el número de muescas coincide con el número de tubos, dato importante al que volveremos



Figura 3. Antaras “clásicas”. a) MAS 73, del Cementerio Bellavista, San Felipe; b) MNHN 3516, según el inventario, fue donada por Enrique Dillinguer en 1883, junto con dos piedras horadadas de Collipulli (?). El escalonado está delicadamente trabajado con estrías que siguen un patrón numérico de 5, 6, 7, 6, 5, 4. Las mismas estrías aparecen en el borde exterior del asa; c) CCS 1, antara de tres tubos, fragmento inferior que muestra el escalonado típico, de confección relativamente tosca, pero con un pulido interior de los tubos muy perfecto. Aparentemente fue encontrado en la zona de Salamanca por Alonso Palacios.

Figure 3. “Classic” antara flutes. a) MAS 73, from Cementerio Bellavista, San Felipe; b) MNHN 3516, according to the inventory it was donated by Enrique Dillinguer in 1883, along with two pitted stones from Collipulli (?). The indentations bear subtle engraved striations that suggest a numerical pattern of 5, 6, 7, 6, 5, 4. Similar striations also appear on the outside edge of the handle; c) CCS 1, three-pipe antara flute, lower fragment showing the typical stepped indentations, relatively crude manufacture but very finely polished inside the pipes. Apparently found in the zone of Salamanca by Alonso Palacios.

al revisar el contexto macroregional. El ejemplar MNHN 3516 presenta pequeñas líneas horizontales incisas sobre el rasgo mayor de cada escalonado, en una secuencia de arriba hacia abajo de 5, 6, 7, 6, 5, 4 líneas. Además presenta 16 líneas similares sobre el asa. Estos rasgos son únicos en toda la muestra. El ejemplar MLL 2 presenta solo ocho líneas similares, sin escalonado.

Conocemos seis “antaras intermedias” (fig. 4), semejantes a las anteriores, pero más toscas (con paredes de 4 mm o más, por lo general). Se nota claramente el tallado y excavado del trozo de piedra. No conocemos ejemplares completos; un fragmento de tres tubos de Panquehue, otro que conserva tres tubos pero pudo tener un cuarto de Salinas de Pullally (río Petorca) (LSP 17) y cuatro fragmentos que conservan dos tubos (quizá tuvieron más), uno de Laguna de Matanza, dos de Panquehue y otro de la región de La Ligua.⁸ El

ornamento escalonado es más grande y tosco que el de subtipo “clásico”, careciendo de la terminación estriada. Desgraciadamente no tenemos ejemplares completos para comprobar si existe una relación entre el número de escalonados y el número de tubos. Hay un fragmento que podría pertenecer a esta subtipología encontrado mucho más al norte, en Altovalsol, Elqui. Se conserva solo el extremo inferior, donde reconocemos el tipo de piedra, el escalonado grande sin relación con los tubos y unas toscas líneas horizontales.

La “antara subtipo mapuche” (fig. 5) se caracteriza por la ausencia de la forma cuadrangular y del ornamento escalonado, adoptando una forma redondeada. Posee dos tubos y la confección es tosca.⁹ Esta tipología se corresponde con las “antaras” halladas en la Región de La Araucanía, de base redondeada y con dos asas (Pérez de Arce 2007). Conocemos tres ejemplares; uno



Figura 4. a) DAUCH, fragmento de antara “intermedia” de Laguna Matanza, reutilizado. El escalerado, muy grande, fue reutilizado como asa y posee un comienzo de perforación desde la base. Tiene dos tubos, al parecer tuvo más antes de su fractura; b) MAVI 2168, fragmento inferior de antara “intermedia”, con el escalerado reducido a dos grandes protuberancias.

Figure 4. a) DAUCH, fragment of an “intermediate” antara from Laguna Matanza, put into reuse. The very large indentations were repurposed as a handle and the flute has a shallow perforation at the base. It has two pipes and appears to have had more before breaking; b) MAVI 2168, lower fragment of an “intermediate” antara with the indentations reduced to two large protuberances.

de Puente Carrascal (Santiago), que corresponde al extremo inferior aparentemente reutilizado para seguir usándola como flauta. Otro proviene de San Esteban (Los Andes) y presenta un tubo abierto en la base y otro comenzado desde la base hacia arriba, lo cual concuerda con el tercer fragmento (que no hemos examinado) del Cerro La Cruz (Rodríguez et al. 1993) que posee los tubos abiertos abajo. Otro fragmento, que no hemos podido observar, proviene de Huechún (Becker 1999). El ejemplar MCHAP L102 presenta ocho líneas similares a las del ejemplar MLL 2, bien realizadas pero sin escalerado.

La “pifilka” es como una “antara” de un solo tubo. En el Fundo Guanaco Bajo (Conchalí, valle del Mapocho) apareció un trozo de “pifilka” dentro de un contexto inkaico inédito (Cáceres et al. 2010).¹⁰ Hay también tres fragmentos provenientes de Panquehue.¹¹ Existe además un excelente ejemplar completo, proveniente de Vichuquén, es decir, fuera del área reconocida como de influencia Aconcagua, confeccionada en una piedra gris azulosa, y lo tanto no parece pertenecer al contexto cultural que tratamos. Sin embargo, su forma, su acabado

y su tamaño (y por lo tanto su sonido) concuerdan con las características de las “antaras” descritas para la región de Aconcagua.

LA INTERPRETACIÓN ORGANOLÓGICA

La organología nos permite definir las características acústicas de la especie. Estas se refieren a la forma del “tubo complejo”, formado por dos secciones: una ancha abierta, por donde se sopla, y una más angosta, cerrada abajo. Este tubo permite obtener el *sonido rajado*, mediante una técnica muy precisa de tañido que es utilizada actualmente por los *bailes chinos*, que continúan usando “pifilkas”¹² similares a las prehispánicas, pero de madera (fig. 5). Su música, si bien desconocemos cuánto ha cambiado en quinientos años, es netamente surandina y no ha integrado ningún elemento foráneo. Esta tradición de *bailes chinos* va a ser el referente para estudiar nuestras flautas, en tanto la consideramos un descendiente directo de las culturas prehispánicas de la región. Estas “pifilkas”, llamadas *flautas de chino*, tienen un estilo organológico



Figura 5. Antaras “mapuches”. a) MCHAP L102, de Carrascal, Santiago, con una serie de ranuras bastante toscas, a imitación de las que adornan el escalonado de MNHN 3516. Fragmento inferior reutilizado, a juzgar por el pulido y el desgaste, especialmente en el sector de los labios; b) MALA 2, antara de dos tubos procedente de San Esteban, Los Andes.

Figure 5. “Mapuche” antaras. a) MCHAP L102, from Carrascal, Santiago, with a series of very crude grooves, similar to those that adorn the indentations of MNHN 3516. Reused lower fragment, judging by the polish and wear and tear, especially around the mouthpiece; b) MALA 2, two-pipe antara found at San Esteban, Los Andes.

y musical diferente a los usados en los valles del norte semiárido, y a las usadas en el sur por el pueblo mapuche.¹³ Se caracterizan porque se tañen con un soplido muy vigoroso (mucho más violentamente que en cualquier instrumento de viento occidental), produciendo muchos armónicos, pero manteniendo el equilibrio entre armónicos agudos y graves y la cualidad vibrada propia del *sonido rajado*.¹⁴ Este sonido se caracteriza por su potencia, volumen, amplitud y complejidad, características que en la organología mundial no se asocian a las flautas, sino a otras familias instrumentales, como las trompetas, por ejemplo. Con esto quiero destacar el carácter inequívoco y sobresaliente de este sonido como característica de las “pifilkas”. Antes de soplar se debe mojar el tubo.¹⁵ Esta técnica de tañido se logra por experiencia y no tiene sentido como sonido aislado, sino como parte del *baile chino*, que consta de aproximadamente veinte flautas, dos tambores y un bombo. *Chinear* es tocar y bailar (las flautas se tocan mientras se baila), lo cual solo se hace dentro del sistema ritual. Las “pifilkas” se tocan en pares que alternan formando un solo instrumento (no puede tocarse una flauta sola) y están organizadas en dos filas iguales, ordenadas de mayor a menor, desde las *punteras*, flautas grandes tocadas por adultos experimentados, hasta las *coleras*, flautas pequeñas en manos de niños. Ambas filas tocan alternadamente mientras realizan saltos

y giros al unísono. Se escucha una sucesión continua de dos gigantes acordes como si fuera un gigantesco instrumento.

En algunos *bailes* hay un par de “catarras”, un tipo especial de “pifilkas” que se diferencian por su sonido, por su función musical, su forma y su ubicación.¹⁶ Su registro es runruneante, más vibrado, conocido como *gorgoreo*. Su rol es ligar el par de filas: van alargando el sonido de manera que se superponen formando un sonido continuo (es imposible distinguir quién toca), que se escucha por sobre los dos acordes. No se escuchan permanentemente (como las demás), sino esporádicamente (ya sea porque se silencian o porque tocan en forma cortada, igual que el resto), lo que hace destacar más su participación. Una de las consecuencias de su sonido es que puede hacer perder el pulso a los otros *bailes* durante la *competencia*.¹⁷ Su tamaño es menor, y normalmente se usa solo un par ubicado en la mitad de la fila, en un punto de equilibrio sonoro del acorde.¹⁸ Están a cargo de especialistas muy apreciados que pueden *parchar* (prestar servicios) a otros *bailes*. Muy pocos *bailes* las poseen y todas las en uso actualmente son antiguas; no existe el conocimiento para construirlas.¹⁹

El tambor guía el baile, normalmente seguido de un segundo tambor aprendiz más atrás, más un bombo, de introducción reciente.²⁰ Los tambores son pequeños, de



Figura 6. a) Flautas del baile de San Roque (San Felipe) con los colores del baile. La forma de sus asas corresponde al Aconcagua inferior. Se conserva un juego de 12 flautas en la escuela Ema Lobos Reyes, donde fueron donados por la familia Araya; b) Flautas del baile de chacayes, aún en uso durante la fiesta local. Se conserva un juego completo de cerca de 50 flautas, una de ellas presenta el típico par de asas en forma de “alas” del Aconcagua superior; c) Fiesta de Pachacamita, se emplean flautas de caña forradas.

Figure 6. a) Flutes from the Dance of San Roque (San Felipe) painted in the emblematic colors of this celebration. The shape of their handles corresponds to the Lower Aconcagua. A set of 12 flutes donated by the Araya family are preserved in the Escuela Ema Lobos Reyes; b) Flutes from the Chacayes Dance that are still used during the local festival. Part of a complete set of around 50 flutes, one of which displays the typical “winged” handles of the Upper Aconcagua; c) Wrapped cane flutes being played at the Pachacamita Festival.

dos cueros, con un asa para sostenerlo, y son percutidos con un palo. Su sonido es seco, sordo y relativamente débil. El tambor guía las variaciones de dinámica (rápido-lento, despacio-fuerte) y va mostrando las *mudanzas* (coreografía) secundado por el par de *chinos* punteros, que transmiten al *baile* sus indicaciones. Por último, al centro del *baile* va el *alférez*, el representante de los *chinos* y del pueblo para dirigirse a la divinidad mediante cantos improvisados.

Al experimentar con la técnica del *sonido rajado* en las flautas arqueológicas los resultados son sorprendentes. En 1995 Claudio Mercado y Guillermo Díaz, dos *chinos punteros* del *baile* Pucalán, tocaron las “antaras” MNHN 3516 y MAS 073.²¹ Ambas flautas dieron *sonidos rajados* similares a las flautas actuales, y algunos tubos dieron sonidos correspondientes al registro de las flautas *catarra*. Además, curiosamente, ambas “antaras” suenan como pares; los sonidos de los cuatro tubos se corresponden en altura, y se ven muy semejantes. No tenemos explicación para esto: parecen hechas por un mismo artesano. Posteriormente hemos seguido aplicando esta técnica a todas las flautas que lo permiten, con resultados similares; el sonido tiende a ser *rajado*, de muy buena calidad, y en algunos casos *catarriado*. Esta técnica de tañido es la única capaz de obtener estos resultados, altamente apreciados según la estética sonora de los *bailes chinos* del Aconcagua. Es una técnica sumamente precisa (se alcanza tras años de práctica), pero extraordinariamente simple (se repite igual, sin digitaciones, ni cambios). Cualquier cambio en la posición y el control de los labios y del instrumento, o la intensidad y dinámica del soplo produce sonidos más pobres, según la misma estética sonora vernácula. Existe una relación tan precisa entre tañido y geometría acústica que el resultado solo es posible si ambas partes de la ecuación son exactas. Si bien en las flautas arqueológicas conocemos solo una con certeza (la geometría), podemos deducir que la otra (el tañido) es la misma técnica de tañido actual, una práctica ancestral que, por su misma precisión y simplicidad, se ha mantenido inalterada por siglos. En resumen, podemos comprobar una relación directa entre el uso musical actual y del pasado arqueológico de la “pifilka” en la región entre el Maipo y el Choapa. El contexto de uso no podemos rastrearlo hacia el pasado por falta de datos, pero volveremos sobre este tema al comparar con otras zonas geográficas. El *sonido rajado* de estas flautas debe haber sido en el pasado aún más sorprendente con relación al resto del patrimonio organológico local, sobresaliendo por su potencia y sus características tímbricas muy por encima del resto de sonidos producidos por otras flautas, trompetas, tambores e idófonos.

LA INTERPRETACIÓN ARTESANAL

Como hemos dicho, las flautas estudiadas son todas de piedra, pero es muy posible que las haya existido similares de madera, las cuales por razones climáticas no se ha conservado en Chile central, pero sí en Atacama y el Noroeste Argentino. Se ha conservado una en el valle del Elqui (MALS 1530), gracias a las excepcionales condiciones del sitio en que fue hallada. La presencia de “pifilkas” actuales de madera desde el Norte Chico hasta la zona de la Araucanía reafirma esta hipótesis.

La construcción actual de la “pifilka”, exclusivamente en madera, nos servirá de comparación para acercarnos a la tecnología involucrada en las de piedra. Se comienza cortando un palo de aproximadamente 6 cm de diámetro, de un largo considerado apropiado (el artesano calcula a ojo el rango de sonido que obtendrá). Luego construye el tubo sonoro, perforando con un taladro de 5/8 pulgadas de diámetro hasta la mitad del palo, luego introduce un fierro calentado al rojo para alisarlo, operación muy delicada (la menor imperfección puede hacer fracasar el instrumento). En seguida se completa el orificio hasta salir por el otro extremo del palo con un fierro candente de menor diámetro. A continuación se talla la embocadura y se instala un tapón de madera en el extremo distal, controlando así la afinación para lograr el sonido correcto. Este depende de la correcta construcción del tubo, de la exacta relación entre las dos secciones, tanto en la diferencia entre sus diámetros, como de sus longitudes. Si el sonido no es el apropiado (lo que ocurre con frecuencia), la flauta se desecha y se hace otra. Esta artesanía requiere gran habilidad, sensibilidad auditiva y un conocimiento muy específico que se ha ido transmitiendo de generación en generación. Actualmente es un oficio dominado por muy pocas personas.

La artesanía en piedra la podemos deducir de los instrumentos arqueológicos. Los ejemplares inacabados nos señalan que la secuencia parece ser que comenzaba con el dimensionado del trozo de piedra, luego le daban forma y lo pulían, y recién entonces perforaban los tubos (tal como en las flautas de madera).²² El corte del trozo de piedra de las dimensiones necesarias pudo hacerse con una herramienta de caña que arrastra el abrasivo.²³ La piedra combarbalita es una roca medio blanda, por lo que el trabajo puede ser bastante preciso, pero delicado y lento. El diseño exterior es de gran elegancia y sencillez, con finos detalles y perfecto pulido, sumamente eficiente en términos ergonómicos (cabe cómodamente en la mano, se adapta bien a la boca, es liviana). Todos los ejemplares presentan un pulido exterior sin ningún tipo de ornamentación, salvo el escalonado inferior y las

pequeñas líneas en el escalonado inferior (solo en MNHN 3516 aparecen también en el asa). La única excepción a esto es el trozo de “antara” MALA 1, que presenta un sencillo dibujo inciso en su superficie (fig. 7).

Luego se procedía a la parte más difícil y precisa: el perforado de los tubos. Se hacía en dos etapas; en una primera, se perforaba el sector proximal, probablemente con una broca dura (roca dura, cristal o metal) en un eje rotativo (de caña o madera) que arrastraba el abrasivo.²⁴ En las “antaras”, por lo general, todos los tubos comparten el mismo diámetro, lo cual implica que se usó una misma herramienta para perforarlos. Después se procedía a ensanchar este sector proximal, mediante un raspado longitudinal que deja, por lo general, estrías marcadas.²⁵ Luego se perforaba el sector distal, más angosto, mediante un taladro circular, cuyas huellas se pueden observar en la mayoría de los ejemplares (fig. 8).

El perforado de los tubos implica dos problemas difíciles de resolver: uno es el acústico y el otro es de artesanía lítica. El primero implica lograr la geometría interna del tubo precisa para obtener el *sonido rajado*. El nivel de perfección acústico detectado en estas

“antaras” revela una maestría excepcional: tan solo la obtención del *sonido rajado* en un solo tubo excavado en la piedra exige un conocimiento y un nivel artesanal muy superiores a los actuales, capaces de eliminar todo posible error durante el proceso.²⁶ A esto se le suma lograr lo mismo cuatro veces en el mismo instrumento. El otro problema es geométrico, y consiste en lograr una perforación con una dirección exacta, que no se desvíe y salga por el costado, o se abra al tubo vecino. Se trata de un alineamiento milimétrico: el margen de error observado, tanto en fragmentos como usando radiografía, alcanza el límite de resistencia del material (con paredes de hasta 0,7 mm), lo cual nos indica que los artesanos, además de su maestría acústica, llegaban al límite de las capacidades constructivas que permite el material (fig. 9). Esta exactitud sería fácil de explicar mediante el uso de alguna guía mecánica que evitara el desvío de la broca en rangos milimétricos, pero no conocemos equipos de ese tipo entre las culturas prehispánicas, lo cual deja abierta una gran interrogante al respecto. Es interesante preguntarse el porqué de esta hazaña técnica, que no cumple ninguna función acústica ni es visible, sino que permanece oculta y solo se aprecia cuando se rompe el objeto. Quizá una parte de la explicación está en que esto minimiza el tamaño del instrumento, lo hace más liviano y, al estar los tubos muy juntos, facilita ciertas formas de tañer deslizando los labios de un tubo al otro, ayudado por el cuidadoso pulido del borde superior. No es posible para el tañedor sentir con los labios la posición de cada tubo, pero hace muy fácil hacer florituras elaboradas, que tal vez fue uno de los objetivos buscados. Otra explicación tiene que ver con el carácter sagrado y secreto en que pudieron gestarse, cuestión a la que volveremos luego.

Al contrastar la artesanía de madera con la de piedra resalta la enorme diferencia de dificultad que presentan. En efecto, la elección de piedra para construir flautas va en contra de todo principio práctico: es quizá el material más difícil de trabajar, habiendo otros mucho más fáciles, como la madera, la caña o la cerámica con los mismos resultados acústicos, ya que lo que vibra en una flauta no es el material, sino que el cuerpo de aire que encierra, de modo que una flauta idéntica construida en cualquiera de esos materiales no es discernible al oído humano.²⁷ De esto deducimos que la elección de la piedra no persigue fines musicales. Puede argumentarse que esa elección obedece a que eran objetos hechos para usarse largo tiempo, por más de una generación, lo cual explicaría el invertir tanta energía en su producción (Ebert 1979: 68). La reutilización de la flauta de Carrascal



Figura 7. MALA 1. Fragmento de antara con tres tubos (pudo tener 4), y con la superficie con un dibujo inciso, el único conocido para esta especie en la zona Aconcagua. Procede de El Castillo, recolección superficial.

Figure 7. MALA 1, fragment of a three-pipe antara (it may have had 4), with incisions on the surface. It is the only one of its kind in the Aconcagua zone and was found during surface collection at El Castillo.

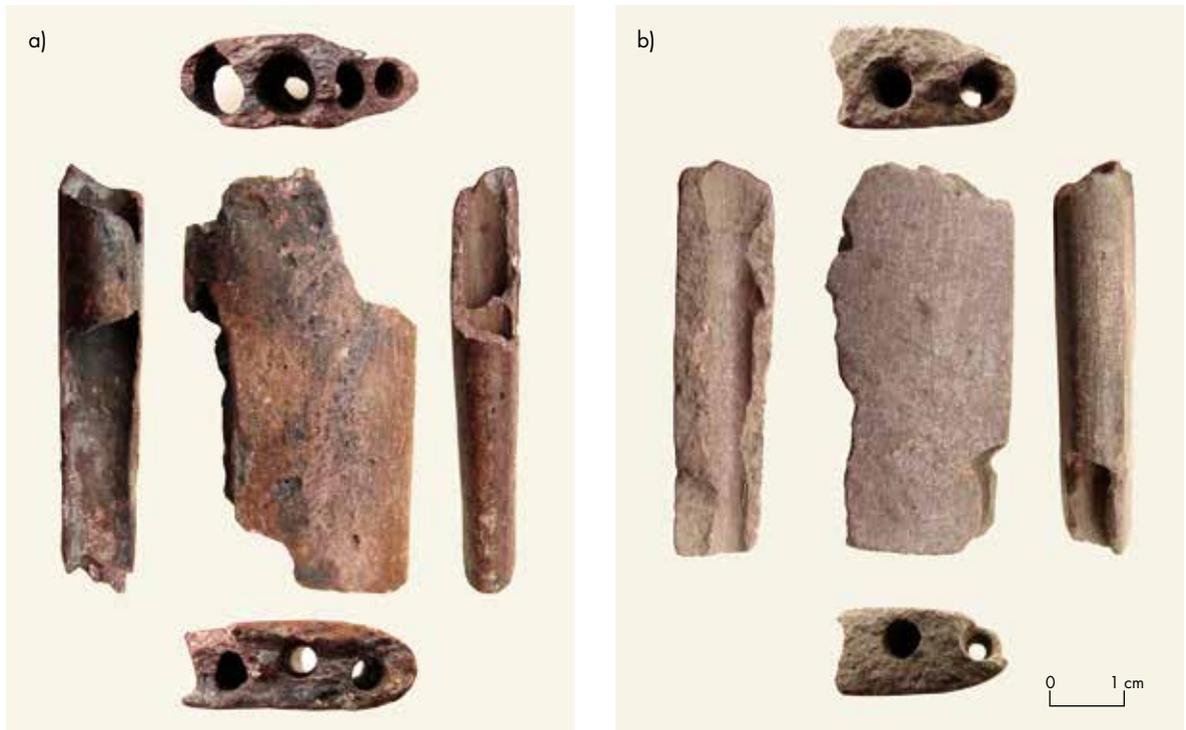


Figura 8. a) CFM 2, antara de cuatro tubos fragmentada del Estero Lo Campo, Panquehue. Algunos sectores de las paredes del tubo tienen 0,7 mm de grosor; b) CFM 3, fragmento de antara de tres o cuatro tubos. Su costado permite observar el interior del tubo, con la unión o “descanso” entre las dos secciones.

Figure 8. a) CFM 2, fragmented antara with four pipes from Estero Lo Campo, Panquehue. The pipe walls are 0.7 mm thick in some places; b) CFM 3, fragment of a three- or four-pipe antara. The side view shows the interior of the pipe, with the joint or “rest” between the two sections.



Figura 9. Antaras del Estero Lo Campo, Panquehue. a) CFM 1, antara de cuatro tubos se observa la relación de las perforaciones con respecto al bloque que los contiene, dejando paredes muy delgadas; b) CFM 9, fragmento de antara en que se ve la delgadez de la pared de piedra, una vez pulido.

Figure 9. Antaras from Estero Lo Campo, Panquehue. a) CFM 1, four-pipe antara showing the relation of the perforations to the block of stone from which the instrument was made; note the very thin walls of the pipes; b) CFM 9, antara fragment showing the thinness of the stone wall after polishing.

(MCHAP L102) luego de su rotura, como ofrenda en la tumba de un niño de 10 años que difícilmente la haya usado mucho tiempo, parece confirmar esta intención. Por otra parte, la elección de un tipo de piedra tan precisa, traída desde la zona de Combarbalá, entre las cuencas de los ríos Limarí y Choapa (D. Jackson, com. pers.), implica una decisión cultural muy precisa. Sin

duda el color (que va de un morado oscuro a un café rojizo, a veces con pequeñas manchas blanquecinas) tuvo un significado muy importante, ya que define esta tipología.²⁸ Es decir, a la selectividad de este tipo preciso de material se añade el que era parte de un tráfico interregional, lo cual nos confirma su elección por un valor agregado de tipo no musical.

Pero la dificultad de los instrumentos de piedra respecto a los de madera se revela en otro hecho adicional: en los de madera actuales, los tubos son perforados hasta salir por el extremo opuesto, el que luego se tapa, lo cual simplifica el horadado y facilita encontrar el largo apropiado del tubo “afinando” el sonido.²⁹ Los ejemplares arqueológicos, en cambio, tienen los tubos perforados por un solo extremo, quedando cerrados en el extremo distal. Esto supone dificultades tanto en la perforación como en la “afinación”. Los únicos ejemplares que muestran tubos abiertos al extremo distal son dos de tipo “mapuche”, uno de las cuales (MALA 2) presenta un tubo inacabado, iniciado desde el extremo distal del instrumento. Este rasgo resalta aun más la singularidad de esta tipología respecto al resto.³⁰ Cabe señalar que las “antaras” de piedra que encontramos hacia el norte, a ambos lados de la cordillera desde el norte semiárido hasta Bolivia, presentan los tubos abiertos, lo cual revela que fue la técnica habitual anteriormente, tema sobre el cual volveremos.

En resumen, nos hallamos ante una artesanía notablemente desarrollada, que utiliza una materia prima muy específica, la piedra combarbalita rojiza importada desde las canteras de la cordillera de Combarbalá. Esta artesanía está al servicio de una acústica muy sofisticada y con un alarde de virtuosismo artesanal que, por una parte, queda oculto a la vista y, por otra, no tiene incidencia en el sonido. Esos artesanos tenían un nivel de experticia que nos revela una nueva faceta del quehacer cultural de la época. A la supuesta pobreza de las industrias líticas de entonces se opone esta refinadísima técnica.³¹ Podemos afirmar que estas “antaras” son la excelencia sonora hecha piedra. Esto hace pensar en artesanos con conocimientos muy refinados tanto en la lítica, como en la acústica y la música, así como en el diseño, y con una gran disponibilidad de tiempo para dedicar a ese trabajo. Estos rasgos corresponden a individuos altamente especializados y, por lo tanto, correspondientes a una elite, una escuela de artesanos *antaristas*. Este rasgo cultural podría ser corroborado con evidencias de un taller, cuestión difícil de probar. El magnífico conjunto de “antaras” y “pifilkas”, algunos en proceso de elaboración y otros descartados, recogido durante veinte años por Francisco Muñoz O. en los potreros cercanos a su casa, ubicada en Viña Errázuriz junto al estero Lo Campo (sitios Población El Ingenio y La Nogalada, zona de Panquehue), podría ser interpretado como indicador de este tipo de talleres.³² Nada de esto se percibe en otros sistemas productivos Aconcagua; las evidencias indican que no hay especialistas de artefactos líticos o de cerámica, sino que cada comunidad los produce en forma ocasional (Falabella et al. 2002).

Es decir, la producción de flautas no parece seguir los patrones de producción de la artesanía cerámica o lítica. Como hemos dicho, es posible que hubiera una artesanía en madera para los mismos instrumentos. Es posible, como ocurría hasta hace poco, que cada *baile* poseyera un especialista constructor de flautas, lo cual les daba una autonomía y un perfil sonoro identitario frente a los demás *bailes*. Es decir, estos instrumentos de piedra nos muestran la “punta del iceberg”, el sector más selecto de una actividad que alcanzó un gran desarrollo, y que revela una gran comunidad de propósito, que solo se pudo conseguir con una red de comunicaciones entre músicos y fabricantes de instrumentos, una tradición oral de gran vigor y un sistema musical asentado en un tiempo y un espacio de envergadura.³³ Podemos decir que esta comunidad alcanzó la maestría musical en piedra. Siendo un material difícil de trabajar, esta maestría exige mucho trabajo, es menos visible, y cuesta describirla, está solo al servicio de los iniciados. Más que un artesano, pareciera que estamos ante una especie de sacerdote-artesano, un sabio poseedor de una llave maestra para el ritual.³⁴

EL CONTEXTO CULTURAL

Las informaciones contextuales de las flautas estudiadas no son muy abundantes. La adscripción temporal de varias de ellas es del Período Agroalfarero Tardío, durante el cual se hizo presente en la zona el Estado Inka. La mayor parte fue encontrada en el valle del Aconcagua alto. Entre Catemu y Llayllay aparecieron dos trozos de “antara” (pueden ser del mismo instrumento), el cual parece estar asociado al Intermedio Tardío (Castelleti 2011 y com. pers.). Un poco más arriba, en el sitio Cerro la Cruz, aparecieron restos de dos ejemplares (Rodríguez et al. 1993). Es un sitio interpretado como un espacio de relación del Inka con las poblaciones locales (Martínez 2010), con actividades administrativas, artesanales (minería, lítica, alfarería, textilería), con cerámica rota ritualmente (Pavlovic et al. 2010b: 383, 391), con fechas desde 1285, agrupándose en 1430 DC (Rodríguez 1993: 212). Algunos kilómetros más arriba fue hallado el conjunto antes mencionado de 24 “antaras” y “pifilkas” recogidos por Francisco Muñoz O. en la zona de Panquehue, asociado a poblaciones tardías de raigambre Aconcagua y Diaguita, con fechas de termoluminiscencia en torno a 1515-1520 DC (Hermosilla et al. 1999). Más arriba, en el Cementerio de Bellavista (San Felipe), en una tumba colectiva, fue recuperado el ejemplar MAS 0073 (Madrid 1965). En un sector más alto del valle, en San Esteban (Los Andes) en el sitio Los Nogales, en la

Tumba 1, Sector A, se rescató el fragmento NOG1, y en el Sector B, Unidad 2, Nivel 3, el fragmento NOG2 (Castelleti 2011).

En el interior del valle de Putaendo, tributario del Aconcagua, se encontraron dos trozos de “antara”, una en recolección superficial (MALA 1) y otra excavada (Pavlovic et al. 2000: 9), ambos en el sitio El Tártaro o Cerro El Castillo, habitado por una población con cerámica Diaguita-Inka, Aconcagua (única en esa zona) y local (estrellada), con fechas que fluctúan entre 1360 y 1520 (Rodríguez et al. 1993; Pavlovic et al. 1999: 9, 10; Pavlovic et al. 2004). Ese sitio ha sido considerado *pukara* (Pavlovic et al. 2000: 1) por su situación privilegiada de vigilancia respecto del camino del inka que conecta el valle del Aconcagua con el siguiente valle de Petorca al norte (Sánchez 2004: 327).

Otro grupo de instrumentos se encontró en la zona del río Petorca, más al norte, un área considerada fuera del ámbito de influencia de la Cultura Aconcagua, pero justamente uno de los ejemplares proviene de Placilla, en un sitio en que se hallaron 25 individuos Aconcagua en contacto con Diaguita (Ávalos et al. 2000: 107, 108). En el resto del valle bajo aparecieron otros cinco ejemplares: uno cerca de la desembocadura, en un sitio tardío de Salinas de Pullally.³⁵ Dos aparecieron en Valle Hermoso, cerca de La Ligua y uno más arriba, en el fundo Illalolen. El quinto es la extraordinaria “antara clásica” hallada en El Sobrante (Chincolco), en el curso superior del río que se dirige hacia el norte) en un contexto tardío (1000-1500 DC) (fig. 10).

Más al norte, en la cuenca de Illapel, región de Salamanca, se hallaron dos trozos de “antara”, uno de ellos de estilo “antara clásica”, pero desgraciadamente sin contexto.³⁶ Finalmente, en el sector bajo del Elqui, en Altovalsol, se encontró un fragmento que hemos identificado como “antara intermedia”, la única de este tipo que posee toscas líneas incisas, descontextualizada, aunque la región ha sido identificada como un centro con población inkaica, con poco contacto con la población local (Lorenzen 1966; Castillo 2011: 37).³⁷

Se observa también una dispersión de estas flautas hacia el sur del Aconcagua; una “antara” localizada en el cementerio de túmulos de Hacienda Chacabuco, asociada a un contexto tardío con cerámica Diaguita (Lindberg 1959) y otro encontrado en el sitio habitacional Aconcagua, Huechún 5 (Hermosilla et al. 1999; Becker 1999; Hermosilla et al. 2003).

Más al sur, en el valle del Mapocho, se encontraron dos flautas: una “pifilka” hallada en un contexto inkaico inédito en el Fundo Guanaco Bajo (Conchalí) (Cáceres et al. 2010) y la “antara” del sitio funerario Puente Carrascal (Quinta Normal), también adscrito al Período Tardío



Figura 10. MAHFF 803, antara de dos tubos encontrada en superficie en el sitio El Sobrante 1 de Chincolco, Petorca.

Figure 10. MAHFF 803, antara with two pipes found on the surface at the El Sobrante 1 site in Chincolco, Petorca.

(1400-1536 DC), que se asocia a poblaciones locales que reciben la influencia inkaica o estaban en proceso de inkaización (Cáceres et al. 2010).³⁸

Más al sur, en Laguna de Matanza (costa al sur de Santo Domingo), fue encontrada una “antara” en superficie en un sitio preferentemente Aconcagua, con un sector donde había presencia inka (sitio no publicado, Fernanda Falabella, com. pers.).

Estos datos nos muestran una mayor concentración de flautas en el Aconcagua alto (31 ejemplares), luego en Petorca inferior (6 ejemplares), y dos en Putaendo, paso que conecta ambos valles. Hacia el sur están las dos en la zona de Chacabuco, dos en el Mapocho y uno en el Maipo inferior, y al norte del Petorca hallamos dos en Salamanca (Choapa alto) y otro en el Elqui inferior. Algunas flautas están asociadas a la Cultura Aconcagua, pero la mayor parte pertenece al Período Inka, asociado a poblaciones Aconcagua en contacto con Diaguita. Algunos están vinculados a sitios inkaicos. El conjunto de datos puede interpretarse como un área de movilidad y de intercambio, la cual quizá integraba la región de

Combarbalá, de donde provendría la piedra con que se confeccionaron todos estos ejemplares.

Esta distribución plantea problemas para definir quiénes usaron estas flautas. En trabajos anteriores (Pérez de Arce 2000, 2004) hemos propuesto que eran propias de la Cultura Aconcagua, por su diferencia de estilo respecto a las diaguitas y las mapuches. Este planteamiento sigue siendo válido por cuanto son la única tipología de flautas que conocemos usada por esta cultura. El hallazgo de Huechún corresponde a la Cultura Aconcagua, el de Laguna Matanza también, pero con posibilidades de ser tardío. Pero desde el Aconcagua alto y el Petorca al norte no hay asentamientos de la Cultura Aconcagua, si bien en Placilla tenemos gente Aconcagua conviviendo con Diaguita. Por otra parte hemos definido una comunidad de artesanos/usuarios muy precisa con relación a estas flautas y, por lo mismo, es esperable que estuvieran ligados por líneas de aprendizaje muy concretas. Esto podría concordar con la zonificación de los hallazgos, con un núcleo central en el valle Aconcagua superior, extendiéndose al valle de Petorca vía Putaendo y, más débilmente, hacia el Alto Choapa y Bajo Elqui, y al sur a Chacabuco, el valle del Mapocho y a la costa del Maipo.

Para definir el contexto cultural de esta tipología de flautas debemos, primero que todo, descartar que corresponda a una introducción inkaica en la zona. Para ello, nos basamos —aparte de los hallazgos probablemente anteriores al Inka (Huechun, Bellavista, Matanza)— en cuatro argumentos: primero, que la tradición de la “antara” antecede al Inka; segundo, que los inkas no usaron ese instrumento; tercero, que pertenece a una tradición surandina, y cuarto, que su distribución obedece a un patrón de adaptación paulatina y no a la imposición de un patrón. En efecto, la “antara” hace su aparición con la milenaria tradición Tiwanaku (400-1200 DC), en el altiplano boliviano y se expande hacia San Pedro de Atacama, el Noroeste Argentino, y más al sur antes del inka.³⁹ Por otra parte, los inkas no usaron la “antara”, la cual está ausente en las crónicas, que sí mencionan el “siku” (flauta de pan de caña o *zampaña*), pero no asociado al Inka, sino a las poblaciones del *Collasuyu* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 28, 64, 164, 166, 336, 447; ver Izikowitz 1935, Jiménez Borja 1951, Stevenson 1976; Gruszczynska-Ziółkowska 2004).⁴⁰ Asimismo, la tradición norteña de la “antara” está asociada a actividades chamánico-religiosas locales, diferentes a las inkaicas, que se adaptaron durante su avance al sur (Pérez de Arce 2000, 2004). Tampoco es inka la tradición de fabricar flautas de piedra, rasgo típicamente surandino, con un epicentro en la región mapuche (Pérez de Arce 2007).⁴¹ Por último, las diferencias regionales de la “antara” reflejan un patrón de

adaptación paulatina de norte a sur, y no la copia de un patrón común, como ocurre con la cerámica inka, que cada región copia su forma y la cubre con su gráfica: en las “antaras” se copian sus características organológicas y cambia su forma.⁴²

Para intentar saber qué grupo humano pudo crear esta tipología de flautas, revisaremos las diferencias regionales de la “antara” surandina para definir sus relaciones estilísticas, y luego referirnos a lo que sabemos respecto a su función. El macroestilo “antara” está definido por sus características organológicas, ya descritas (tubos complejos en disposición escalerada), y por ciertas características formales: están contruidos en un material sólido (piedra o madera) con los tubos excavados en él, y con un asa en el costado del tubo mayor, como para colgarlo.⁴³ Estas características son compartidas desde el altiplano boliviano hasta la región de La Araucanía. En la región desértica del norte se han conservado “antaras” de madera y de piedra.

Los diferentes estilos regionales se diferencian fundamentalmente por su perfil (Pérez de Arce 1986, 1995, 2000, 2004): en el altiplano boliviano, en Atacama y en el Noroeste Argentino el perfil copia el “siku” de caña, con cuatro tubos que dibujan una escalera, e incluso reproduce el exterior de cada tubo (ver Pérez de Arce 2000, 2004). Este perfil —marcadamente asimétrico, que encontramos presente hasta el Elqui— se va estilizando, perdiendo el modelado de los tubos en el exterior, el cual queda liso, lo que ocurre desde Atacama hasta el Limarí, por el lado chileno, y hasta Malargue (sur de Mendoza) por el lado argentino (Lagiglia 1962-1963; Bosquet 1995). En el norte semiárido el perfil escalerado se comienza a desdibujar, se redondea. Luego aparecen los perfiles que hemos descrito para las flautas de combarbalita morada, en que el escalerado pasa a transformarse en un ornamento para desaparecer por completo hacia el sur (Pérez de Arce 2000, 2004). Durante este proceso aparece la “pifilka”, que simplifica la “antara” a un solo tubo, acorde con una antigua estética de la región araucana. En resumen, podemos ver una secuencia que va desde la copia del “siku” escalerado y asimétrico hasta las flautas del área araucana, de perfil redondeado y simétrico. Esta profunda transformación se traduce en los tres subestilos que describimos en este artículo, cuya principal característica radica, precisamente, en la transición de su perfil entre dos extremos; escalerado en la “antara intermedia”, redondeado con un escalerado ornamental en la “clásica”, redondeado sin escalerado en la “mapuche”. En este sentido, estos se revelan como una expresión de un choque entre dos situaciones culturales muy diferentes, dando como resultado una serie de formas intermedias.

Pero, además del perfil, tenemos otros rasgos que diferencian las flautas descritas en este artículo con las de las regiones vecinas: el material lítico, las líneas incisas, la abertura de los tubos y la falta de ornamentación.

El tipo de piedra, la combarbalita morada, las distingue de las “antaras” del Cachapoal hacia el sur, hechas en piedras blandas que van desde el verde al gris claro y café (Pérez de Arce 2007). Si bien encontramos el estilo mapuche en el Mapocho y el Alto Aconcagua, se diferencian justamente por la piedra elegida. Asimismo conocemos una “pifilka” de Vichuquén (costa del Mataquito) que, si bien formalmente se parece a las de Chile central (un asa, tamaño grande, muy bien trabajada), está elaborada en una piedra gris.⁴⁴ Hacia el norte las flautas están confeccionadas en diferentes tipos de piedras, como calcedonia verde claro o lava negra o café, pirofilita verde claro, roca porfírica café, jaspe café (Iribarren 1957, 1969, 1971). La elección del material parece obedecer a razones rituales locales.⁴⁵

Otro elemento identitario presente en muchas de las “antaras” estudiadas, y ausente en todos los otros estilos, son las líneas incisas sobre el rasgo escalonado. En una “antara” subtipo “mapuche” ocho líneas ocupan el lugar del escalonado (ausente en este subtipo) como reafirmando su identidad local. Este mismo rasgo lo encontramos en el ejemplar hallado en el valle de Elqui, la única del subtipo “intermedio” con esta ornamentación, inscrito de forma muy desprolija. Uno de los ejemplares más sofisticados del subestilo “clásico” (MNHN 3106) presenta líneas en su escalonado que siguen una progresión, ya descrita, y además tiene esas líneas incisas en el asa.

Los otros dos rasgos, la falta de abertura inferior de los tubos y la falta de ornamentación, no son exclusivos de las flautas de combarbalita morada. Los tubos cerrados se corresponden con la pérdida de la relación tubo-escalonado. Los tubos abiertos son comunes a todas las “antaras” surandinas hasta Mendoza y el norte semiárido de Chile. Como vimos respecto de la tecnología, este rasgo facilita la confección y el control de las cualidades acústicas, y es posible gracias al escalonado, que permite la abertura inferior de cada tubo de acuerdo a su largo. El abandono del escalonado impide esa abertura.⁴⁶ Los tubos abiertos de las “antaras” subtipo “mapuche” del cerro La Cruz y de Los Andes son una excepción que diferencia estos ejemplares respecto de los de la zona araucana. En cambio, el ejemplar del subtipo “intermedio” de Laguna Matanza muestra un inicio de perforación en una fractura distal, al parecer abortado.

Respecto de la ornamentación, solo está presente en algunas “antaras” diaguitas, y en las de Malargüe (Mendoza).⁴⁷ Solamente una de combarbalita morada, de Putaendo, tiene una ornamentación muy sencilla, diferente a las anteriores (fig. 7).

En resumen, el *corpus* de flautas que hemos descrito se distingue de los otros estilos de “antaras” y “pifilkas” de los Andes sur, en primer lugar por el material (piedra combarbalita morada); en segundo lugar, por un perfil que resulta de una fusión entre el perfil asimétrico escalonado que viene del norte, y el perfil simétrico redondeado proveniente del sur (dando por resultado tres formas mixtas) y, en tercer lugar, por la existencia de líneas incisas sobre el escalonado. Los tubos cerrados y la ausencia de ornamentación son rasgos compartidos con otras zonas geográficas. Pero, por sobre todo, las “antaras clásicas” sobresalen por el alto grado de estilización y refinamiento de diseño, tanto acústico como formal, por su mayor tamaño, la fineza de sus terminaciones, su acabado, su liviandad, su delgadez y los alardes de virtuosismo artesanal que hemos descrito.

Volviendo al tema de la adscripción cultural de este *corpus* de instrumentos, y habiendo desechado su origen inkaico, nos encontramos con que son las únicas flautas conocidas para la Cultura Aconcagua, pero aparecen con mayor presencia en la zona de transición entre esa cultura y la sur-diaguita, en el Aconcagua superior y el Petorca inferior. Varios de los sitios donde fueron halladas estas flautas reflejan, precisamente, una interrelación entre grupos Aconcagua y Diaguita, tanto en Chacabuco y el alto Aconcagua (donde hay presencia Diaguita) como en el Petorca (donde hay presencia Aconcagua. Rodríguez et al. 1993; Pavlovic et al. 1999: 9; Ávalos et al. 2000: 107, 108; Pavlovic et al. 2004; Sánchez et al. 2004). Estos contactos existían de mucho antes, pero con la llegada del Inka se vieron intensificados; al valle de Petorca se acrecentaron los contactos con el Aconcagua superior, y al valle de Putaendo llegaban grupos provenientes del Choapa, Illapel y de la provincia transandina de San Juan (Durán & Planella 1989: 324, 325; Pavlovic et al. 1999: 7, 8, 11; Michieli 2000; Sánchez et al. 2004; Gómez 2006; Donoso 2008; Méndez & Troncoso 2008; Conadi 2008). A los valles Aconcagua, Mapocho y Maipo convergen solo los grupos de esos valles, quizá con la excepción de alguno del sur de Mendoza (Durán & Planella 1989: 324, 325; Gómez 2006; Neme 2007: 114; Cornejo 2008). La presencia Diaguita hacia la región Aconcagua (ríos Aconcagua y Maipo) también fue incentivada por el Inka.

Estos datos indican que estas flautas serían fruto de una relación entre las poblaciones alto-Aconcagua y sur-Diaguita, con un epicentro en la zona alto-Aconcagua-Petorca. Este estilo de flautas tiene una identidad claramente definida por sus rasgos y por su distribución, desde el Choapa hasta el Maipo, sin superposición con los estilos vecinos. Las del tipo “mapuche”, relacionadas con las de la región sur, se diferencian de estas por sus características formales y por su materialidad. La única

excepción regional es la flauta hallada en un enclave inkaico en plena zona Diaguita nuclear (Altovalsol), la cual podríamos interpretar como introducida, quizá llevada allí como un presente o por intercambio. Desgraciadamente no tenemos certeza del lugar de dónde provienen los dos ejemplares asignados al Choapa superior para precisar el límite norte de este estilo. El valle del Choapa tuvo una cierta independencia de la Cultura Diaguita nuclear (Elqui y Limarí), hasta el punto que los inkas trasladaron allí artesanos de esa región (González 2008: 40-42; González 2010, Pavlovic et al. 2010a: 285, 286; Solervicens et al. 2010: 308, 314). Es interesante pensar que, a unos cien kilómetros al norte se encuentra Combarbalá, donde supuestamente se habría extraído todo el material para construir estas flautas.

Respecto de la temporalidad de este estilo de flautas, suponemos que es preinkaico por tres hallazgos (Valle Hermoso, Bellavista y Huechún) adscritos a este período, y por su vinculación a un proceso cultural anterior al Inka.

Es posible, entonces, que estas flautas nos estén definiendo una región de antiguos contactos sur-diaguita y alto-Aconcagua, que el Inka intensifica. La incursión del estilo mapuche en esta región se puede interpretar también como una relación cultural de intercambio y movilidad.

Yendo ahora a la interpretación funcional de esta tipología organológica en la sociedad de la época, los dos únicos contextos funerarios que conocemos nos muestran una relación con individuos especiales respecto del resto de individuos enterrados en el mismo cementerio. En Bellavista la “antara” fue encontrada en el túmulo más grande, depositada sobre la cabeza del único individuo enterrado boca abajo (todos los demás fueron enterrados boca arriba, en tumbas menores sin instrumentos musicales, ver Mercado 2005: 29).⁴⁸ En Puente Carrascal la “antara” estaba puesta frente a la boca del niño, con el ajuar funerario más abundante de los cuatro individuos que compartían esa tumba.⁴⁹

La reutilización de algunas flautas después de su rotura alude a objetos muy apreciados, con un intenso uso (fig. 11). En general, todas las flautas parecen haber sido usadas intensamente, a juzgar por las huellas de uso en el sector proximal, donde se apoyan los labios para tañer. En un ejemplar (MNHN 3516) el asa muestra un notorio desgaste propio del cordel usado para suspenderlo. Por otra parte, varias flautas parecen haber sido ritualmente “matadas” (MAS 073, MAHFF 803, MEA, MCHAP L102), es decir, perforadas de tal modo de silenciar uno o más tubos, lo cual alude a una intención opuesta a la anterior, de terminar definitivamente con la vida útil del instrumento. También es notable la frecuencia de fragmentos de instrumentos, quizá también

debido a su rotura para terminar con su vida útil. De todos estos casos, el de Carrascal es notable porque su reutilización luego de una rotura supone un largo uso, lo que se contrapone a su hallazgo junto a un niño que difícilmente la alcanzó a usar mucho tiempo, a lo cual se añade que fue “matada”. Podemos interpretar esto como un objeto largamente usado por un linaje de antaristas que terminó trágicamente con la muerte de este niño. En general, si la piedra fue elegida por su durabilidad, a pesar de las enormes dificultades que acarrea su confección, podemos inferir que estas flautas eran objetos preciados, quizá heredados por una especie de linaje especializado.

Mucho más al norte, en Atacama y el Noroeste Argentino, se ha conservado parte del contexto cultural que acompañaba la “antara” (Pérez de Arce 1995, 2000, 2004). Existe un conjunto de representaciones que he llamado el “tema del antarista”, realizadas en el Estilo Circumpuneño del Período Tardío (Horta 2010), tallado en los objetos de madera del “complejo del rapé”. Esos



Figura 11. MEA, fragmento inferior de antara “media”, de cuatro tubos. Luego de quebrarse se reutilizó, haciéndole una nueva asa y quedando de tres tubos. Proviene del Estero Lo Campo, Panquehue. *Figure 11. MEA, lower fragment of a “middle” antara with four pipes. After being broken, the three remaining pipes were put back into use by the addition of a new handle. Found at Estero Lo Campo, Panquehue.*



Figura 12. MALA 3, Tableta de alucinógeno de piedra fragmentada proveniente de El Higueral, Los Andes, asociada a Cultura Aconcagua. Pizarra gris, alto 56, ancho 51, grosor 6 mm.

Figure 12. MALA 3, Fragment of a stone snuff tablet from El Higueral, Los Andes, associated with the Aconcagua Culture. Grey slate, 56 mm long, 51 mm wide, 6 mm thick.

objetos estaban relacionados con la manipulación de los polvos psicotrópicos del cebil. Las tabletas, el objeto más relevante de este conjunto, concentran la mayor cantidad de representaciones de este tema. Reconocemos allí la “antara”, minuciosamente descrita, vinculada con el sacerdote sacrificador, el puma y la llama.⁵⁰ El sacrificador, un chamán capaz de celebrar la ceremonia del sacrificio humano por decapitación, tenía el privilegio de tañer la “antara”, la cual aparece a veces sustituyendo la cabeza cortada, estableciendo un potente vínculo de sentido entre ambos objetos. Se le reconoce por su peinado, su gorro, su camisión y faja, su postura, su enorme nariz y prominente mentón y su mirada penetrante, y sobre todo por sus manos, que sostienen un hacha y una cabeza cortada o una “antara”.⁵¹ Horta (2010) identificó a la víctima del “tema del antarista”: está desnuda, en cuclillas, las manos agarrando las rodillas, con una “antara” que parece flotar, como si se tocara sola, rasgo que ha sido asociado al trance musical.⁵² La “antara” es el elemento más destacado de este tema iconográfico, por su ubicación central y su gran tamaño. La ceremonia de decapitación era, sin duda, el más importante sacrificio y, por lo tanto, los detalles rituales, entre ellos la música de la “antara”, debían tener la mayor importancia.⁵³ En resumen, la “antara” aparece inscrita en un importante ceremonial realizado por un chamán especializado en el sacrificio humano por decapitación bajo el efecto del cebil, en un entorno que incluía las figuras del felino y la llama. La importancia de la “antara” la podemos relacionar con la música chamánica americana, la cual

es concebida como producida, no por el chamán, sino por seres espirituales.⁵⁴ Siendo el *sonido rajado* sobresaliente entre los sonidos producidos por esas culturas, no es de extrañar su relevancia durante estos rituales con psicotrópicos asociados al sacrificio humano. De hecho, hasta el día de hoy el solo escuchar el *sonido rajado* en una fiesta puede provocar alteraciones psicológicas muy intensas.⁵⁵

Creemos que este contexto de uso acompañó la aparición de la “antara” hacia el sur, junto con la nueva propuesta ideológica, social, política y económica que dio origen, en el Norte Chico, al Complejo Cultural Las Ánimas y, posteriormente, a las culturas Copiapó y Diaguita, y en Chile central, a la Cultura Aconcagua.⁵⁶ Su introducción paulatina, como parte de las articulaciones políticas, sociales y económicas que generaban series interminables de rituales del encuentro, fue adaptando esa ritualidad a las diferencias regionales y culturales. Sabemos algo de esta adaptación; en territorio Diaguita la nueva ritualidad cambia la obtención del trance inhalando humo mediante pipas (propio del grupo anterior Molle) por la inhalación de polvos por la nariz, método más rápido y potente (Donoso 2008). También incorpora el tubo de pluma de cóndor o de hueso de ave marina para esta aspiración, en vez de lo que ocurre en Atacama, donde el puma y la llama dominan este escenario (Castillo 1992: 109, 121, 154).⁵⁷ En cambio se mantiene la “antara” y el sacrificador en sus rasgos y atributos (Castillo 1992). La estabilidad de esta iconografía en sitios y tiempos tan diferentes nos señala la trascendencia de este sacerdocio. Este chamán sacrificador alcanzó a ser visto por Mariño de Lobera hacia 1590 en Copiapó, donde invocaba al sol y reverenciaba “unas figuras de ídolos mal formados”, y cuyo símbolo era su hacha de cobre, con la cual decapitaba (Hidalgo 1989: 291). Más al sur van desapareciendo los rasgos de este complejo ritual, salvo la “antara” y una excepcional tableta de piedra (MALA 3) (fig 10). Sabemos, por las crónicas, que el chamán en el valle del Mapocho era “señalado y temido”. En las fiestas cantaba con tambor y luego, bajo el influjo “de su vino” (¿un brebaje psicotrópico?), se apartaba un poco para entrar en trance y comunicarse con los espíritus tutelares, y con una aguja de cactus se sacaba sangre de la lengua y del pene como sacrificio, sin sentir dolor y sin dejar marcas (Bivar 1979 [1558]: 160, 161). Probablemente el tambor era del tipo *caja challera*⁵⁸ y su canto era parecido al canto responsorial del alférez chino (que se emparenta con el *canto a lo divino* y las coplas del Noroeste Argentino). Este chamán, junto al jefe, marcaba la diferencia social en una sociedad relativamente homogénea (Durán & Planella 1989: 319; Sánchez &

Massone 1995: 27; Falabella et al. 2007). A diferencia de este chamán (y asimismo del chamán mapuche o huarpe), el sacrificador no usa (aparentemente) el tambor, sino que la “antara”, e inhala la sustancia alucinógena, en vez de beberla.⁵⁹

En resumen, podemos deducir que las flautas de combarbalita morada corresponden a una ritualidad proveniente de una antiquísima tradición surandina que quizá conserva su asociación a la aspiración nasal de polvos psicotrópicos y al sacerdocio del sacrificio humano por decapitación. Estaban asociadas probablemente a linajes de personas destacadas dentro de la sociedad local. Una información casi casual, señalada por Latcham (1922: 494), nos indica que los *bailes chinos* en Andacollo aún constituían cofradías secretas, a las cuales le prohibieron el acceso. Estas cofradías, comunes a muchos grupos indígenas americanos, son de carácter masculino y cohesivo, con una organización de tipo patriarcal que hereda los atributos mágicos, adornos e instrumentos musicales, rasgos todos compartidos con los *bailes chinos*.⁶⁰ Se entraba mediante una ceremonia de iniciación en la que eran revelados los conocimientos secretos y las tradiciones ancestrales. El conocimiento del *sonido rajado* y del trance asociado a él, pudo formar parte de este secreto. Esto nos permite explicar los diferentes estilos de instrumentos descritos como identidad de diferentes cofradías secretas, y también nos permite explicar la aparición de la “antara” en sitios inkaicos sagrados y segregados, de difícil acceso, custodiados, que pudieron ser sitios correspondientes al concepto inkaico de santuario.⁶¹ Incluso Mercado (2011) postula que se creó el santuario de Pachacamita para un ritual de *capacocha* (sacrificio humano) en el Aconcagua, que hasta hoy es una importante fiesta de *chinos*.⁶²

Podemos entender las actuales fiestas de *chino* como un remanente de la tradición prehispánica que hemos descrito, en que permanece el uso de las flautas, su uso orquestal (flautas pareadas, bailando, en fila, con un tambor), la función social masculina de esfuerzo y resistencia, que borra la diferencia entre individuo y grupo, como un gigantesco instrumento comunitario, que entra en competencia con otros similares (Pérez de Arce 1996), en un espacio determinante (Pérez de Arce 1993).⁶³ Su ritualidad integra una constelación de estímulos (música, canto, danza, poesía, teatro, oratoria, gastronomía, olores, trajes y decorados), una obra de arte colectiva cuya función central es relacionarse con el plano divino por medio del trance, gracias al sacrificio ritual de tañer las flautas (Mercado 1993, 1995-1996; Pérez de Arce 2011).⁶⁴ Se mantiene también el alférez, que cumple un papel similar al del *machi* (chamán)

mapuche (Pérez de Arce 2011). Todos estos rasgos son vernáculos regionales: no sabemos cuánto han cambiado con los siglos, pero podemos afirmar que no integran ninguna influencia foránea. Los aspectos que cambiaron, por otra parte, son relativos a la externalización de lo ritual (imágenes católicas, idioma español, Biblia, etc.) El cambio más radical desde tiempos prehispánicos fue la desaparición de la “antara”, que contrasta con la permanencia de la “pifilka”. Esto puede interpretarse como una diferenciación ritual: la “antara” asociada al ámbito del sacrificador y, por lo tanto, drásticamente suprimida con la llegada del español, la “pifilka” asociada a una ritualidad menos contraria a la católica y, de ese modo, integrada a esta religión.

Suponemos que la “antara”, a diferencia de la “pifilka”, fue usada como solista, basándonos en la ausencia de pares de instrumentos y de representaciones pareadas en la iconografía.⁶⁵ Probablemente la gran importancia del concepto par en los *bailes chinos* se debe al impulso que el Inka dio a este tema, como se refleja en la pintura de la cerámica (Mejillones 1994: 264, 267; González 1998: 50).⁶⁶ Otro cambio que se produjo, no sabemos cuándo, ni cómo, ni por qué, fue el reemplazo del perfil asimétrico con un asa por el perfil mapuche con dos asas simétricas.

La permanencia de la “pifilka”, además, está asociada a diferencias musicales y rituales que coinciden con los antiguos territorios culturales: Aconcagua, Aconcagua superior, Petorca, Choapa, Limarí-Elqui, cuestión que escapa del presente artículo.

Probablemente, en tiempos prehispánicos había más *bailes* y la intensidad, la frecuencia y la magnitud de las fiestas eran mayores, con grandes competencias entre las dos mitades de cada valle.⁶⁷ El año ritual debió ser una larga composición musical con tiempos fuertes (fechas importantes como siembras, cosechas) y menores (matrimonios, cortar un árbol), que se recortan contra un trasfondo de asentamientos dispersos, con un paisaje sonoro apenas perturbado por el hombre.⁶⁸ La repercusión anímica de esas fiestas debió ser de una dimensión desconocida para nosotros, para lo cual no tenemos ningún patrón de comparación válido.

CONCLUSIONES

Las flautas de combarbalita morada que hemos descrito corresponden a una tradición circunscrita a una región geográfica entre los ríos Choapa y Maipo, exhibiendo una exclusividad zonal y estilística casi total. Su adscripción cultural parece estar ligada a grupos principalmente alto-Aconcagua y sur-Diaguaita en contacto con la zona de

Combarbalá, de donde proviene la piedra matriz para confeccionar estos artículos rituales. Su temporalidad está marcada por una antigua tradición que llega a nuestra zona del norte en un período preinka, continúa durante el Inka, extinguiéndose la “antara” con la llegada del español, y sobreviviendo la “pifilka” hasta nuestros días. Su auge durante el Período Inka puede explicarse como parte del florecimiento de tradiciones locales que el Inka incentiva indirectamente, como se describe para el Choapa (González 2008, 2010).

La antigua tradición de la “antara” surandina, que abarca desde el altiplano boliviano hasta La Araucanía, se caracteriza por su unidad organológica (tubos complejos cavados en disposición escalerada) y por su rol destacado tanto a nivel sonoro como social. Su enorme difusión temporal y espacial se explica porque ofrece una solución suficientemente interesante para las necesidades estéticas de la región. Dentro de este panorama, los ejemplares que hemos descrito corresponden a mestizaje entre dos conceptos organológicos provenientes del norte y del sur, lo que provoca la aparición de los tres subestilos “mapuche”, “intermedio” y “clásico”, alcanzando este último el mayor nivel de excelencia. La extraordinaria dificultad que implica su construcción y su nivel artesanal no son visibles, solo son conocidos por los iniciados a los misterios de su cofradía. Su nivel artesanal no tiene relación con otras manifestaciones conocidas de las culturas locales y su manufactura oculta muchos secretos sin explicación.

La unidad estilística que presenta el conjunto de flautas de combarbalita morada puede interpretarse como fruto de un conocimiento transmitido como parte de una cofradía secreta, masculina, heredera de una antigua ritualidad surandina, asociado a un rol destacado dentro de la sociedad, como lo demuestran los contextos mortuorios. El “tema del antarista” conservado más al norte nos permite asociar el *sonido rajado* con el sacrificio humano por decapitación, máximo exponente del ritual andino, con el uso ritual de psicotrópicos y con un elaborado complejo ritual.

El hecho de que algo de esta ritualidad haya sobrevivido hasta hoy en la zona más poblada y occidentalizada de Chile, nos señala su fuerza y potencial. Los sonidos sagrados de las flautas de *chinos* muestran una identidad y originalidad comparable a los más recios y poderosos ejemplos de orquestas sagradas del mundo. Si comparamos el uso actual de la “pifilka” de los *bailes chinos* de Chile central con sus vecinos del Norte Chico y con los mapuches, destaca la primera por su mayor desarrollo orquestal y coreográfico, y por una mayor pureza (en tanto ritual exclusivamente de *chinos*). La flauta de *chinos* del Aconcagua es, por lo tanto, uno de

los logros culturales más viejos y mejor conservados de esta parte del mundo, y donde la tradición del *sonido rajado* ha alcanzado un mayor desarrollo, tanto en el pasado como hasta hoy.

RECONOCIMIENTOS A Francisca Gili, con quien compartí esta investigación, a Claudio Mercado, Helena Horta, Daniel Pavlovic, Gabriel Cantarutti, Pablo Mansilla, Fernanda Falabella, Nuriluz Hermosilla, Juan Alfaro, Iván Cáceres, Francisco Muñoz, Ana Ortubia, Cristián Cruz, Fredy Salinas, Lautaro Condell; al personal del Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo El Almendral, Museo Arqueológico de Santiago, Museo de la Sociedad de Historia del Aconcagua, el Centro Cultural de Salamanca, Museo de Arqueología e Historia Francisco Fonck, Museo Arqueológico de Los Andes, Museo de La Ligua, Museo Nacional de Historia Natural, Museo de Quillota; a los doctores Ramón Baeza y equipo de IRAM y a todos los que compartieron su conocimiento y experiencia.

NOTAS

¹ La cultura Aconcagua se desdibuja hacia el Aconcagua superior, donde la población tenía contactos con los valles de La Ligua, Petorca y Choapa, y hacia las provincias argentinas de San Juan y Mendoza (Pavlovic et al. 1999: 5; 1 Pavlovic et al. 2000: 3; Sánchez 2000; Sánchez et al. 2004). Más al norte no se han detectado evidencias de Aconcagua (Sinclair 2003). Desde el Maipo hacia el sur se diluye en lo que posteriormente se conoce como los “promaucaes” y luego “picunche” (Durán & Planella 1989: 327; Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato 2003).

² A través del artículo los nombres entre comillas se refieren a especies organológicas, para diferenciarlos de los nombres étnicos. “Antara”: flauta de pan de una hilera de tubos complejos cerrados, ordenados en escalera (421.112.211.12 112, según el sistema Sachs-Hornbostel [ver Pérez de Arce & Gili 2013], en adelante: SH). La “flauta de pan” (nombre originario de la mitología griega) designa varias flautas longitudinales distintamente afinadas unidas en un instrumento. La “antara” del área surandina (Pérez de Arce 2000), es de material sólido (cerámica, piedra o madera) y posee un asa (desde el altiplano boliviano hasta Chile central y zona aledaña de Argentina) o dos asas o un asa basal (región mapuche). *Antara* (o *andara*) es un nombre genérico quechua para la flauta de pan. Ver discusión acerca de este nombre en Gérard (2009: 132). “Pifilka” es el nombre mapuche para la especie organológica sin aeroducto longitudinal de un tubo complejo cerrado (SH 421.111.21), sin agujeros de digitación: en Chile central y el Norte Chico se la nombra “flauta de chino”.

³ Las “flautas acodadas” corresponden organológicamente a la especie “pifilka” (SH 421.111.21), si bien sus características relativas al tubo sonoro (provisto de gruesas estrías) y a la forma exterior (parecida a una pipa) sugieren que en el pasado tenían un estatus de especies organológicas muy diferentes. Conocemos varios ejemplares.

⁴ “Tutuca” designa una flauta de hueso mapuche (Pérez de Arce 2007). Organológicamente es una “kena” (flauta sin aeroducto, longitudinal abierta) sin agujeros de digitación (SH 421.111.11). Los “cantores” aparecen mucho mejor definidos en su iconografía en la cerámica Diaguita, revelándonos un sistema de representación aún no estudiado. Se trabajó un universo de instrumentos arqueológicos depositados en diferentes colecciones, ver Tabla 1 para identificar las siglas de cada una de estas. Se respetó la nomenclatura de catalogación de cada institución, y en caso de no existir esta, se numeró correlativamente el conjunto.

⁵ Suponemos, siguiendo diferentes vías de inducción que no caben en el presente artículo, que el probable arsenal organológico Aconcagua incluía, además de lo señalado, diferentes tipos de idófonos (maracas de calabaza, sonajeros vegetales), otras flautas

sin aeroducto (longitudinales, globulares), trompetas (longitudinales largas y cortas) y tambores (tipo “caja” y tubular).

⁶ “Caja”: membranófono de marco (SH 211.3). En los Andes surandinos, las “cajas” carecen de mango, poseen dos parches, son golpeadas con un percutor con una mano y sostenidas por la otra mano.

⁷ El inventario de MNHN 3516 es confuso, dice: “pito cuádruple de piedra. El original existe / J L 26 IV 1924 / Enrique Dillinguer 1883 / No aparece sino el facsímil / Collipulli”. Collipulli puede referirse al lugar donde vivía el dueño de la pieza. La inexistencia de cualquier rastro de “antaras clásicas” al sur del Cachapoal (ver Pérez de Arce 2007) hace dudar de este dato. Es muy probable que este sea el ejemplar que publicó Gay (1854) en la lámina 2 de “antigüedades chilenas”.

⁸ El de Pullally corresponde al proyecto FONDART Regional N° 10916-9, 2010 “El Período Tardío en la costa de la Provincia de Valparaíso”, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Región de Valparaíso, Quillota. Agradezco a Francisco Vergara por haberme facilitado este ejemplar para su estudio.

⁹ En MCHAP L102 están presente las ocho líneas incisas, pero no el escalerado.

¹⁰ El inventario del MNHN dice: “19117 pito de piedra rojiza, con pequeña asa vertical, fundo Guanaco Bajo, Conchalí (donado por) Don Manuel Córdoba, 1960. Prov. Santiago (quebrado)”.

¹¹ Mena (1974) publica una “pifilka” fragmentada de piedra color rojizo, sin contexto, como MNHN 11537, pero el número no concuerda con el inventario de este museo.

¹² Los *bailes chinos* toman su nombre del vocablo quechua -aymara *china*, originalmente mujer, usado posteriormente como término coloquial para referirse a los sirvientes en todos los países andinos (los sirvientes eran indios). Ellos llaman *chinita* a la Virgen, y se consideran sirvientes de la imagen sagrada.

¹³ En el norte semiárido usan flautas de caña y una danza lenta; el timbre y la conformación de su acorde son distintos a los bailes del Aconcagua. Las “pifilkas” mapuches son de menor tamaño y se tocan generalmente de a dos, a veces insertas en conjuntos orquestales heterogéneos.

¹⁴ La fuerza necesaria para producir el “sonido rajado” alcanza como cuatro veces la presión en la boca respecto de la flauta travesa (Pérez de Arce et al. 2014).

¹⁵ Al mojarlas el agua hidrata la madera y elimina la porosidad de las paredes, y la fina película de agua disminuye ligeramente el volumen interior, subiendo el tono, e incrementa la amplitud de la respuesta sonora haciendo el tañido más fácil y efectivo (De la Cuadra 2005: 108).

¹⁶ Hemos recogido también los nombres “lloronas”, “gargantea”, “cabreras”, “gansas”, “encabritadas”.

¹⁷ La “competencia” se da entre dos y más *bailes* durante la procesión, dando como resultado una compleja polifonía (Pérez de Arce 1996).

¹⁸ En el *baile* de Pachacamita se usan dos y hasta tres pares (Mercado, com. pers.).

¹⁹ Últimamente (2014) hay varios artesanos jóvenes que están comenzando a producir muy buenas *catarras* en el Aconcagua.

²⁰ A partir de 1960, aproximadamente, se añade un bombo artesanal.

²¹ Esta experiencia fue repetida luego en la MCHAP-MAS 73, con mediciones precisas en los “sonidos rajados” de cada uno de los cuatro tubos (Pérez de Arce et al. 2014).

²² El ejemplar MAHFF 803, perfectamente acabado en el exterior, pero con un tubo sin terminar, parece confirmar esta hipótesis. El ejemplar DAUCH también muestra un acabado exterior y un tubo perforado parcialmente, con un inicio de perforación por la parte inferior. CFM 24, CFM IV14 y MALA 2 también pueden explicarse del mismo modo.

²³ El abrasivo puede ser arena o piedra triturada y cernida. Experimentos hechos por Velázquez (2008) han demostrado que la herramienta de caña se puede hacer fácilmente de la longitud necesaria, sus fibras duras ayudan a arrastrar el abrasivo, es flexible

y su abundante sílice la hace resistente a la abrasión. Los de madera se desgastan rápido, los de hueso, concha, asta, pezuña, cerámica o piedra son de construcción difícil y frágiles cuando son largos y delgados, y las cuerdas de fibras vegetales, de tripa o de cuero en un arco de madera se rompen fácilmente.

²⁴ No se ha conservado evidencias de brocas en la región. Los mapuches conservan nombres para esta herramienta: *pincubue* (el punzón), *pincún* (taladrar, punzonear, agujerear) (Febrés 1975 [1764]: 403, 595), que guardan estrecha relación con nombres de flautas locales de piedra (Pérez de Arce 2007). La perforación de los tubos pudo hacerse con un taladro de arco con una punta de piedra, que en la combarbalita es efectivo y no muy difícil. Estos experimentos se realizaron con Donald Jackson, cuya gentileza de ayudarnos en este tema agradezco.

²⁵ Parece lógico pensar en que la sección ancha es posterior a la sección angosta, tanto por un tema acústico (se puede ensanchar hasta lograr el tono correcto, pero no se puede hacer lo contrario) como por comparación con la técnica actual. Es interesante dejar constancia que este doble método de perforación, uno rotatorio que deja una superficie bastante lisa y otro longitudinal que deja estrías marcadas, puede tener un origen local en las “flautas acodadas”, en las cuales la sección ancha presenta estrías sumamente marcadas, a modo de surcos profundos. Esta especie organológica no está bien estudiada, por lo cual no podemos adelantar más esta hipótesis.

²⁶ Un estudio de la aproximación acústica a este problema en las “antaras” prehispánicas lo analiza De la Cuadra (2005), llegando a las conclusiones que mencionamos, detallando sus variables y lo estrecho del rango de posibilidades deseables; el menor desplazamiento de la geometría deseada deja sin efecto el “sonido rajado” (Pérez de Arce et al. 2014).

²⁷ Arnaud Gérard, Patricio de la Cuadra, com. pers. Esto no ocurre con otros instrumentos, como los de cuerda, en los que lo que vibra es la caja y, por lo tanto, la elección de la madera correcta tiene enorme importancia. En la práctica, las flautas de caña tienen un comportamiento acústico ligeramente diferente a las de madera, diferencia muy importante para los *bailes chinos*.

²⁸ Se trata de una piedra con un color base rojo-morado con puntos más claros y más oscuros. El color base es bastante parejo para todos los ejemplares: tomé muestras de color utilizando un Pantone que se utiliza para gráfica (no es muy preciso), pero permite ver que la relación de color permanece en un rango restringido, y hay varios instrumentos que tienen idéntica coloración. Pantone 409-437, 410 (cuatro ejemplares), 437-492, 436, 437 (seis ej.), 438, 462-465, 463-466, 465, 466-407, 470, (tres ej.), 470-477, 471, (tres ej.), 472, 476, 477, 478, 491, 498.

²⁹ El concepto de afinar que ocupó aquí es totalmente opuesto al que se ocupa en los instrumentos occidentales, donde se busca la consonancia del tono; aquí se busca, precisamente, la mayor disonancia posible.

³⁰ Un ejemplar del subtipo “intermedio” (DAUCH) presenta un inicio preliminar de perforación en el extremo distal, que está fracturado, acción que al parecer se abandonó luego de una nueva fractura.

³¹ La industria lítica Aconcagua registra percutores, instrumentos cortantes, lascas, raspadores, palas, morteros, elementos de mollienda, puntas de proyectil, pulidores de cerámica y adornos, pesas para redes y “chopes” para recolección de moluscos (Sánchez & Massone 1995: 22-24; Cornejo & Galarce 2013 s.n.p.).

³² Hermosilla y colaboradores (1999) plantean que este conjunto revela la elaboración, el uso y el descarte de flautas. Desgraciadamente su recolección en superficie durante años impide definir mejor su situación espacial original. El hallazgo de un *corpus* de “antaras” o sus fragmentos en una región acotada no ocurre en ningún otro sitio de los contemplados en este artículo (al sur de Perú, en Nazca, existen evidencias en tal sentido, pero se refieren a una especie de “antaras” que escapa a este artículo, ver Pérez de Arce 2004). Este rasgo excepcional puede ser explicado basándose en la hipótesis de un taller, que para el caso de los instrumentos musicales tiene mucho sentido por la

multiplicidad de conocimientos requeridos en su fabricación, tal como lo confirma la organología a nivel mundial.

³³ Casos semejantes han sido descritos en flautas romanas y galorromanas de Alésia (Mont-Auxois), de Barbing-Kreuzhof, en Bavaria, y Uitegeest, en Holanda (Lawson 2002: 67, 69).

³⁴ No conocemos referencias de este tipo de artesanos en nuestra región. En México "los oficiales que labraban las piedras preciosas [...] sus padres, sus abuelos [...] Eran considerados como dioses" (Sahagún en Velázquez 2008: s.n.p.).

³⁵ Ver nota 7.

³⁶ El autor de estos hallazgos, A. Palacios, los encontró en una amplia zona que cubre la cordillera Cuncumén, Tranquilla, Quelén, Alto San Agustín y Cunlagua.

³⁷ Se trata de una colección hecha durante años por el señor Guillermo Bugueño, en el sector donde vive. Dato entregado por Gabriel Cantarutti, a quien agradezco el contacto.

³⁸ Ver nota 10.

³⁹ La "antara" de tubo complejo nace mucho antes, en el sur del Perú en tiempos Paracas, y continúa en Nasca, pero corresponde a un subestilo diferente, de cerámica, con otra conformación sonora y otra lógica de uso y función (Pérez de Arce 2000).

⁴⁰ En contraste, la evidencia es abrumadora para señalar al tambor como uno de los elementos más característicos de la organología incaica (ver las cuidadas descripciones de Betanzos (1992 [1551]: 38, 43, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140). Ver también D'Harcourt (1925), Izikowitz (1935), Jiménez Borja (1951), Stevenson (1976: 260). La ausencia de citas no excluye la posibilidad de que los inkas de Cusco hayan usado el "siku", pero clarifica que no era un instrumento que los representara como colectivo. Por "siku" entiendo la flauta de pan más habitual usada en los Andes, que consiste en varios tubos de caña de distintos tamaños unidos entre sí en disposición escalerada. La enorme variedad de "sikus" en los Andes comprende instrumentos de uso colectivo, en que dos individuos tocan partes complementarias del mismo instrumento, la más habitual (SH 421.112.211.112) y variantes de uso solista (no pareado, SH 421.112.211.22). Su uso actual se extiende desde la región de Iquique hacia el norte del continente, incluyendo los Andes y Amazonía, con cientos de variedades. El nombre "siku" es, junto a su variante *sikuri*, el más usado entre los aymaras de los Andes meridionales, Chile y Argentina. La variedad de nombres es extensísima por la diversidad regional, de tipologías y de funciones que cumplen: tamaños, roles, danzas, etc. (D'Harcourt 1925: 53; Iribaren 1969: 96; Díaz Gainza 1977: 156, 188, 190; Paredes 1977: 14; Thorrez 1977; Bolaños et al. 1978: 192, 198, 203; Mardones & Riffó 2011: 5, 6; Ávila 2012).

⁴¹ Por el contrario al norte de Arica había una tradición de flautas de cerámica, ausentes más al sur salvo una hallada en Ovalle (Museo del Limarí, 11.2005), que es de origen cusqueño. Existe además un par de flautas de pan de cerámica encontradas en La Serena (MALS sn) y en El Mauro (Francisca Gili, com. pers.), pero se trata de pequeñas réplicas votivas bastante toscas, claramente no aptas para ser tañidas. La cerámica es el material más usado para confeccionar flautas en los Andes prehispánicos de Perú hacia el norte.

⁴² La permanencia del patrón organológico obedece a una característica de la música dentro de las tradiciones culturales del mundo (Merriam 1964: 304, 305; Lomax 1976: 34; Lawson 2004: 81-83), tema que hemos podido comprobar en Chile Central (Mercado 1995-1996; Pérez de Arce 2000). La menor alteración organológica incide en la pérdida de las cualidades sonoras, lo que permite explicar esa permanencia.

⁴³ Las "antaras" y "pifilkas" arqueológicas de La Araucanía presentan dos asas.

⁴⁴ MNHN 3086, descrita por Medina (1882: 302, 419). El inventario dice: "pito de piedra toboza (sin año) Medina fig. 81, Vichuquén, piedra gris azulosa. Asa reparada".

⁴⁵ La cualidad ritual de la piedra está refrendada por datos etnohistóricos, tanto para la región mapuche (Pérez de Arce 1986, 2007) como para los Andes centrales (la información es muy abundante, ver, p. e., Paternosto (1989: 67); Williams

(2009: 267), Gérard (2010: 322). La cerámica no se consideraba apropiada para construir instrumentos musicales, a pesar de que potencialmente era mucho más adecuada, y su tecnología estaba desarrollada en la zona.

⁴⁶ En la "antara" diaguita (MALS 7599) el tubo mayor se abre abajo (igual que todas las otras), pero el resto de los tubos no puede hacerlo porque el escalerado se halla modificado, imposibilitando esta acción, demostrando así la relación entre ambos aspectos de la construcción.

⁴⁷ El tema de las ornamentaciones en las "antaras" diaguitas no está publicado, y sugiere nexos con las "flautas acodadas", además del nexo con los diseños de la cerámica.

⁴⁸ Este cementerio ha sido poco estudiado, se estima que es Aconcagua, pero tiene algunos elementos incaicos.

⁴⁹ Cáceres y colaboradores (2010) describen este cementerio como un sitio funerario de poblaciones locales agrícolas que reciben la influencia incaica o están en proceso de incaización y avanza la idea de que se trate de un sitio funerario perteneciente a una familia (flauta MCHAP L102).

⁵⁰ El polvo basado en *Anandenanthera colubrina*, variedad cebil, se conoce en la literatura arqueológica como "rapé" (Gili 2011). Para una descripción del "tema del antartista" ver Pérez de Arce (2011). Aquí presentamos un resumen de las descripciones.

⁵¹ Mucho se ha escrito sobre este personaje en los Andes, ver Celestino (1997).

⁵² Horta (2010) también identificó un tercer tipo de personaje, el "guardián", que no manipula nunca la "antara". Varios músicos, en contextos distintos e independientes, han comentado una extraña y fuerte experiencia de sentir que el instrumento "se toca solo", luego de horas de estar tocando, lo que puede explicar la representación de la "antara" suspendida, sin estar sujeta por las manos de los personajes.

⁵³ Su efectividad probablemente se basaba en el concepto de retribución a la naturaleza por toda la vida que entrega.

⁵⁴ Poco sabemos de los fenómenos asociados al trance psicotrópico y música, que fundamentalmente son no lineales ni racionales. Ver Wasson y colaboradores (1974); Dobkin & Katz (1975: 76).

⁵⁵ Ver Pérez de Arce y colaboradores (1992) para la descripción de estos fenómenos, detectados en varias oportunidades durante nuestra investigación.

⁵⁶ Forma parte de este cambio la tradición de equipos alucinógenos, sacrificadores, cabezas trofeo y decapitados que aparece en los artefactos inhalatorios diaguitas (Ampuero 1978: 36, 1986: 24, 25; Niemeyer 1994: 29, 30; Berenguer 2004: 512). En Taltal había tabletas de piedra similares a las de Tiwanaku (Núñez, L. 1963; Núñez, P. 1984; Castillo 1992: 108). Latcham (1938) asegura que en el valle de Copiapó y especialmente en Caldera, eran frecuentes los tubos y las tabletas de tipo atacameño con motivos tiwanaqueños (Castillo 1992: 106).

⁵⁷ En esa misma región algunos *bailes chinos* usaron en tiempos históricos un tipo de flauta de hueso de cóndor y otra de buitres (Domeyko 1978 [1843]: 562; Galleguillos 1896).

⁵⁸ Del quechua "*ch'alla* = desparramadura de un líquido en forma de rocío, rociadura", aludiendo al momento cumbre del carnaval (Álvarez & Grebe 1974: 28). Este tipo de tambor se usa desde Chile central hasta el Noroeste Argentino y norte chileno. Actualmente hay rastros arqueológicos de su uso en la zona norte (Izikowitz 1935: 185).

⁵⁹ Para el tambor chamánico mapuche, ver Pérez de Arce (2007). El tambor chamánico de los huarpes está mencionado en Techo (1897: 167-169).

⁶⁰ Hace pocos años los *bailes chinos* comenzaron a incorporar mujeres, cuestión que hoy es más o menos generalizada, debido a una serie de factores, como la mayor participación femenina en todas las esferas sociales, y la aparición de otras formas rituales con inclusión femenina que comparten los mismos rituales.

⁶¹ Para una discusión del tema *pukara*, ver Tarragó (2000) y Williams (2009). Sobre el carácter secreto y resguardado de templo, ver descripción de Curatola (2011) respecto al santuario de Pachacamac.

⁶² Basado en el santuario de Pachacamac, cerca de Lima, el cual está relacionado con el niño sacrificado, y asociado a Limache (gente de Lima, en *mapudungun*). Ver Bárcena (2001), Gentile (2001) y Schobinger (2001).

⁶³ La identidad se da, además del sonido, por la ropa, la pintura de las flautas, las mudanzas y otros factores. El borrar la diferencia entre individuo y conjunto se aplica por igual a las flautas de "sikus" de Bolivia y Perú. En Conima, sur del Perú, se habla de "sonar como un solo instrumento" (Turino 1983: 75; Gérard 2009: 125).

⁶⁴ Esta situación es semejante a la que encontramos en el altiplano aymara (Gérard 1997, 2002, 2009: 133, 140, 141; Stobart 1996: 70).

⁶⁵ El sistema pareado consiste en que un instrumento está repartido entre dos personas, que alternan sus notas para conformar una melodía. La cualidad par está presente, además, a nivel de sonido, de grupo, de encuentros, tema que sobrepasa este artículo. En el tema del antartista el músico es siempre uno, si bien existe una organización simétrica del espacio en torno a él.

⁶⁶ El concepto de *yanantin* (par simétrico, unión de opuestos; Bouysse Cassagne 1987: 194-195; Quispe 2008), "las cuatro divisiones que componen el todo" (Bertonio 1984 [1612]; González 1998: 46; Sagárnaga 2008: 20) son conceptos que se expanden con potencia gracias al inka. Es posible que la organización actual de los *bailes chinos* sea una consecuencia de esta influencia, tema que sobrepasa la discusión de este artículo. El concepto dual, en cambio, está profusamente representado en la decoración de la cerámica Ánimas y Diaguita (González 2004) y en Aconcagua, comparte con la división tripartita (motivo del trinacrio) que representa un movimiento de giro.

⁶⁷ Se supone que el sistema dual es previo al Inka en esta zona (Hidalgo & Aldunate 2001: 90; Cornejo 2001: 80, 84; Sánchez 2007).

⁶⁸ El recuerdo de la gente es que antes las fiestas eran más grandes, de varios días. Aún se recuerdan las largas caminatas de horas y días por los cerros, en que se trasladaba toda la comunidad. Acerca de los asentamientos, ver Falabella y colaboradores (2002).

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, C. & M. E. GREBE, 1974. La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales. *Revista Musical Chilena* 28 (126-1), pp. 21-46 <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11737/12099>> [Citado 30-06-2013].
- AMPUERO, G., 1978. *Cultura Diaguita*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Ministerio de Educación.
- 1986. Antiguas culturas del norte chileno. En *Diaguitas, pueblos del Norte Verde*, pp. 15-29. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- ÁVALOS, H.; H. GONZÁLEZ, J. STRANGE, E. VALENZUELA & A. ROMÁN, 2000. Contactos Aconcagua-Diaguitas en el valle del Limarí. Ponencia presentada en el xv Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica.
- ÁVILA, B., 2012. ¿Cuerpo de cuerpos?: La experiencia de la etnocorporeidad en la música de Lakita. En *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, 1-3 de agosto de 2012, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performativas.
- BÁRCENA, R., 2001. Pigmentos en el ritual funerario de la momia del cerro Aconcagua. Objetos metálicos de la ofrenda ritual del cerro Aconcagua. El collar de la momia del cerro Aconcagua. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*, J. Schobinger & C. Abal de Russo, Eds., pp. 117-331. Mendoza: EDIUNC.
- BECKER, C., 1999. La fauna como una fuente de información cultural en la cultura Aconcagua. Publicado en el informe del Proyecto FONDECYT N° 1960930 "Uso del espacio en Chile Central durante el Tardío: Una aproximación explicativa desde la arqueología y la ecología", Museo de Historia Natural de Valparaíso.
- BERENGUER, J., 2004. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.
- BERTONIO, L., 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Reedición facsimilar. Santiago: Ediciones Ceres.
- BETANZOS, J., 1992 [1551]. *Suma y narración de los Yngas*. Cochabamba: Fondo Rotatorio Editorial.
- BIVAR, G. DE, 1979 [1558]. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. Berlín: Colloquium Verlag.
- BOLAÑOS, C.; J. ROEL PINEDA, F. GARCÍA & A. SALAZAR, 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza.
- BOSQUET, D., 1995. Una flauta de pan lítica hallada en el sur de Mendoza. En *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, pp. 158-164. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T., 1987. *La identidad aymara. Aproximación histórica* (siglos xv-xvi). La Paz: Hisbol.
- CÁCERES I.; C. GONZÁLEZ, I. CORREA, R. RETAMAL, M. RODRÍGUEZ & M. SAAVEDRA, 2010. Carrascal 1: Nuevos aportes a la discusión sobre la presencia inka en Chile central. En *Actas del XVII Congreso de Arqueología Chilena*, Valdivia, pp. 331-340. Santiago: Ediciones Kultrún.
- CASTELLETTI, J., 2011. Sondeo y rescate arqueológicos Sitio Cebollar 2, sector Torre 84, línea de transmisión eléctrica 2x220 kV Nogales-Polpaico. Informe final al Consejo de Monumentos Nacionales.
- CASTILLO, G., 1992. Evidencias sobre uso de narcóticos en el norte semiárido chileno. Catastro regional. *Boletín del Museo Regional de Atacama* 4: 105-160, Copiapó.
- 2011. Diaguitas arqueólogos y Diaguitas etnohistóricos. Una aproximación a la problemática étnica del Valle del Elqui. En *Culturas Surandinas. Huarpes y Diaguitas*, A. Volantines, Ed., pp. 31-101. Coquimbo: Sociedad de Creaciones y Acciones Literarias.
- CELESTINO, O., 1997. Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. *Gazeta de Antropología* 13, artículo 06 [online] <http://www.ugr.es/~pwlac/G13_06Olinda_Celestino.html> [Citado 30-06-2013].
- COMISIÓN VERDAD HISTÓRICA Y NUEVO TRATO, 2003. Informe, Volumen I, Primera Parte. Historia de los pueblos indígenas de Chile y su relación con el Estado [online] <http://biblioteca.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_i/1p/v1_pp_1_historia_antigua_c1-6_.html> - 17k -> [Citado 30-06-2013].
- CONADI, 2008. Reseña histórica Pueblo Diaguita [online] <<http://www.conadi.cl/pdiaguita.html>> [Citado 30-06-2013].
- CORNEJO, L., 2001. Los Inka y sus aliados Diaguita en el extremo austral del Tawantinsuyu. En *Tras la huella del Inka en Chile*, C. Aldunate & L. Cornejo, Eds., pp. 74-89. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2008. El país de los grandes valles. *Prehistoria de Chile Central*. [online] <<http://www.precolombino.cl/es/investigacion/fichas/pais.php>> [Citado 30-06-2013].
- CORNEJO, L. & P. GALARCE, 2013. Avances en el estudio de la lítica de sociedades tardías de Chile. *Revista Chungara* [online] <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562004000400020&lng=es&nrm=iso> [Citado: 30 -06-2013].
- CURATOLA, M. A., 2011. ¿Fueron Pachacamac y los otros grandes santuarios del mundo andino antiguo verdaderos oráculos? *Diálogo Andino* 38: 5-20.
- DE LA CUADRA, P., 2005. The sound of oscillating air jets: Physics, modeling and simulation in flut- like instruments. A dissertation submitted to the Department of Music and the Committee on Graduate Studies of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- D'HARCOURT, R., 1925. *La Musique des Incas et ses survivances*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- DÍAZ GAINZA, J., 1977. *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Puerta del Sol.
- DOBKIN DE RÍOS, M. & F. KATZ, 1975. Some relationships between Music and Hallucinogenic Ritual: The 'Jungle Gym' in Consciousness. *Ethos* 3 (1): 64-76.

- DOMEYKO, I., 1978. *Mis viajes*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- DONOSO, J. P., 2008 Ms. Apogeo agrario prehispánico y genocidio de nuestros ancestros en Chile central. Serie documental *Pueblos originarios de Chile*.
- DURÁN, E. & M. T. PLANELLA, 1989. Consolidación agroalfarera: Zona Central (900-1470 DC). En *Culturas de Chile: Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate & I. Solimano, Eds., pp. 313-328. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- EBERT, J., 1979. An Ethnoarchaeological Approach to Reassessing the Meaning of Variability in Stone Tool Assemblages. En *Ethnoarchaeology: Implications of Ethnography for Archaeology*, C. Kramer, Ed., pp. 59-74. New York: Columbia University Press.
- FALABELLA, F.; L. SANHUEZA & E. FONSECA, 2002. Las materias primas de la cerámica Aconcagua salmón y sus implicancias para la interpretación de la organización de la producción alfarera. *Chungara* 34 (2): 167-189.
- FALABELLA, F.; M. T. PLANELLA & E. ASPILLAGA, 2007. Dieta en sociedades alfareras de Chile Central: Aporte de análisis de isótopos estables. *Chungara* 39 (1): 5-27.
- FEBRÉS, A., 1765 [1764]. *Arte de la Lengua General del Reyno de Chile*. Lima
- GALLEGUILLOS, F., 1896. *Una visita a La Serena, Andacollo y Ovalle*. Valparaíso: Tipografía Nacional de Pedro H. Pinto.
- GAY, C., 1854. *Atlas de la historia física y política de Chile*. París: Ed. Thunot.
- GENTILE, M., 2001. Relación de la capacocha del cerro Aconcagua con la presencia del Inca Huayna Capac en Chile central. En *El santuario incaico del cerro Aconcagua*, J. Schobinger & C. Abal de Russo, Eds., pp. 395-408. Mendoza: EDIUNC.
- GÉRARD, A., 1997. Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia. *Revista Boliviana de Física* 3 (3): 40-59.
- 2002. *Atipanakuy, Jatun Ayllu, Potojsimanta*. La Paz: Disco Andino.
- 2009. Sonidos "ondulantes" en silbatos dobles arqueológicos. ¿Una estética ancestral reiterativa? *Revista Española de Antropología Americana* 39 (1): 125-144.
- 2010. *Anata/Phujllay, ¿el gran juego? Una aproximación semántica*. En *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia*, Tomo 2, A. Gérard, Ed., pp. 313-340. La Paz: Plural Editores/FAUTAPO.
- GILL, F., 2011 Ms. Music and Anadenanthera: Relations between the Past and the Present. Trabajo presentado al XII Congress of the ICTM Study Group for Music Archaeology. Universidad de Valladolid, sept. 20-22.
- GÓMEZ, A., 2006. Los habitantes prehispánicos de Santiago *Prehistoria de Chile: conociendo nuestro pasado* [online] <<http://prehistoriachilena.blogspot.com/>> [Citado 30-06-2013].
- GONZÁLEZ, P., 1998. Doble reflexión especular en los diseños cerámicos Diaguita-Inca: De la imagen al símbolo. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 39-52.
- 2004. Arte visual, espacio y poder: Manejo incaico de la iconografía cerámica en distintos asentamientos de la fase Diaguita Inka en el valle de Illapel. *Chungara* 36 (2): 375-392.
- 2008. Mediating opposition: On redefining Diaguita visual codes and their social role during the Inca Period. En *Lenguajes visuales de los Incas*, P. González & T. L. Bray, Eds., pp. 21-45. Oxford: BAR International Series.
- 2010. Nuevos resultados en la sistematización de los patrones decorativos Diaguita-Inca: Variabilidad, simbolismo, oposiciones intervale y contextualización. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Valdivia, pp. 241-252. Santiago: Ediciones Kultrún.
- GRUSZCZYNSKA-ZIÓŁKOWSKA, A., 2004. Masculine Musical Instruments in the Andean Tradition. En *Music-Archaeological Sources: Finds, Oral Transmission, Written Evidence*. Studien zur Musikarchäologie IV, Orient-Archäologie 15, E. Hickmann & R. Eichmann, Eds., pp. 253-260. Rahden/Westf.: VML Verlag Marie Leidorf GmbH.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1980 [1615]. *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. México, D. F.: Siglo XXI.
- HERMOSILLA, N.; D. PAVLOVIC & J. CASTELLETTI, 1999 Ms. Uso del espacio en Chile Central durante el Tardío: Una aproximación explicativa desde la arqueología y la ecología. Proyecto FONDECYT N° 1960930, Depto. de Ciencias Ecológicas, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile.
- HERMOSILLA, N.; R. STEHBERG, L. VARGAS & B. SAAVEDRA, 2003. Huechun 5, sitio habitacional de la Cultura Aconcagua. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomé, pp. 445-464. Concepción: Sociedad Chilena de Arqueología, Museo de Historia Natural de Concepción.
- HIDALGO, J., 1989. Diaguitas chilenos protohistóricos. En *Culturas de Chile: Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate & I. Solimano, Eds., pp. 289-293. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- HIDALGO, J. & C. ALDUNATE, 2001. La dualidad en Aconcagua. En *Tras la buelta del Inka en Chile*, C. Aldunate & L. Cornejo, Eds., pp. 90-91. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- HORTA, H., 2010. *Sacrificadores y víctimas. Hacia la definición de un estilo circumpuneño en el complejo alucinógeno (zona atacameña y noroeste argentino)*. En *The Southern Andean Iconographic Tradition*, W. Isbell & M. Uribe, Eds. Coedición de Dumbarton Oaks, Cotsen Institute of Archaeology, State University of New York at Binghamton y Universidad de Chile.
- IBARRÉN, J., 1957. La flauta de pan y otros instrumentos indígenas. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena* 4: 12-21.
- 1969. Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile. *Rehue* 2: 91-109.
- 1971. Instrumentos musicales del Norte Chico chileno. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena* 14: 119.
- IZIKOWITZ, K. G., 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the American Indians - A Comparative Ethnography Study*. Göteborg: Elanders Bocktryckeri Aktiebolag.
- JIMÉNEZ BORJA, A., 1951. Instrumentos musicales peruanos. *Revista del Museo Nacional de Lima* XIX-XX: 37-190.
- LAGIGLIA, H., 1962-1963. Una flauta lítica nueva para la arqueología de Mendoza (Argentina). En *Anales de Arqueología y Etnografía*, Tomo XVII-XVIII, pp. 179-182. Mendoza: UnCuyo.
- LATCHAM, R., 1922. La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos. *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile* 2, 3, 4, T. III. Santiago: Imprenta Cervantes.
- 1938. *Arqueología de la región atacameña*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- LAWSON, G., 2004. Music, Intentionality and Tradition: Identifying Purpose, and Continuity of Purpose. En the *Musicarchaeological Record, Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, 9-16 Juni 2002*, E. Hickmann & R. Eichmann, Eds., pp. 61-97. Rahden/Westf.: VML Verlag Marie Leidorf GmbH.
- LINDBERG, I., 1959. Un instrumento musical encontrado en Chacabuco. *Notas del Centro de Estudios Antropológicos*: 27-29. Santiago: Universidad de Chile.
- LOMAX, A., 1976. *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*. Berkeley: University of California Extension Media Center.
- LORENZEN, A. M., 1966. El arte Diaguita en las colecciones de los museos de Santiago. Seminario-memoria para optar al título de Profesor de Estado. Universidad de Chile. Facultad de Bellas Artes, Cátedra de Historia del Arte Santiago [online] <<http://hammer.prohosting.com/~excedo/diaguita/>> [Citado 30-06-2013].
- MADRID, J., 1965. Informe de la excavación de un cementerio de túmulos en la Hacienda Bellavista (San Felipe) y descripción de un aprendizaje adquirido en la misma. *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Santiago* 3: 45-63.
- MARDONES, P. & R. RIFFO, 2011. La Meca de los Lakita. La participación de las comparsas de Lakita en la Pascua de los Negros. Ponencia presentada en X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires.

- MARTÍNEZ, A., 2010. Sitio Cerro La Cruz: ¿Un espacio de fiestas? En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo III-IV, pp. 1373-1378, Mendoza.
- MASSONE, M.; E. DURÁN, R. SÁNCHEZ, F. FALABELLA, F. CONSTANTINESCU, N. HERMOSILLA & R. STEHBERG, 1998. Taller cultura Aconcagua: Evaluación y perspectivas. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 15: 24-30.
- MEJILLONES, V., 1994. Aproximación al pasado y presente. En *La cruz escalonada andina: Primer encuentro de cosmovisión andina "La Cruz cuadrada"*, Tomo I, pp. 259-276. La Paz: Centro de Cultura, Arquitectura y Arte Taipinquiri.
- MEDINA, J. T., 1882. *Los aborígenes de Chile*. Santiago: Imprenta Gutemberg.
- MENA, M. I., 1974. Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile. Memoria para optar al título de Licenciado en Música, Universidad de Chile, Santiago.
- MÉNDEZ, C. & A. TRONCOSO, 2008. Editorial. *Revista Werkén 05* [online] <<http://www.revistawerken.cl/lectura/planilla2.php?ed=05&art=0>> [Citado 30-06-2013].
- MERCADO, C., 1993. Permanencia y cambio en fiestas rituales de Chile Central. Trabajo final del curso "Música en Chile y Latinoamérica" del Magíster en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile, Santiago.
- 1995-1996. Etnoestética musical y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central. *Revista Chilena de Antropología* 13: 163-196.
- 2005. Con mi flauta hasta la tumba. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10 (2): 29-49.
- 2011. Pachacamita and the apu Aconcagua, Chile. Trabajo presentado al XII Congress of the ICTM Study Group for Music Archaeology. Universidad de Valladolid, sept. 20-22.
- MERRIAM, A., 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- MICHELLI, C. T., 2000. Tambos incaicos del centro de San Juan: Su articulación regional. *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales (Universidad de Barcelona) N° 70, 15 de agosto de 2000 [online] <<http://www.ub.es/geocrit/sn-70.htm>> [Citado 30-06-2013].
- NEME, G., 2007. *Cazadores-recolectores de altura en los Andes meridionales*. Oxford: BAR International Series.
- NIEMEYER, H., 1994. Pasos cordilleranos y contactos entre los pueblos del norte chico de Chile y el noroeste argentino. En *La cordillera de los Andes: Ruta de encuentros*, pp. 23-37. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- NÚÑEZ, L., 1963. Problemas en torno a la tableta de rape. *Anales de la Universidad del Norte* 2: 146-168.
- NÚÑEZ, P., 1984. La antigua aldea de San Lorenzo de Tarapacá, norte de Chile. *Chungara* 13: 53-66.
- PAEDES, R., 1977. *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz: Editorial Puerta del Sol.
- PATERNOSTO, C., 1989. *Piedra abstracta: La escultura Inca, una visión contemporánea*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- PAVLOVIC, D.; R. SÁNCHEZ, P. GONZÁLEZ & A. TRONCOSO, 1999. Primera aproximación al Período Alfarero prehispánico en el valle fronterizo de Putaendo, cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, pp. 239-255, Córdoba.
- PAVLOVIC, D.; R. SÁNCHEZ & A. TRONCOSO, 2000. Caracterización inicial del período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 30: 17-29.
- PAVLOVIC, D.; A. TRONCOSO, P. GONZÁLEZ & R. SÁNCHEZ, 2004. Por cerros, valles y rinconadas: Investigaciones arqueológicas en el valle del río Putaendo, cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara* 36: 847-860.
- PAVLOVIC, D.; A. TRONCOSO, C. BECKER, J. RODRÍGUEZ & P. GONZÁLEZ, 2010. Escobillados, cuarto estilo y grandes contenedores. El conjunto alfarero Diaguita durante el período Inca en la provincia del Choapa. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Valdivia, pp. 285-296. Santiago: Ediciones Kultrún.
- PAVLOVIC, D.; A. TRONCOSO & R. SÁNCHEZ, 2010. Cultura material, ritualidad funeraria y la interacción con el Tawantinsuyu de las poblaciones locales del valle de Aconcagua durante el período Tardío. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Valdivia, pp. 383-392. Santiago: Ediciones Kultrún.
- PÉREZ DE ARCE, J., 1986. Cronología de los instrumentos sonoros del área Extremo Sur Andino. *Revista Musical Chilena* 166: 68-124.
- 1993. Sonido y espacio en fiestas rituales de Chile Central. Trabajo presentado al III Congreso Internacional de Etnohistoria, 19 al 23 de julio, El Quisco.
- 1995. *Música en la piedra: Música Prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1996. Polifonía en fiestas rituales de Chile Central. *Revista Musical Chilena* 185. Santiago: Universidad de Chile.
- 2000. Sonido rajado, historical approach. *Galpin Society Journal* LIII: 233-251, London.
- 2004. Influencia musical de Tiwanaku en el norte de Chile: El caso del "siku" y de la "antara". En *Tiwanaku. Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*, M. A. Rivera & A. L. Kolata, Comps., pp. 193-220. Santiago: Ediciones Universidad Bolivariana.
- 2007. *Música Mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- 2011. The Shape of Trance in Central Chile and Araucanía. Trabajo presentado al XII Congress of the ICTM Study Group for Music Archaeology. Universidad de Valladolid, sept. 20-22.
- PÉREZ DE ARCE, J.; C. MERCADO & A. RUIZ, 1992 Ms. Chinos, fiestas rituales de Chile Central. Informe final de proyecto FONDECYT 92-3251.
- PÉREZ DE ARCE, J. & F. GILI, 2013. Clasificación de instrumentos musicales: Una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena* [en prensa].
- PÉREZ DE ARCE, J.; P. DE LA CUADRA & B. FABRE, 2014. Antaras Aconcagua: Un estudio antropológico y acústico. *Revista Aisthesis* [en prensa].
- QUISPE, F., 2008. *La quena Mollo: Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*. La Paz: Plural editores.
- RODRÍGUEZ, A.; R. MORALES, C. GONZÁLEZ & D. JACKSON, 1993. Cerro La Cruz: Un enclave económico administrativo incaico, curso medio del Aconcagua (Chile central). En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología de Chile*, Tomo II, pp. 201-221, Temuco.
- SAGÁRNAGA, J., 2008. Alianza y ritualidad en Tiwanaku. Las vasijas pares de Pariti. *Chachapuma. Revista de Arqueología Boliviana* 4: 5-25, La Paz.
- SÁNCHEZ, R., 2000. Cultura Aconcagua en el valle del río Aconcagua. Una discusión sobre su cronología e hipótesis de organización dual. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, vol. II, pp. 147-160.
- 2004. El Tawantinsuyu en Aconcagua (Chile central). *Chungara* 36 (2): 325-336.
- 2007. Proyecto prospección sondajes de relleno yacimiento Panulcillo, IV región. Aspectos culturales y arqueológicos. Declaración de impacto ambiental.
- SÁNCHEZ, R. & M. MASSONE, 1995. *Cultura Aconcagua*. Santiago: Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SÁNCHEZ, R.; D. PAVLOVIC, P. GONZÁLEZ & A. TRONCOSO, 2004. Curso superior del río Aconcagua: Un área de interdigitación cultural, períodos Intermedio Tardío y Tardío. *Chungara* 36 (suppl.): 753-766.
- SCHOBINGER, J., 2001. Datación radiocarbónica de la momia del Aconcagua por el laboratorio Geochron, En *El adoratorio incaico del cerro Aconcagua*, J. Schobinger, Ed., pp. 173-177. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- SINCLAIRE, C., 2003. Territorio y tierras mapuches. *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato*, Vol. III, Tomo II, primera parte del Informe Final de la Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche, cap. II. [online] <http://biblioteca.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_iii/t_ii/v3_t2_c2-.html> [Citado 30-06-2013].
- SOLERVICENS, C.; D. PAVLOVIC, S. ALFARO, J. RODRÍGUEZ & C. BECKER, 2010. Aproximación a la alfarería del período Tardío en el valle de Mauro,

- IV Región. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Valdivia, pp. 307-316. Santiago: Ediciones Kultrún.
- STEVENSON, R., 1976. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
- STOBART, H., 1996. Tara and q'iswa-Worlds of Sound and Meaning. En *Cosmología y música en los Andes*, M. P. Baumann, Ed., pp. 67-81. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- TARRAGÓ, M., 2000. *Los pueblos originarios y la conquista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- TECHO, N., 1897. *Historia de la provincia del Paraguay, de la Compañía de Jesús*. Madrid: A de Uribe.
- THORREZ, M., 1977. Apuntes para una organografía musical boliviana. *El Diario*, 25 de septiembre, La Paz.
- TURINO, T., 1983. The charango and the sirena: Music, magic and the power of love. *Latin American Music Review* 4: 81-119.
- VELÁZQUEZ, R., 2008. *Experimentos sobre cortes finos de rocas preciosas. Una tecnología milenaria poco conocida y estudiada*. Instituto Virtual de Investigación Tlapitzcalzin. Primer borrador consultivo, registrado en INDAUTOR el 9 de diciembre de 2008. Última versión, 23 de diciembre de 2008.
- VERGARA, F., 2010. El Período Tardío en la costa de la Provincia de Petorca. Informe Final Proyecto FONDART Regional N° 10916-9. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Región de Valparaíso.
- WASSON, G.; G. F. COWAN & W. RHODES, 1974. *Maria Sabina and her mazatec mushroom velada*. New York: Hellen Wolff Book.
- WILLIAMS, V., 2009. El noroeste de Argentina: Algunas consideraciones sobre la dominación Inca. En *La arqueología y la etnohistoria, un encuentro andino*, J. R. Topic, Ed., pp. 243-310. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, IAR Institute of Andean Research.