

Vida y muerte de los instrumentos musicales prehispánicos de las tierras bajas del Noroeste Argentino

Mario Alejandro Caria

Universidad Nacional de Tucumán, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina;
correo electrónico: mvaria1@yahoo.com.ar

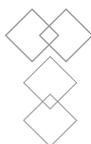
Emanuel Moreno

Facultad de Ciencias Naturales, Universidad de Tucumán, Argentina;
Correo electrónico: emanueltucma@hotmail.com

Recibido el 22 de octubre de 2020; aceptado el 28 de enero de 2021

Resumen: Se analiza un conjunto de instrumentos musicales pertenecientes a ceramios del estilo Candelaria (1000 a.C.-1000 d.C.) procedentes de diferentes colecciones arqueológicas del Noroeste Argentino (NOA). Se desarrollan los aspectos técnico-funcionales e iconográficos de los instrumentos estudiados. Los resultados obtenidos del análisis fueron interpretados desde una aproximación ontológica que integra el perspectivismo y el animismo junto con los postulados propuestos por la antropología transpersonal. Finalmente, se indaga acerca de los posibles significados asociados a estos instrumentos musicales, concebidos como sujetos/objetos durante el transcurso de su vida y posterior muerte, en las sociedades prehispánicas de las tierras bajas del Noroeste de Argentina.

Palabras clave: *instrumentos musicales, prehispánico, tierras bajas, Noroeste Argentino, ontología.*



ANTROPOLOGÍA AMERICANA | vol. 6 | núm. 12 (2021) | Artículos | pp. 121-149

ISSN (impresa): 2521-7607 | ISSN (en línea): 2521-7615

DOI: <https://doi.org/10.35424/anam.v6i12.883>

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC-SA 4.0

Life and disappearance of pre-Hispanic musical instruments in Northwestern Argentina's Lowlands

Abstract: A set of musical instruments belonging to Candelaria style ceramics (1000 BC-1000 AD) from different archaeological collections of the Argentine Northwest is analyzed. The technical-functional and iconographic aspects of the instruments studied are developed. The results obtained from the analysis were interpreted from an ontological approach that integrates perspectivism and animism together with the postulates proposed by transpersonal anthropology. Finally, it inquires about the possible meanings associated with these musical instruments, conceived as subjects/objects during the course of their life and subsequent death, in the pre-Hispanic societies of the lowlands of Northwest Argentina.

Key words: *musical instruments, prehispanic, lowlands, Argentine Northwest, ontology.*

Introducción

En la vida de los grupos sociales prehispánicos y etnográficos los estímulos sonoros gozan de gran importancia (Bejarano, 2017), por lo cual, el abordaje del estudio de los instrumentos musicales constituye una línea de trabajo apropiada de análisis y aproximación sobre las diferentes formas que tienen las sociedades del pasado para percibir el mundo y la transformación de la realidad de las cosas. Así, el estudio de la conciencia y las ontologías son importantes para poder comprender los diferentes modos de habitar y transitar los ritmos incesantes, disonantes y continuamente inconstantes del espacio-tiempo de los grupos humanos, al mismo tiempo que poder visualizar las existencias, praxis, significados, resistencias y persistencias de los mismos en relación a su entorno natural y cultural.

Nuestro objetivo principal es realizar una caracterización de los objetos musicales de los grupos prehispánicos de las tierras bajas del Noroeste Argentino (NOA), teniendo en cuenta diferentes variables: materias primas (cerámica, madera, hueso, metal), tipo de instrumento (sonajero, silbato, flauta), tipo de sonido (grave o agudo), iconografía (zoomorfo, antropomorfo, híbrido) y contextos de procedencia.

Los materiales provienen de colecciones arqueológicas y pertenecen al estilo prehispánico Candelaria, adscripto a ocupaciones de grupos humanos durante

el 1000 a.C-1000 d.C. en la región meridional del piedemonte oriental subandino del Noroeste Argentino. El estilo Candelaria, con larga persistencia en la zona de estudio, fue considerado una tradición particular, con rasgos que se mantienen casi inalterables durante su desarrollo (Heredia, 1970, 1974). Sus grandes urnas funerarias para adultos y párvulos; la presencia de pipas para el consumo de sustancias psicoactivas; sus técnicas decorativas por incisión, grabado, pintado, alisado y pulido; sus formas globulares; la representación de mamelones o aditamentos bulbosos y la aplicación en sus representaciones de ojos granos de café, hacen del mismo un estilo único para el desarrollo prehispánico del NOA (Heredia, 1970; González, 1980; Alberti y Marshall, 2009). Su repertorio iconográfico conforma un rasgo de especial interés, en los que se encuentran representados por seres humanos (cargando cántaros y con cuerpos tatuados, perforados, utilizando tembetás, colgantes y demás adornos corporales), fauna, seres híbridos (rasgos combinados de humanos y animales) y también representaciones del mundo vegetal (Alberti, 2007, 2012; Alberti y Marshall, 2009; Moreno, 2019; Moreno *et al.*, 2019; Ortiz *et al.*, 2019).

A pesar de la variabilidad de las expresiones materiales, son escasos los estudios específicos sobre instrumentos musicales para el estilo Candelaria (Aráoz y Herrera, 1999), por ello, en el presente trabajo se analizan algunos de estos instrumentos, los que provienen de un sector de las tierras bajas del NOA, específicamente de las provincias de Tucumán y Salta (Figura 1).



Figura 1. Área de procedencia del material analizado

El análisis de los mismos cuenta con dos vías: 1) aspectos técnico-funcionales y, 2) aspectos iconográficos de los instrumentos. Los resultados de ambos análisis serán abordados desde una visión ontológica que integra el perspectivismo y el animismo (Descola, 2004, 2012; Viveiros de Castro, 2002, 2004, 2013; Alberti, 2007, 2012; Alberti y Marshall, 2009; Tola, 2005, 2008, 2012) y desde los postulados propuestos por la antropología transpersonal (Viegas, 2016). A partir de ello, indagamos acerca de los posibles significados asociados a estos instrumentos musicales, concebidos como sujetos/objetos durante el transcurso de su vida y posterior muerte, en las sociedades prehispanicas de las tierras bajas del NOA.

Antecedentes

Consideramos, al igual que Castro Franco (1961), que, en la arqueología, un instrumento musical, es lo único vivo que llega a nosotros. Por ello, el estudio de instrumentos musicales habilita la exploración del lenguaje sonoro instrumental de épocas pretéritas, permite conocer las agrupaciones instrumentales de una época o área cultural y sus funciones sociales y, finalmente, determinar los orígenes o raíces culturales de los instrumentos y procesos de permanencia y cambio (Grebe, 1974).

Según Sánchez (2015) la música ha sido parte intrínseca de la formación y desarrollo de las sociedades y es el espacio inmaterial espiritual que refleja o expresa la vida material, la realidad y sus imaginarios o las mentalidades colectivas, es decir la cosmovisión. En ese sentido, la música (canto, voz e instrumentos musicales) fue importante y estuvo presente en la vida social y sus acontecimientos principales tanto en el ámbito personal (nacimiento, casamiento, muerte y demás ritos de pasajes), como en lo social (familiares, económicas, políticas, ideológicas, militares, agrícolas, religiosas, médicas y demás) (Sánchez, 2015, 2016). Sin embargo y en general, la arqueomusicología es una motivación reciente en los estudios arqueológicos (Sánchez, 2015).

No obstante, existen variadas contribuciones en nuestro continente realizadas con el fin de conocer de manera más completa el carácter de los instrumentos sonoros durante el pasado (Grebe, 1974; Sánchez, 2015, 2016; Bejarano, 2017). Dichas aproximaciones tuvieron eco en trabajos realizados en Argentina, los cuales pusieron un especial énfasis en la región del NOA (Goyena, 1992; Araújo y Herrera, 1999; Gudemos, 2009, 2013; Miguez *et al.*, 2013; Rodríguez y Rúgolo de Agrasar, 2015; Mendoza, 2017).

Con seguridad, nuestra concepción contemporánea de música difiere del significado otorgado por las sociedades del pasado. Por consiguiente, el concepto de instrumento musical pasa a ser igualmente puesto en duda y obliga a establecer nuevos parámetros metodológicos (Bejarano, 2017).

El sistema de clasificación organológico de Sachs-Hornbostel agrupa los instrumentos según el modo de producción del sonido, de ejecución y su construcción (Bejarano, 2017). Siguiendo esta categorización, los instrumentos musicales pueden dividirse en: 1) Idiófonos: sonido es producido por la materia misma del instrumento, sin recursos tales como la tensión de membranas o cuerdas (Gudemos, 2013); 2) Membranófonos: emiten sonidos por acción del golpe de las membranas (cueros de animales) que poseen (Sánchez, 2015); 3) Aerófonos: instrumentos musicales cuyo generador de sonido es aire oscilante (Bejarano, 2017) y 4) Cordófonos: instrumentos musicales cuyo generador de sonido es una cuerda vibrante (Bejarano, 2017). Estas categorías, con la excepción de los instrumentos cordófonos, se encuentran representadas a lo largo de la América precolombina (Bejarano, 2017).

Por otro lado, entre las posibles funciones atribuidas a los instrumentos musicales podemos señalar las siguientes: a) en ceremonias de carácter mágico-ritual, en algunos casos asociados a sustancias enteógenas (Ambrosetti, 1899; Latcham, 1938; Grebe, 1974; Goyena, 1992; Aráoz y Herrera, 1999; Gudemos, 2013; Miguez *et al.*, 2013; Sánchez, 2015, 2016; Bejarano, 2017; Mendoza, 2017); b) como parte de celebraciones y fiestas (Grebe, 1974; Rodríguez y Rúgolo de Agrasar, 2015; Bejarano, 2017); c) en el pastoreo y tráfico de auquénidos (Ambrosetti, 1899; Latcham, 1938; Grebe, 1974; Aráoz y Herrera, 1999); d) para la comunicación y emisión de mensajes (Grebe, 1974; Sánchez, 2015); e) imitación de sonidos del mundo natural, como aves y animales totémicos (Grebe, 1974; Bejarano, 2017); f) como emblemas de poder (Gudemos, 2009; Sánchez, 2016) y g) en circunstancias bélicas (Sánchez, 2015; Bejarano, 2017).

Los instrumentos sonoros pueden ser fabricados a partir de elementos orgánicos (maderas, cañas, calabazas, semillas, huesos, pieles de mamíferos, caracol marino) e inorgánicos (arcilla, piedra y metal) (Bejarano, 2017). La decoración de los mismos es muy variada y pueden ser con formas zoomorfas, antropomorfas, antropozoomorfas, fitomorfas y diseños geométricos (Grebe, 1974; Goyena, 1992; Aráoz y Herrera, 1999; Gudemos, 2009, 2013; Miguez *et al.*, 2013; Bejarano, 2017; Mendoza, 2017).

Para el caso de las tierras bajas de Tucumán, sólo existe hasta el momento un antecedente de instrumento musical bien trabajado. Un silbato óseo

proveniente de una estructura monticular del sitio Yánimas 1, el cual estaría relacionada a propósitos ceremoniales. Los análisis realizados sobre dicho instrumento determinaron que el mismo fue manufacturado sobre el fémur de Falconidae (grupo al cual pertenecen halcones y caranchos) (Míguez *et al.*, 2013).

Marco teórico

Nuestras interpretaciones se sustentan en las aproximaciones teóricas propuestas por Descola (2004, 2012), Viveiros de Castro (2002, 2004, 2013) y Tola (2008, 2012) para explicar mucho de los desarrollos socio-culturales de los grupos indígenas actuales de las tierras bajas sudamericanas. En este sentido, tendremos en cuenta las siguientes aproximaciones: 1) la dicotomía entre interioridades y fisicalidades universal en lugar de la dicotomía naturaleza cultura propia del pensamiento occidental (Descola, 2004, 2012; Tola 2012); 2) pensar a la humanidad como una condición y no como una especie (Descola, 1986 en Viveiros de Castro, 2004); 3) la definición de un cuerpo humano no reducido a sus límites físicos, sino como “un cuerpo poroso, múltiple, extenso, de fronteras borrosas” (Tola, 2012, p. 33); 4) la capacidad de transformación corporal/ontológica experimentada en el transcurso de la vida y durante la muerte de los seres humanos (Viveiros de Castro, 2004, 2013; Descola, 2012); 5) la capacidad de contagio¹ de habilidades no humanas (Tola, 2008, 2012) mediante diversos mecanismos: el contacto directo, mediante la utilización de partes de animales ya sea como vestimenta, amuleto o su consumo, o indirecto, como encuentros en sueños o planos no materiales (Moreno, 2019) y 6) los complejos mecanismos que utilizaron dichas sociedades para la construcción y la destrucción de cuerpos-sujetos-objetos (Descola, 2012; Viveiros de Castro, 2002, 2004, 2013; Vacas, 2008).

Por otra parte, las aproximaciones ontológicas de Alberti (2007, 2012) y Alberti y Marshall (2009), en materiales Candelaria siguieron la premisa de “tomar en serio” el pensamiento amerindio. En esa dirección, creemos que es viable hacerlo siguiendo algunos lineamientos enunciados por la antropología transpersonal.

¹ Contagio o influencia es un “término que alude al proceso de transmisión de las características formales o de comportamiento entre los *nqui'i* (almas) de entidades humanas y no humanas en momentos específicos del ciclo vital”. Esta influencia es “susceptible de transformar los regímenes de corporalidad, los comportamientos y la personalidad de las personas corporizadas” (Tola, 2008, p. 9).

El transpersonalismo es “un movimiento en la ciencia que busca el reconocimiento de los datos de experiencias que, en cierto modo, van más allá de los límites normales de la conciencia del ego” (Viegas 2016, p. 15) y tiene como propósito ser un llamado para que los científicos presten más atención a experiencias extraordinarias. La antropología transpersonal es por lo tanto el “estudio intercultural de los aspectos psicológicos y socioculturales de las experiencias transpersonales” (Viegas, 2016, p. 18). Dicha disciplina se basa en las experiencias del trabajo de campo y en toda una gama de experiencias consideradas de importancia por los informantes. Un ejemplo de ello es el valor atribuido a los sueños o fenómenos metafísicos en sociedades tradicionales que no tienen una explicación científica convincente. En ese sentido, debemos tener en cuenta que incluso algunos antropólogos han tenido experiencias transpersonales (Viegas, 2016).

Nos interesa abordar en este trabajo, también, el concepto de *liminalidad* como un lugar de entrada y salida de fuerzas espirituales (benignas o malignas). Lo liminal no responde solamente a un fenómeno cognitivo, sino también como elementos expresivos de una realidad vinculada a la conciencia liminar. Existen lugares, tiempos y situaciones en donde lo liminal se manifiesta. Ejemplo de ello son el cruce de ríos o caminos, el crepúsculo que marca el límite entre lo diurno y lo nocturno, fechas especiales o incluso personas como los chamanes-machis² en muchas sociedades pasadas y actuales (Avenvurg y Martínez, 2014; Viegas, 2016; Sánchez, 2016). Consideramos que tanto los estímulos sonoros como el uso de sustancias enteógenas y otros métodos conocidos por sociedades indígenas y no occidentales pueden entenderse como mecanismos para alcanzar un estado liminal, que permitiría la comunicación y la generación de diferentes modos de relación entre seres humanos y no humanos (Llamazares, 2006, 2011; Viegas, 2016). También posibilita el encuentro de diferentes aspectos de la vida: el día y la noche, el mundo de los vivos y el mundo de los espíritus, lo real y lo imaginario, lo material y lo inmaterial, entre otras posibilidades.

Metodología

Nuestra metodología de trabajo contempló varios aspectos presentes en los materiales analizados y que provienen de 16 colecciones arqueológicas del

² Utilizamos el término machi (tomado del término mapuche para designar a mujeres con poderes mágicos) en conjunción con el de chamán, ya que no asumimos *a priori* el género de dichos personajes.

NOA. Por un lado, abordamos los aspectos estrictamente arqueológicos, mientras que, por otra parte, los aspectos biológicos. La identificación de los instrumentos musicales en todas las colecciones estudiadas conllevó los siguientes aspectos: a) técnicos e iconográficos de las piezas musicales del estilo Candelaria; b) elaboración y aplicación de una metodología biológica de los motivos iconográficos de Candelaria, siguiendo los criterios de identificación morfológica para la determinación de las especies faunísticas propuestas por Barquez *et al.* (1991, 1999, 2006), Narosky y Yzurrieta (2003), Barquez y Díaz (2009) y Cabrera *et al.* (2017) y c) a partir del análisis de los aspectos funcionales e iconográficos realizados sobre los instrumentos estudiados se realizaron aproximaciones ontológicas con vista a una interpretación sobre la importancia de los objetos sonoros de Candelaria.

En este trabajo consideramos como instrumento sonoro a todo aquel objeto que posea la capacidad de emitir sonidos mediante diferentes métodos (soplido, agitación, etc.) en diferentes contextos culturales. Por ello, para la identificación de los instrumentos musicales, nos basamos preliminarmente en el sistema de clasificación organológico de Sachs-Hornbostel (Bejarano, 2017). A continuación, nos enfocamos en rasgos órgano-morfológicos y funcionales (por ejemplo, tamaño, forma, presencia de orificios, método para emisión de sonidos, etc.) que permitan realizar una identificación precisa del tipo de instrumento musical. Para ello, nos basamos en publicaciones específicas sobre el tema (Grebe, 1974; Goyena, 1992; Aráoz y Herrera, 1999; Gudemos, 2009, 2013; Míguez *et al.*, 2013, Bejarano, 2017; Mendoza, 2017), análisis propios sobre las piezas y en aspectos arqueológicos y organológico-musicales de las mismas aportadas por terceros.

Resultados

Las 16 colecciones relevadas cuentan con un total de 176 piezas arqueológicas, de las cuales solamente nueve poseen una asociación con la actividad musical.

Aspectos técnico-funcionales de los instrumentos musicales de Candelaria

Según su tipo, las piezas se dividen en tres grupos: vasijas (tres piezas: CYB-17, MCSC-9, MCSC-18), silbatos (cinco piezas: CYB-1, CYB-2, CYB-3, CYB-4, IAM-11) y un sonajero (MAC-10). En el caso de las vasijas su asociación con lo sonoro-musical es iconográfica. En el caso de los silbatos y sonajero su relación

estaría dada por su funcionalidad ya que se tratarían de instrumentos sonoro-musicales. Seis de estos instrumentos provienen de contextos funerarios, mientras que los tres restantes no poseen información contextual. En general, el estado de conservación de las piezas es bueno. Dos de ellas presentan orificios simétricos en su superficie, aspecto que reviste gran importancia y será retomado en la discusión de los resultados.

En el caso específico de los silbatos, un estudio realizado por Aráoz y Herrera (1999) permite conocer mejor acerca del sonido emitido por cuatro silbatos provenientes de contextos funerarios de La Candelaria (provincia de Salta). Cabe destacar que, todos ellos poseen un tamaño menor a 8 cm de alto y 6 cm de ancho. Un resumen de sus características se muestra en la Tabla 1. Los caracteres de identificación para los instrumentos musicales fueron los siguientes. En el caso de silbato se observaron objetos con un tubo cerrado, ausencia de orificios de digitación y la producción de un sonido único (Grebe, 1974; Goyena, 1992). En el caso del sonajero se observó un mango para el agarre y sacudimiento, por otra parte, en el interior del instrumento se encuentran materiales (posiblemente semillas) que chocan contra la pared de la pieza, produciendo su sonido (Bejarano, 2017).

Tabla 1. Aspectos técnico-funcionales de los instrumentos musicales de Candelaria

<i>Piezas</i>	<i>Material</i>	<i>Tipo</i>	<i>Sonido</i>	<i>Contexto</i>	<i>Relación con lo sonoro</i>
CYB-1	Cerámica	Silbato	Agudo	Funerario	Función
CYB-2	Cerámica	Silbato	Agudo	Funerario	Función
CYB-3	Cerámica	Silbato	Agudo	Funerario	Función
CYB-4	Cerámica	Silbato	Agudo	Funerario	Función
CYB-17	Cerámica	Vasija	Indeterminado	Funerario	Iconografía
IAM-11	Cerámica	Silbato	Indeterminado	Indeterminado	Función
MAC-10	Cerámica	Sonajero	Indeterminado	Funerario	Función
MCSC-9	Cerámica	Vasija	Indeterminado	Indeterminado	Iconografía
MCSC-18	Cerámica	Vasija	Indeterminado	Indeterminado	Iconografía

Aspectos iconográficos

En cuanto a la iconografía, seguimos la categorización propuesta para la identificación de seres humanos y no humanos en Candelaria por Moreno (2019) y Moreno *et al.* (2019): motivos zoomorfos (animales), motivos antropomorfos

(humanos), motivos híbridos (rasgos combinados de humanos y animales o entre animales de diferentes especies), motivos fitomorfos (plantas) y otros (no asignado a ninguna categoría anterior).

Los instrumentos analizados exhiben representaciones de tres de las cinco categorías mencionadas: zoomorfos (4), antropomorfos (3) e híbridos (2) (Figura 2).

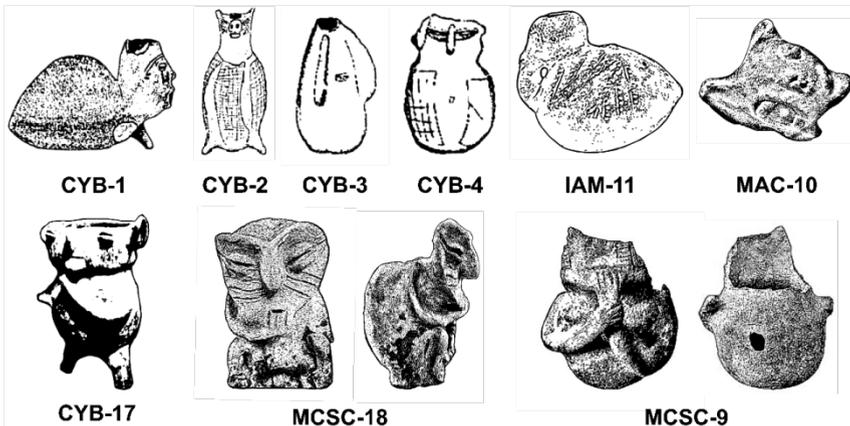


Figura 2. Arriba: instrumentos sonoro-musicales (CYB-1, CYB-2, CYB-3 y CYB-4 tomados de Araújo y Herrera, 1999). Abajo: personajes tocando instrumentos sonoros-musicales (CYB-17, MCSC-18, MCSC-9)

En primer lugar, las vasijas poseen representaciones que permiten vincularlo con actividades musicales. Dos vasijas con representaciones de seres antropomorfos que presentan tatuajes faciales sostienen lo que parece ser un instrumento de viento apoyado sobre la boca. El primero de ellos se encuentra erguido sosteniendo con su brazo derecho el brazo izquierdo que porta el instrumento sonoro. Sobre la parte posterior del ser se observa un orificio que por su simetría podría corresponderse con una actividad de “matado” de la pieza (Moreno y Caria, 2019). El segundo antropomorfo posee un rostro que por su morfología achatada se asemeja a una máscara. Posee un claro modelado de genitales masculinos y se encuentra en posición sentada o flexionada, postura que se asocia con la muerte, el chamanismo y/o los trances extáticos en el NOA (Llamazares, 2006), cargando sobre su espalda un cántaro.

La tercera vasija consiste en un ser híbrido que combina caracteres humanos (morfología craneana, postura bípeda, rasgos faciales y brazos humanos) y zoomorfos (morfología y disposición de las orejas, pezuñas en brazos y piernas y presencia de cola). Sus brazos se encuentran en una posición en la que claramente habría estado sosteniendo algún objeto. Al encontrarse fracturada en ese sector, sólo podemos inferir que podría tratarse de una flauta, como suele verse en otras piezas similares del NOA. Si bien estos casos representan posibles asociaciones con lo musical o sonoro, no debemos descartar que podría bien tratarse sólo de un gesto corporal recurrente observado en otros ceramios Candelaria que consiste en tomarse el mentón (en el caso de los antropomorfos). En el tercer caso su asociación es también especulativa ya que la fractura de la pieza no permite confirmar o descartar la presencia de una flauta. Por otra parte, el personaje posee los ojos cerrados por lo que podríamos establecer también una relación con lo mortuario.

Por otra parte, del total de los cinco silbatos, pudimos identificar en tres de ellos representaciones zoomorfas: un murciélago (*Phillostomidae*), un ave similar a un búho o lechuza (*Strigiformes*) (ambos silbatos poseen incisiones geométricas en el cuerpo de los animales) y un flamenco andino (*Phoenicoparrus andinus*). Un aspecto llamativo de estas representaciones es que, si bien todos los grupos de animales representados poseen capacidad de vuelo, solo en el caso del flamenco andino se modelaron alas, lo que podría estar indicando la importancia atribuida tanto al rostro como al sonido que emiten dichos animales. Para el caso del murciélago y búhos o lechuzas su importancia podría estar dada por sus hábitos nocturnos y predatorios, asociada a la oscuridad y la capacidad de predación. Con respecto al cuarto silbato, posee un modelado de cabeza antropomorfa con orejas y nariz prominente, no posee boca; mientras que el quinto silbato posee un modelado de un ser híbrido con cabeza humana y cuerpo de tortuga (*Chelonia*). Su rostro posee lágrimas ejecutadas mediante incisiones y una expresión que permite observar algunos de sus dientes.

Finalmente, el sonajero proviene de una inhumación, en él se identificó la representación de una especie hematófaga de vampiro (*Desmodus rotundus*) (Moreno, 2019), claramente se observan rasgos morfológicos del rostro y la forma y ubicación de las orejas que permiten asociarla con dicha especie. En ese sentido, los rasgos más notables son: narinas dirigidas hacia la región anterior y colmillos prominentes asociados a especies de vampiros. Nuevamente llama la atención la ausencia de alas en su modelado, ya que solamente se representó el rostro del murciélago. Los aspectos de las piezas mencionadas se resumen en la Tabla 2.

Tabla 2. Aspectos iconográficos de los instrumentos musicales Candelaria

<i>Piezas</i>	<i>Categoría</i>	<i>Identificación</i>	<i>Partes representadas</i>	<i>Postura corporal</i>
1.CYB-1	Híbrido antropozoomorfo	Antropomorfo-tortuga (<i>Chelonia</i>)	Cuerpo	De pie, frontal estática
2.CYB-2	Zoomorfo	Murciélago (<i>Phyllostomidae</i>)	Cuerpo (ausencia de alas)	De pie, frontal estática
3.CYB-3	Antropomorfo	-	Cabeza	-
4.CYB-4	Zoomorfo	Búho/Lechuza (<i>Strigiformes</i>)	Cuerpo (ausencia de alas)	De pie, frontal estática
5.CYB-17	Híbrido antropozoomorfo	Antropomorfo-zoomorfo (<i>Tetrapoda</i>)	Cuerpo	De pie, sostiene algo con sus brazos posiblemente una flauta
6.IAM-11	Zoomorfo	Flamenco (<i>Phoenicoparrus andinus</i>)	Cuerpo (presencia de alas)	Sentado, estática
7.MAC-10	Zoomorfo	Murciélago (<i>Desmodus rotundus</i>)	Cabeza (ausencia de alas)	Indeterminada
8.MCSC-9	Antropomorfo	Indeterminado	Cuerpo	De pie, sostiene algo con sus brazos posiblemente un instrumento de viento
9.MCSC-18	Antropomorfo	Indeterminado	Cuerpo	Cuerpo sentado-agachado, sostiene algo con sus brazos, posiblemente un instrumento de viento. Carga un cántaro

En síntesis, podemos observar una notable escasez de instrumentos musicales en términos cuantitativos. La mayoría de ellos corresponde a instrumentos de viento (silbatos). Por otro lado, existe una diversidad en cuanto a las representaciones que muestran escenas: seres antropomorfos o híbridos tocando instrumentos, animales de especies terrestres (tortuga) y voladoras (aves y murciélagos) en donde se destaca, principalmente, el rostro y seres híbridos en transformación, con caracteres combinados de humanos y animales.

Discusión de los resultados

La discusión gira en torno a tres ejes: el carácter de las representaciones, el carácter de los ceramios Candelaria y la función de los objetos musicales de Candelaria.

El carácter de las representaciones

Como ya visualiza en los resultados, casi toda la fauna identificada posee la capacidad de ejecutar el vuelo, con excepción de la figuración del híbrido antropozoomorfo-tortuga del silbato CYB-1, como por ejemplo los dos murciélagos (*Phyllostomidae* y *Desmodus rotundus*), la lechuza o búho (*Strigiformes*) y el flamenco andino (*Phoenicoparrus andinus*). Esto es coherente con muchos casos conocidos para instrumentos musicales del NOA y del resto del continente en donde el grupo de las Aves se encuentra bien representado (Goyena, 1992; Miguez *et al.*, 2013; Sánchez, 2015, 2016; Bejarano, 2017). Sin embargo, es destacable la ausencia del modelado de las alas, un atributo característico de este grupo. El único caso en que fueron representadas fue en el flamenco del silbato IAM-11, proveniente del valle de altura de Santa María (Catamarca), es decir, externo al sector de las tierras bajas. En el resto de animales solamente se representaron la cabeza o el cuerpo sin alas (CYB-2, CYB-4, MAC-10), todos ellos provenientes de las tierras bajas de Tucumán y Salta (Figura 3).



Figura 3. Instrumentos musicales Candelaria. Silbatos: 1. CYB-1; 2. CYB-3; 3. CYB-4; 4. CYB-2; 5. Detalle CYB-2. Sonajero: 6. MAC-10

Podríamos pensar que la característica más llamativa de este grupo de animales es la capacidad de vuelo, pero creemos que el sonido emitido por dichos animales resultaría un aspecto de mayor importancia para el artesano que fabricó dichos instrumentos y aludiría a una función específica para tales instrumentos, es decir, la emisión de sonidos agudos. Por otra parte, tres de las cuatro aves representadas se corresponden con animales nocturnos (dos murciélagos y un búho o lechuza). La capacidad predatoria de búhos/lechuzas es conocida por los grupos americanos y en cuanto al caso específico de *Desmodus rotundus* (vampiro) se trata de un predador de hábitos hematófagos. Por lo cual, creemos que, tanto la emisión de sonidos durante la noche (horario en que se podrían identificar estos animales por sus sonidos característicos) como sus hábitos alimenticios (predadores de carne o sangre), serían los atributos que quisieron representarse en estos objetos, con la excepción del silbato IAM-11 mencionado previamente. En este último ejemplar se habría priorizado la capacidad de vuelo, aunque nuevamente esto es cuestionable ya que la postura del mismo representa un animal en estado de reposo.

Los seres antropomorfos poseen tatuajes faciales, lo cual estaría aludiendo a la fabricación de cuerpos humanos (Alberti, 2007; 2012; Alberti y Marshall; 2009). Una excepción estaría dada por el silbato de la pieza CYB-3 que solo exhibe la cabeza de un antropomorfo sin otras marcas que el rostro y la ausencia de boca. Por el momento, nos centraremos en las figuras con rostros tatuados (MCSC-9 y MCSC-18). Si damos por sentado que el gesto de ambos muestra a humanos tocando instrumentos musicales de viento, posiblemente una ocarina, nos parece interesante la asociación que se estaría dando entre la actividad musical y las prácticas para la estabilización de fisicalidades humanas para evitar una posible *predación ontológica*, es decir, como por ejemplo la transformación corporal y de perspectiva que se manifiesta en enfermedades y muerte. La misma requiere el tratamiento chamánico para ser revertida y estabilizar ontológicamente la condición del paciente (Viveiros de Castro, 2004, 2013).

A estas asociaciones le sumamos otros caracteres presentados por la pieza MCSC-18, ya que, además de presentar tatuajes y la presencia de un instrumento musical, se encuentra en una postura “de cuclillas” (sentado-agachado) cargando un cántaro. La posición corporal del personaje masculino se asocia recurrentemente con el aprendizaje chamánico y escenas de trance extático, como las representadas en algunas de las pinturas rupestres de la cueva de La Candelaria (Salta), o bien el nacimiento y la muerte, como los

identificados para las esculturas de piedra conocidos como “suplicantes” de la cultura Aguada del NOA (González, 1998; Rodríguez, 2011; Chacón, 2011; Llamazares, 2006, 2011). Por otra parte, esta pieza nos lleva a cuestionar el rol de las representaciones antropomorfas que cargan el cántaro, características del estilo Candelaria, las cuales siempre fueron asumidas como propias del género femenino. En ese sentido, el aspecto llamativo es que el personaje posee el sexo masculino marcado. Generalmente, por cuestiones etnográficas, históricas y arqueológicas, la práctica de cargar cántaros es asociada, como ya mencionáramos, de casi manera exclusiva con el género femenino en el estilo Candelaria (Métraux, 1933; Scatolin, 2006). Dada la posible asociación entre lo sonoro (ocarina), lo chamánico (postura) y lo acuático (cántaro), podríamos plantear que la actitud de cargar el cántaro podría ser interpretada de otra manera. Con ello no cuestionamos la validez de anteriores aproximaciones, sino que abrimos la posibilidad a pensar esta actividad como algo más que una representación literal de lo observado. Consideramos que podríamos estar en presencia de una “sacralización de lo cotidiano” en lugar de una “rutinización de lo sagrado”. Si a esto agregamos la posible representación de una máscara, dada su morfología particular, en lugar de un rostro humano, y teniendo en cuenta la importancia de dichos objetos en ceremonias y rituales de sociedades etnográficas (Villar y Bossert, 2014), la propuesta de considerar otras posibles interpretaciones con respecto al personaje mencionado tomaría aún más fuerza. Por ejemplo, si se tratara de una máscara surge la posibilidad de proponer una similitud (no necesariamente una relación histórica directa) con las máscaras de los espíritus-ancestros-muertos utilizadas por los Chané y otros grupos sudamericanos (Villar y Bossert, 2014). Los ojos cerrados presentes en el personaje permiten contemplar con mayor fuerza esta segunda posibilidad.

El papel de los personajes híbridos (una vasija y un silbato) exhiben otras posibilidades que estarían en consonancia con lo anterior. El primer caso se trata de un silbato (CYB-1) que posee modelado un personaje con cabeza humana y cuerpo de tortuga (*Chelonia*) (Figura 3). Como se mencionó anteriormente la asociación entre estabilización corporal y sonido, y en este caso entre desestabilización física o transformación corporal, se haría presente. Resulta llamativo que además la tortuga no estaba presente en el repertorio iconográfico de Candelaria. Por otra parte, el rostro del ser exhibe largas cejas, lágrimas en el rostro y una sonrisa que permite observar sus dientes. Esto último le da una actitud alegre, en apariencia contrario a la representación de lágrimas. Por otra parte, las largas cejas parecen ser una marca de la

transformación corporal en Candelaria, Santa María y otros estilos durante el primero y segundo milenio d.C.

El segundo personaje posee atributos humanos (cráneo, rostro, presenta brazos y piernas, además de una postura bípeda) y zoomorfos (orejas, presencia de cola y pezuñas en lugar de manos y pies). El personaje exhibe nuevamente la presencia de lágrimas en su rostro y posiblemente estuviera sosteniendo un instrumento aerófono similar a una flauta, el cual, se encuentra ausente producto de la fractura ya mencionada. Otra vez, encontramos una asociación entre música, hibridación, presencia de largas cejas o lágrimas. Estas últimas podrían reflejar parte de los efectos experimentados durante el consumo de sustancias psicoactivas o por el trance extático durante ceremonias colectivas-chamánicas. Dejamos abierta la posibilidad de que se trate de un chamán/machi en estado de trance o transformación guiado por el sonido del instrumento musical que estaría ejecutando (Figura 4).



Figura 4. Personaje antropozoomorfo (CYB-17)

El carácter de los ceramios Candelaria

Alberti (2007, 2012) y Alberti y Marshall (2009) propusieron la existencia de prácticas de fabricación de cuerpos en el estilo Candelaria. Además de ello, consideran que otros aspectos de las sociedades prehispánicas de las tierras

bajas permiten suponer a las vasijas como ontológicamente equivalentes a los seres humanos. Por otra parte, además de la fabricación de cuerpos, es importante señalar que la perforación de cráneos, el rompimiento y el desmembramiento de cuerpos está presente en contextos funerarios Candelaria, aludiendo a procesos de desubjetivación mediante la destrucción de cuerpos biológicos (Lema, 2019).

En variados estilos cerámicos prehispánicos del NOA es común la figuración de personajes híbridos con caracteres humanos y no humanos. Específicamente en Candelaria, es común la recombinación de nuevos cuerpos con partes humanas, animales y vegetales presentes en figuraciones híbridas de su iconografía (Alberti, 2007, 2012; Alberti y Marshall, 2009; Moreno, 2019; Moreno *et al.*, 2019). En ese sentido, consideramos que tanto la fabricación, como la destrucción de cuerpos (humanos y no humanos, cerámicos y biológicos) delimitan pautas de pensamiento-praxis bajo las cuales el nacimiento y la muerte de sujetos/objetos forma parte de un complejo mecanismo de renovación material y energética para la regulación de procesos dinámicos, fisiológicos y metafísicos de fisicalidades humanas y no humanas, como los ritos, ceremonias y festividades, nacimiento y muerte, actividades agrícola-ganaderas, caza y recolección, guerra y pacificación, fenómenos meteorológicos, comunicación y el establecimiento de diferentes modos de relación en donde “lo humano” se define por el punto de vista adoptado y por el término de una o múltiples relaciones determinadas (Viveiros de Castro, 2004, 2013). En ese sentido, es posible proponer una integración de las sociedades Candelaria en las pautas y prácticas antes mencionadas, las cuales estuvieron presentes, por ejemplo, en todo el mundo Amazónico por largo tiempo y fueron observadas en trabajos etnográficos de campo y en revisiones bibliográficas de crónicas etnohistóricas, por ejemplo, el ritual antropofágico entre los Tupí (Viveiros de Castro, 2002). A su vez, estos ritos de creación (dedicación-animación-sacralización) y destrucción (terminación-desacralización) (Testard, 2019) se constituyen no solo como hechos históricos, sino como máquinas para la fabricación del tiempo, posibilitando la existencia misma (Viveiros de Castro, 2002). En este punto, podemos extraer las siguientes consideraciones sobre los materiales de Candelaria:

- 1) Durante la vida de los instrumentos como sujeto-objetos son considerados como cuerpos con una interioridad, es decir, dotados de subjetividad e intencionalidad con las cuales se pueden establecer diferentes modos de relación, ya sea alianza, seducción, hostilidad o intercambio de servicios

(Descola, 2004, 2012). Estos podrían ser entendidos como seres tulpa³ que acompañan a las personas durante su vida.⁴

- 2) Los sujetos, humanos y no humanos, son fabricados y destruidos en eventos y rituales cíclicos para la apropiación de la energía vital contenida en los mismos y para la activación de la rueda temporal de eventos, dotando de historicidad a los mismos (Viveiros de Castro, 2002).
- 3) La re-construcción o actualización de cuerpos en seres con carácter híbrido en rituales y ceremonias de fabricación de cuerpos (Alberti 2007, 2012; Alberti y Marshall, 2009) y actualización/renovación de los modos de relación con agentes no humanos. Esos rituales podrían estar acompañados de estímulos químicos (sustancias enteógenas, alcohol) y sonoros (música o sonidos: palabras cantos o patrones repetitivos con instrumentos musicales).

Lo mencionado anteriormente se haría presente en cuerpos cerámicos y biológicos, y serían observables especialmente en contextos funerarios, lugares y situaciones donde la *liminalidad* se hace presente (Viegas, 2016; Sánchez Huaringa, 2016). El poder chamánico invocado desde lo sonoro⁵ tendría un lugar importante en cada una de estas ceremonias.

La función de los instrumentos musicales de Candelaria

Viveiros de Castro (2013) propone considerar a los objetos involucrados en la transformación corporal (partes corporales de animales, por ejemplo), como parte de una tecnología chamánica en el proceso de dicha transformación. En ese sentido, los instrumentos musicales pueden considerarse como parte de las herramientas del trabajo chamánico (Llamazares 2006, 2011; Rodríguez, 2011).

Dada la escasa representación de instrumentos musicales en la muestra analizada, podemos suponer que los mismos estarían reservados para ocasiones

³ Tulpa es literalmente una construcción, es un ser autónomo —con conciencia— creado por la mente de un individuo (Viegas, 2016). Estos personajes serían creados con diversos propósitos por agentes manipuladores de la energía, ya que, ello implica un intenso procedimiento que conlleva el manejo de una gran cantidad de energía mental (Viegas, 2016).

⁴ Estos seres habrían formado parte de la vida cotidiana de la comunidad y cuando una persona fallecía, su tulpa debería acompañarlo. Su destrucción podría ser un paso necesario para evitar que se convierta en un espíritu peligroso para la comunidad al igual de lo que sucedía con su compañero humano difunto. Este proceso conlleva la de-subjetivación de los seres tulpa, e implica necesariamente un cambio en la función y carácter ontológico de los mismos. En ese sentido, los orificios registrados en los objetos/seres “matados” operarían como un medio para la transformación corporal y el carácter ontológico de los mismos.

⁵ Para el chamán/machi la música es sinónimo de fuerza (Rodríguez, 2011).

o sujetos especiales, en ceremonias, festividades y ritos posiblemente dirigidas por chamanes/machis,⁶ tal como sucedió en el pasado en otras regiones del país y el continente (Sánchez, 2016; Mendoza, 2017; Bejarano, 2017). Si pensamos a lo no humano (en cuanto a su fisicalidad) como humanos (con subjetividad) con cuerpos no humanos (de animales, por ejemplo), entidades con conciencia que poseen sus propias culturas y afectos, sería viable que el chamán/machi fuera el mediador entre entidades y fuerzas humanas y no humanas. El constituirse como un mediador o intermediario cultural entre sociedades humanas y no humanas permite entender su rol en tales relaciones como un *passeur culturel* (Ares y Gruzinski, 1997) para negociar diversos aspectos de la vida cotidiana: nacimiento y muerte; salud y suerte; cacería, recolección y actividades productivas; fenómenos astronómicos-meteorológicos y su injerencia en la vida terrestre, etc.

En consonancia con lo anterior, por ejemplo, en muchos grupos etnográficos de la Amazonía todo sucede como si existiera una gran cadena trófica que va desde los seres más ínfimos hasta los espíritus caníbales causantes de las enfermedades y muertes humanas (Viveiros de Castro, 2004, 2013). Creemos que todos los seres en cuestión forman parte de un campo social de humanos y no humanos, que se extiende más allá de la humanidad como una especie y la entiende como una condición posible de todos los seres. Así, entonces, podemos entender este entramado de seres habitando, lo que nosotros llamamos, un *campo social extendido*, en el cual las diferentes subjetividades establecen relaciones de diversa índole. Una vez más, creemos que estas lógicas permearon continuamente las maneras de pensar y experimentarse, por parte de diversas sociedades de nuestro entorno, tal como es el caso de sociedades etnográficas del vecino territorio chaqueño (Tola, 2005, 2008, 2012).

Algunos autores sostienen que el materialismo es una ilusión de nuestros sentidos físicos más inmediatos. Estos planteos sostienen que el universo no es materia, sino energía en múltiples niveles vibracionales (Lazlo, 2014 en Llamazares, 2016). Los descubrimientos realizados por la física cuántica en los

⁶ Estos sujetos son escogidos “por los espíritus, que le enseñan a trascender lo material para volar con el alma a otros mundos por el cielo o a gatear por las peligrosas grietas de los mundos subterráneos.” También tienen “el poder de combatir contra los malos espíritus y sanar a sus víctimas, aniquilar los enemigos y salvar a su propio pueblo de las vicisitudes del hambre y las enfermedades” (Rodríguez, 2011, p. 151). Se sabe que los instrumentos musicales forman parte de ajuares funerarios de individuos socialmente importantes y en ajuares de entidades cosmológicamente necesarias como es el caso de las huacas (Gudemos, 2009).

últimos años permiten suponer que lo que vemos como materia sólida es en realidad energía, la cual, por tener esta un nivel vibratorio bajo, genera en nuestro sistema perceptivo la apariencia de materialidad estable. Sin embargo, nuestra percepción puede ser afinada para captar otros niveles vibratorios más sutiles. En otras palabras, es posible cambiar la percepción para amplificar la conciencia, habitando una nueva dimensión de la realidad (Llamazares, 2016).

Para la visión chamánica las barreras entre mundos son sutiles y porosas, el chamán/machi puede interpelar a esos otros mundos, como estas fuerzas pueden ingresar en la realidad ordinaria para convocar y comunicarse con humanos. Cualquier objeto o evento es un potencial canal: una cueva, un árbol, un rito o una canción (Llamazares, 2015). Podemos relacionar lo dicho con lo liminal, presente entre planos de distinta naturaleza, y entenderlo como la manifestación de las fuerzas de lo desconocido (Avenburg y Martínez, 2014; Viegas, 2016; Sánchez, 2016). Entonces, así, la tarea chamánica consiste en mantener dichos canales abiertos, limpios, seguros, fácilmente transitables, mediante lenguajes específicos: imágenes, colores, aromas, las texturas, morfologías y por medio de la vibración y el sonido. Estos métodos son útiles para hacer visible lo invisible, y audible la música y los mensajes provenientes de otros planos. La función de la sonoridad emitida por los instrumentos durante el trabajo chamánico es la de desestabilizar corporalidades, desdibujar identidades y volver permeables las propiedades materiales, haciendo posible la comunicación con otros planos de existencia. En ese sentido, existe la creencia que la ejecución repetida de sonidos constituye un método apto para alcanzar estados de éxtasis o trance chamánico (Llamazares, 2006, 2011). Por ejemplo, muchos instrumentos musicales son utilizados en ceremonias y rituales de diversos grupos, durante los cuales el chamán transforma su espíritu en ave a través del soplido del silbato, para realizar vuelos espirituales y cumplir sus propósitos, como estaría sucediendo con el silbato encontrado en Yánimas 1 (Miguez *et al.*, 2013). Debemos tener en cuenta que “en contextos arqueológicos y etnográficos son frecuentes los aerófonos realizados a partir de huesos largos de las extremidades de aves como el cóndor (*Cathartidae*), los flamencos (*Phoenicopteridae*), las cigüeñas (*Ciconiidae*) y las águilas (*Accipitridae*)” (Miguez *et al.*, 2013, p. 182). Sumado a todo esto tenemos presente que en muchos grupos etnográficos las aves son consideradas como animales auxiliares por excelencia del vuelo chamánico (Ottalagano, 2007).

La mayoría de los silbatos analizados (tres de una muestra de cinco) poseen figuraciones de aves y murciélagos, ambos grupos animales con la capacidad

de ejecutar el vuelo. Por otra parte, el sonido agudo de los silbatos puede relacionarse con la fauna representada como los murciélagos, los flamencos, los búhos/lechuzas y las tortugas, que son especies que emiten también sonidos agudos. La sonoridad de alta frecuencia emitida por los instrumentos aerófonos habría sido buscada intencionalmente, como aún lo es “por los oficiantes de ritos curativos de las comunidades chaqueñas y andinas-peruano costeñas y de ceja de selva” (Míguez *et al.*, 2013, p. 185).

Durante la ejecución repetida del soplido sobre los silbatos, el ejecutante volcaría su esencia en el instrumento dotado con una morfología corporal determinada, y en contrapartida, el humano adoptaría, mediante el contagio de propiedades, una serie de caracteres deseados del animal/ser allanando el camino para su transformación en un ser con hábitos/afectos similares (Tola, 2008, 2012).

Por todo lo anterior, consideramos que el uso más probable otorgado a estos instrumentos musicales sería el de alcanzar estados alterados de conciencia para realizar diversos propósitos: vuelos extáticos, ritos de curación y renovación, comunicación con entidades no humanas y planos inmatriciales, entre otros. Estas reflexiones se encuentran en sintonía con una de las interpretaciones dadas a cuatro de los cinco silbatos de nuestra muestra analizados en un estudio anterior por Aráoz y Herrera (1999) y para el aerófono proveniente del sitio Yánimas 1 (Míguez *et al.*, 2013).

Por otra parte, el sonajero con representación de murciélago (*Desmodus rotundus*), presenta algunas características de interés. Se sabe que a lo largo de toda América precolombina el murciélago fue considerado como un animal totémico o deidad (Retana-Guiascón y Navarizo-Ornelas, 2007, Herrera *et al.*, 2015; Acevedo, 2016). Las creencias prehispánicas vincularon su figura con la noche, la muerte y el inframundo, pero también reconocieron la importancia del mismo por su capacidad polinizadora y por su rol como dispersor de semillas, por lo que se lo considera como “dador de vida” por su capacidad para la regeneración de bosques y selvas (Cruz, 2007; Herrera *et al.*, 2015). A diferencia de otras regiones de Sudamérica como la Sierra de Tairona (Venezuela) donde el murciélago se encuentra profusamente representado (Acevedo, 2016), en Candelaria la figura del murciélago es escasa y podría estar respondiendo a pautas y cuestiones estrictamente locales (Moreno, 2019).

Sobre el sonajero (MAC-10) se representó solamente la cabeza del murciélago, resaltando dos atributos: a) iconográficamente: sus hábitos alimenticios, por la representación de sus colmillos y b) funcionalmente: su

sonido, por tratarse de un sonajero. Estas dos características permiten inferir qué hábitos de la especie eran tenidos en cuenta para su representación y más aún sobre la función del objeto en sí mismo. La especie identificada (*Desmodus rotundus*) posee hábitos hematófagos. El consumo de sangre reviste gran importancia ya que, según algunos grupos indígenas actuales, este fluido preserva la energía vital y el espíritu de los seres vivos. En este sentido, la predación de otro espíritu (beber sangre de otros animales) podría dotar al murciélago de diversas facultades corporales y temperamentales deseadas por los humanos. Esta predación y apropiación de otras subjetividades podría constituir una característica de importancia, además de la emisión de sonidos agudos, tenida en cuenta por chamanes, quienes realizan esta misma actividad por medio del uso de fluidos o partes corporales de animales para adoptar sus perspectivas y entablar el diálogo con lo no humano. En ese sentido, debemos tener en cuenta que los sonajeros se vinculan, en general, con ceremonias de contexto mágico-ritual (Grebe, 1974). Goyena (1992, pp. 115-116) sostiene que “las sonajas indígenas americanas han sido siempre implementos esenciales en muchos ritos chamánicos. Su sonido agudo y excitante estimula al trance y acompaña las ceremonias curativas”.

En cuanto al carácter iconográfico de los seres-vasijas de Candelaria consideramos que existe una estrecha relación con los hábitos de las especies representadas. Posiblemente el motivo de ello es la adquisición de hábitos y afectos de dichas especies durante el trabajo chamánico. En consonancia con lo anterior, podemos decir entonces que los instrumentos musicales de Candelaria se constituyeron como una herramienta de negociación —y no de imposición— con las fuerzas de lo que en la ontología occidental entendemos por *naturaleza* (Ingold, 1990), un concepto antropomorfizado o “antropomorfizable” por las cosmologías de los pueblos indígenas de las tierras bajas de Sudamérica.

En síntesis, todas estas consideraciones permiten que vinculemos la naturaleza de los instrumentos musicales y la iconografía del estilo Candelaria con ceremonias de carácter mágico-ritual, en algunos casos asociados a sustancias enteógenas, cuyas performances propician la transformación de cuerpos y perspectivas, en el caso de chamanes-machis, o que por el contrario buscan evitarla, en el caso de la predación ontológica. Ambas responden a lógicas que afectan directamente a la constitución corporal durante sucesos de la vida y la muerte de las personas.

Conclusión

Las representaciones estilísticas de los grupos Candelaria de las tierras bajas del NOA, tocan temas como la transformación, la música o sonidos y grupos de seres con capacidad de vuelo y/o de emisión de sonidos agudos. Estos sonidos facilitan la transustanciación de cuerpos y el flujo energético para la ejecución de diversos propósitos. Uno de ellos sería la negociación con entidades no humanas para el desarrollo de actividades cinagógicas.

Consideramos que las lógicas de pensamiento animistas trascienden los límites de los Estados-Nación modernos. La falta de una integración de sociedades de nuestro territorio en las cosmologías indígenas sudamericanas responde a un sesgo de la antropología nacional más que a una realidad empírica (Tola, 2005, 2012). Los trabajos desarrollados con grupos del Chaco muestran una continuidad entre cuestiones cosmológicas mencionadas en grupos amazónicos y chaqueños (Tola, 2005, 2008, 2012). Por otra parte, muchas de las nociones de la ontología animista encuentran su eco en sociedades del entorno andino, llegando incluso hasta el ámbito de la vertiente pacífica de Chile (Pimentel, 2009). En ese sentido, Viveiros de Castro (2013) reconoce la existencia de una unidad cultural panamericana como un hecho *etnográficamente comprobado*.

En base a estas reflexiones, y de manera especulativa, podemos concluir provisoriamente que muchas de estas ideas estarían constituyéndose como rasgos de una ontología nativa desde tiempos prehispánicos en el área de las tierras bajas del NOA. En ese contexto, los instrumentos musicales de Candelaria estarían actuando como herramientas de trabajo chamánicas, como seres tulpa (ontológicamente equivalentes a entidades biológicas) y como parte de mecanismos para la construcción del tiempo experimentado por las sociedades prehispánicas de las tierras bajas del NOA.

Lo sonoro se constituye así, como el límite de lo recuperable en la materialidad prehispánica y el punto de unión de diversos aspectos considerados de importancia por las sociedades prehispánicas. De esta manera, lo sonoro/musical se constituye como un espacio liminal capaz de trascender las fronteras espacio/temporales presentes en los límites que separan diferentes planos de existencia: el pasado (primero y segundo milenio d.C.) y el presente (durante la investigación arqueológica), lo humano (antropomorfos) y lo no-humano (zoomorfos, híbridos), lo terrestre (antropomorfo y tortuga) y lo aéreo (aves y murciélagos), el día y la noche (murciélagos, búhos y lechuzas), lo visual

(iconografía) y lo auditivo (sonidos, música), y finalmente la vida (ceremonias, rituales y festividades colectivas y transformación chamánica) y la muerte (predación ontológica) de los sujetos/objetos musicales de las tierras bajas del Noroeste Argentino.

Bibliografía

Acevedo Coy, L. J.

(2016) El murciélago en el material cerámico del área cultural Tairona. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Colombia.

Alberti, B.

(2007) Destabilizing meaning in anthropomorphic forms from Northwest Argentina. *Journal of Iberian Archaeology*, 9(10), 209-29.

(2012) Cut, pinch and pierce. Image as practice among the early formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina. *Encountering Imagery Materialities, Perceptions, Relations*, I.-M. B. Danielsson, F. Fahlander & Y. Sjöstrand (Eds.), pp. 13-28. Department of Archaeology and Classical Studies, Stockholm university, Stockholm, Sweden.

Alberti, B. & Y. Marshall

(2009) Animating archaeology: local theories and conceptually open-ended methodologies. *Cambridge Archaeological Journal*, 19(3), 344-356.

Ambrosetti, J. B.

(1899) *Notas de arqueología calchaquí*. Ed. La Buenos Días, Buenos Aires.

Aráoz, D. & A. Herrera

(1999) Registro y análisis de cuatro silbatos cerámicos originarios del departamento La Candelaria. *XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, 147-154. Córdoba, Argentina.

Ares, B & S. Gruzinski

(1997) *Entre dos mundos: Fronteras culturales y Agentes mediadores*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Sevilla.

Avenburg, K. & B. Martínez

(2014) Experiencias e interpretaciones en performances rituales (Iruya y El Cajón, noroeste argentino). *Cuadernos de Antropología Social*, (39), 115-147.

- Barquez, R. & M. Díaz
(2009) *Los murciélagos de Argentina: clave de identificación. Publicación Especial, 1*. PCMA (Programa de Conservación de los Murciélagos de Argentina), Tucumán, Argentina.
- Barquez, R., M. Mares & R. Ojeda
(1991) *Mamíferos de Tucumán*. Oklahoma Museum of Natural History, University of Oklahoma Foundation, Norman, Oklahoma, USA.
- Barquez, R., M. Mares & J. Braun
(1999) *The Bats of Argentina*. Special Publications, Museum of Texas Tech University 42. Museum of Texas Tech University, Lubbock, USA.
- Barquez, R., M. Díaz & R. Ojeda
(2006) *Mamíferos de Argentina: sistemática y distribución*, R. Barquez, M. Díaz & R. Ojeda (Eds.). Sociedad Argentina para el Estudio de Mamíferos (SAREM), Tucumán, Argentina.
- Bejarano González, J. M.
(2017) Inventario razonado de instrumentos musicales de la América prehispánica en dos colecciones de la ciudad de Valladolid. Tesina de grado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid, España.
- Cabrera, M. P., J. C. Stazonelli & G. J. Scrocchi
(2017) Sapos, ranas, lagartijas y serpientes de los Valles Calchaquíes (Catamarca, Tucumán y Salta, Argentina). *Serie Conservación de la Naturaleza 23*. Fundación Miguel Lillo, Tucumán, Argentina.
- Chacón Vieras, A. I.
(2011) La placa alada: su universo conocido y una intuitiva analogía con el cuerpo humano. *Boletín Antropológico*, 29(82), 94-115.
- Cruz, J.
(2007) Entre la noche y la incompreensión. Murciélagos. *X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe (RED POP - UNESCO) y IV Taller "Ciencia, Comunicación y Sociedad"*. San José, Costa Rica.
- Descola, P.
(1986) *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Maison des Sciences de l'Homme, París.
(2004) Las cosmologías indígenas de la Amazonía. *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, A. Surrulés & P. García Hierro (Eds.), pp. 25-35. Grupo internacional de trabajo sobre asuntos indígenas IWGIA, Lima.

- (2012) *Más allá de la naturaleza y de la cultura*. Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Castro Franco, J.
(1961) *Música y Arqueología*. Editorial Eterna, Lima, Perú.
- González, A. R.
(1980) *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.
(1998) *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.
- Goyena, H. L.
(1992) Los instrumentos musicales arqueológicos del museo “Dr. Eduardo Casanova” de Tilcara, Jujuy” (en línea). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 12.
- Grebe, M.
(1974) Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena*, 28(128), 5-55.
- Gudemos, M.
(2009) Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder. *Anales del Museo de América*, (17), 184-224.
(2013) Mapa cultural de los instrumentos musicales y objetos sonoros de metal arqueológicos: idiófonos (Área Andina centro-meridional). *Revista Española de Antropología Americana*, 43(2), 579-597.
- Heredía, O.
(1970) La cultura Candelaria. *Rehue*, (3), 55-81.
(1974) Investigaciones arqueológicas en el sector meridional de las Selvas Occidentales. *Revista del Instituto de Antropología*, (5), 73-132.
- Herrera, B. R., M. Nabte, E. C. Schmidt & R. Sánchez
(2015) *Murciélagos y techos*. Ed. Universidad de Costa Rica, Escuela de Biología, San José.
- Ingold, T.
(1990) Society, Nature and the Concept of Technology. *Archaeological review from Cambridge*, 9(1), 5-17.
- Latcham, R.
(1938) *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.
- Lazlo, E.
(2014) *La experiencia akáshica*. Ed. Obelisco, Barcelona.

Lema, V. S.

(2019) Contenedores, cuerpos y topologías: un análisis integral de la colección arqueológica de Pampa Grande (Salta, Argentina). *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (37), 95-118.

Llamazares, A. M.

(2006) Arte chamánico: la simbiosis hombre-jaguar en la iconografía arqueológica de la cultura de La Aguada, Noroeste de Argentina (400-1000 d.C.). *Revista Cultura y Droga*, (11), 65-82.

(2011) Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. *Las imágenes precolombinas, reflejos de saberes*, V. Solanilla Demestre y C. Valverde Valdés (eds.), pp. 461-488. Universidad Autónoma de México, México.

(2015) Arte chamánico visionario. Una invitación al cambio de paradigmas. *Revista Cultura y Droga*, 20(22), 13-35.

(2016) Carlos Castaneda: una re-lectura desde la Perspectiva Post-materialista. *Diversidad intercultural*, (11), 1-23.

Mendoza, A.

(2017) A. Instrumentos musicales en las sociedades tardías de Córdoba. *Revista Nueva Era*, (34), 10-12.

Métraux, A.

(1935) La mujer en la vida social y religiosa de los indios Chiriguano. *Revista del Instituto de etnología de la Universidad de Tucumán*, (3), 145-166.

Miguez, G. E., N. Nasif, M. Gudemos & S. Bertelli

(2013) Aves, sonidos y chamanes. Estudio interdisciplinario de un instrumento musical óseo procedente de una ocupación prehispánica de las selvas meridionales del noroeste de Argentina. *Anales del Museo de América*, (21), 174-193.

Moreno, E. A.

(2019) Aproximación a la ontología Candelaria: la iconografía del murciélago como caso de estudio. Tesina de grado. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina.

Moreno, E. A. & M. A. Caria

(2019) Las vasijas matadas en el contexto regional americano: una propuesta de análisis, *Serie Monográfica y Didáctica*, (5), 50.

- Moreno, E. A.; M., Mollerach & M. A., Caria
 (2019) Aproximación a la ontología Candelaria: las representaciones faunísticas en las tierras bajas del NOA. *XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 1563-1568. Córdoba, Argentina.
- Narosky, T. & D. Yzurieta
 (2003) *Guía para la identificación de las aves de Argentina y Uruguay*. Edición de Oro, Buenos Aires.
- Ortiz, G., L. Cohen, P. Flores, R. Casañas, y M. Grezzana
 (2019) La mujer ave: un particular hallazgo en la localidad de Tafi Viejo (Tucumán). *XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 1575-1578. Córdoba, Argentina.
- Ottalagano, F. V.
 (2007) Algunas referencias en torno al simbolismo de las aves en los registros etnohistóricos y etnográficos de guaycurúes y mataco-mataguayos. *Arqueología Suramericana*, 3(2), 213-228.
- Retana-Guiascón, O. & M. Navarizo-Ornelas
 (2007) Los Valores Culturales de los Murciélagos. *Revista Mexicana de Mastozoología nueva época*, (1), 21-28.
- Rodríguez, M. F. & Z. E. Rúgolo de Agrasar
 (2015) La confección de sikus en el Noroeste Argentino, área centro-sur andina: análisis de la materia prima utilizada. *Etnobiología*, 13(3), 54-67.
- Rodríguez Cuenca, J. V.
 (2011) Cosmovisión, chamanismo y ritualidad en el mundo prehispánico de Colombia. Esplendor, ocaso y renacimiento. *Maguaré*, 25(2), 145-195.
- Sánchez Huaríng, C.
 (2015) Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la “antara”. *Arqueología y Sociedad*, (29), 461-494.
 (2016) Instrumentos musicales precolombinos: la “antara” o la flauta de pan andina en el formativo final (300 a.C.) e intermedio temprano (100 a.C.). *Arqueología y Sociedad*, (31), 65-92.
- Scattolin, C.
 (2006) La mujer que carga el cántaro. Género y etnicidad en la arqueología de Sudamérica, V. Williams & B. Alberti (Eds.), pp. 43-72. Ediciones UNCUAPA, Olavarría.

Testard, J.

(2019) Secuencias performativas y destrucción ritual de esculturas en Mesoamérica. Algunas hipótesis desde Cacaxtla, Xochicalco y Cholula (México) durante el Epiclásico (600 a 900 d.C.). *Americae*, (4), 71-90.

Tola, F. C.

(2005) Personas corporizadas, multiplicidades y extensiones: un acercamiento a las nociones de cuerpo y persona entre los tobas (qom) del chaco argentino. *Revista Colombiana de Antropología*, (41), 107-134.

(2008) Constitución de la persona sexuada entre los tobas, qom, del Chaco argentino.

<http://www.scielo.org.mx/pdf/rpfd/v2n4/1870-4115-rpfd-2-04-00429.pdf>

(2012) Yo no estoy solo en mi cuerpo. *Cuerpos-personas múltiples entre los tobas del Chaco argentino*. Ed. Biblos, Buenos Aires.

Vacas Mora, V.

(2008) Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social en la Amazonía. *Antípoda*, (6), 271-291.

Viegas, D.

(2016) *Antropología Transpersonal. Sociedad, cultura, realidad y conciencia*. Ed. Biblos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Villar, D. & F. Bossert

(2014) Máscaras y muertos entre los chané, *Separata*, (19), 12-33.

Viveiros de Castro, E.

(2002) O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. *Revista de Antropologia*, (35), 21-74.

(2004) Perspectivismo y Multinaturalismo en la América Indígena. Tierra adentro. *Territorio indígena y percepción del entorno*, A. Surralés & P. García Hierro (Eds.), pp. 37-79. Grupo internacional de trabajo sobre asuntos indígenas IWGIA, Lima.

(2013) *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio: entrevistas*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires.