

Germán Pinilla Higuera



 Colección Artes y Humanidades

COSMOGRAFIAS MUSICALES EN CULTURAS PREHISPANICAS DEL SUROCCIDENTE COLOMBIANO



Programa  Editorial

Las investigaciones musicológicas en el contexto arqueológico nacional son muy escasas y no han tenido la suficiente difusión en los círculos académicos, pese a que en los inventarios y descripciones de piezas recopiladas, estudiadas y catalogadas en los diferentes museos del país se encuentren considerables colecciones de diversos instrumentos musicales arqueológicos en diversos materiales y tecnologías.

Esta situación es explicable dadas las complejas realidades de las investigaciones arqueológicas nacionales, su lento desarrollo, los múltiples campos de estudio hasta ahora incorporados y ante todo poco interés de los musicólogos en estos productos culturales considerados como elementos intrascendentes o poco significativos en el desarrollo musical remoto, actual o futuro de nuestro país.

A mediados del siglo XX, los estudios de nuestras culturas nacionales, tanto populares como las aborígenes, se vieron profundamente influidos por los conceptos de Folklore, Etnomúsica y Etnología, todos ellos impregnados de prejuicios y discriminaciones propios de los investigadores europeos frente a las culturas no-europeas. En el campo concreto de la música trabajos de tipo histórico, descriptivo y sistemático se vieron influidos por las teorías y catalogaciones de Kurt Sachs y Eric Von Hornbostel, entre otros.

Ya hacia la década de los setenta, existió un creciente interés nacional en la formación de antropólogos y arqueólogos, gracias a los cuales aparecen cada vez mas informes investigativos sobre instrumentos musicales prehispancos en sus contextos geohistóricos y con valiosos y significativos análisis formales y descriptivo-operativos.



Universidad
del Valle

COSMOGRAFÍAS MUSICALES
EN CULTURAS PREHISPÁNICAS
DEL SUROCCIDENTE COLOMBIANO



Colección Artes y Humanidades

GERMÁN PINILLA HIGUERA

Egresado de la Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Educación de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), donde obtuvo su licenciatura en Filología e Idiomas y cuya tesis de grado fue "Análisis Literario de un Canto Chamanístico Cuna". Profesor de la Cátedra de Folclor en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; vinculado por muchos años a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá, con diversas cátedras para las licenciaturas de Pedagogía Musical, Educación Pre-escolar y Psicología.

En su intensa labor investigativa en distintos aspectos de las culturas nacionales ha estado vinculado a: Escuela de Pedagogía Artística de Colcultura (profesor) Centro de Investigaciones de las Culturas Indígenas Colombianas (fundador, director, investigador) Grupo Yaki Kandru de la Universidad Nacional de Colombia (Artista, investigador, cofundador). Corporación XamanEK (Director, coreógrafo, investigador) Grupo de Danzas Folclóricas Nacionales de la Universidad Nacional de Bogotá (bailarín, investigador).

Departamento de Investigaciones Folclóricas del Instituto Popular de Cultura, Cali (Director-Investigador). Actualmente Profesor Asociado del Departamento de Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle, Cali; participante activo de las Cátedras de Estética, Pedagogía y Estética, Musicología Latinoamericana; Director del Centro de Documentación e investigación de los Lenguajes Artísticos Populares (CEDILAP). Profesor investigador en la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, ha realizado investigaciones académicas acerca del Dibujo y diseño en la cultura Wayú y las cosmografías musicales de culturas prehispánicas del suroccidente colombiano.

GERMÁN PINILLA HIGUERA

COSMOGRAFÍAS MUSICALES
EN CULTURAS PREHISPÁNICAS
DEL SUROCCIDENTE COLOMBIANO



Colección Artes y Humanidades

Pinilla Higuera, Germán

Cosmografías musicales en culturas prehispánicas del Suroccidente colombiano / Germán Pinilla Higuera. — Santiago de Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2009.

80 p. : il. ; 24 cm. — (Colección Libros de investigación)

Incluye bibliografía e índice.

1. Folclor - Valle del Cauca (Colombia) 2. Música folclórica colombiana 3. Instrumentos musicales - Valle del Cauca (Colombia)

4. Valle del Cauca (Colombia) - Vida social y costumbres I. Tít. II. Serie.

398.0986152 cd 21 ed.

A1220960

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Cosmografías musicales en culturas prehispánicas del Suroccidente colombiano

Autor: Germán Pinilla Higuera

ISBN: 978-958-670-734-3

ISBN-PDF: 978-958-5164-31-4

DOI: 10.25100/peu.508

Colección: Artes y Humanidades - Arqueología

Primera Edición Impresa junio 2009

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Germán Pinilla Higuera

Diseño de carátula: Artes Gráficas del Valle Editores-Impresores Ltda.

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros.

El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

CONTENIDO

Introducción	9
Capítulo 1	
Lo sonoro y su materialización cultural.....	17
Capítulo 2	
Los Ilama: cultura material e instrumentos sonoro-rituales.....	25
Capítulo 3	
Culturas Piartal y Tuza: naturaleza, cosmogonías y cosmografías musicales	43
Capítulo 4	
Culturas Tulato: lenguajes rituales con tierra, agua y fuego.....	55
Capítulo 5	
Conclusiones	71
Lista de figuras.....	73
Bibliografía	77

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INTRODUCCIÓN

Las investigaciones arqueológicas en la región suroccidente del país, luego de largos períodos de dificultades económicas, logísticas y de proyección han logrado un nivel importante, tanto en su número y diversidad, como en la generación de cuerpos teóricos y la apertura de nuevos campos de investigación interdisciplinaria.

Los estudios iniciales acerca del diseño en la cerámica y la orfebrería, colorantes para textiles y engobes, las investigaciones en tumbas y lugares sagrados con muestras pictográficas y esculturas líticas, han cimentado las indagaciones en torno al origen y significado del dibujo y el diseño prehispánicos y sus posibles aportes a las manifestaciones artísticas en el ámbito colombiano contemporáneo. Tales procesos han tomado un rumbo y una notoriedad significativos, aún tímidos, a mi modo de ver, pero valiosos para nuestro proceso de toma de conciencia y caracterización de nuestras identidades culturales regionales y nacionales.

Las investigaciones musicológicas en el contexto arqueológico nacional son muy escasas y no han tenido la suficiente difusión en los círculos académicos, pese a que en los inventarios y descripciones de piezas recopiladas, estudiadas y catalogadas en los diferentes museos del país se encuentren considerables colecciones de diversos instrumentos musicales arqueológicos en diversos materiales y tecnologías.

Esta situación es explicable dadas las complejas realidades de las investigaciones arqueológicas nacionales, su lento desarrollo, los múltiples campos de

estudio hasta ahora incorporados y, ante todo, al poco interés de los musicólogos en estos productos culturales considerados como elementos intrascendentes o poco significativos en el desarrollo musical remoto, actual o futuro de nuestro país.

A mediados del siglo veinte, los estudios de nuestras culturas nacionales, tanto populares como las aborígenes, se vieron profundamente influidos por los conceptos de *folklore*, *etnomúsica* y *etnología*, todos ellos impregnados de prejuicios y discriminaciones propios de los investigadores europeos frente a las culturas no-europeas. En el campo concreto de la música, trabajos de tipo histórico, descriptivo y sistemático fueron influidos por las teorías y catalogaciones de Kurt Sachs y Eric von Hornbostel, expuestas en su obra *Clasificación de instrumentos musicales* (Alemania, 1914).

Ya hacia la década de los setenta, existió un creciente interés nacional en la formación de antropólogos y arqueólogos, gracias a los cuales aparecen cada vez mas informes investigativos sobre instrumentos musicales prehispánicos en sus contextos geohistóricos y con valiosos y significativos análisis formales y descriptivo-operativos. En la década de los ochenta el folclorólogo Guillermo Abadía Morales resume su larga labor investigativa y taxonómica en la obra *Instrumentos de la música folklórica de Colombia* (1981), proponiendo tres categorías órgano-lógicas: las folklóricas, las indígenas y las arqueológicas, estas últimas no abordadas en dicho trabajo por no estar vigentes y sólo aparecer en los patrimonios museísticos.

Destacado pionero de las investigaciones en la antropología musical aplicada es el antropólogo Benjamín Yépez Chávez quien publica en 1984 dos obras *Antropología de la música huitoto* y *La música de los guahibo-sikuani*, cuyo doble mérito radica en su capacidad de aplicar teorías y desarrollar metodologías en los estudios de músicas aborígenes vivas.

En los trabajos de Egberto Bermúdez (1985) se advierte un cambio conceptual importante al partir de dos nuevos conceptos: 1. Los instrumentos aborígenes vigentes no funcionan dentro de los parámetros definidos por el concepto de música como entidad abstracta con único sentido dentro de la cultura occidental. 2. Dichos objetos no son sólo objetos sonoros, pues ellos adquieren su verdadera dimensión (existen realmente) en cuanto suenan, producen música o en la medida que son símbolos, representaciones o metáforas sonoras de otras cosas, de este o de otros niveles de la realidad. La cercanía y afinidad de este investigador con las nuevas generaciones de antropólogos de la Universidad

Nacional de Colombia, se evidencia en las afortunadas correlaciones entre las mitologías aborígenes y “los instrumentos sonoros” creados y utilizados por los indígenas actuales en Colombia.

En 1987, luego de un largo período de investigaciones *in situ* como parte de mi quehacer teórico en el grupo “Yaki kandru” de la Universidad Nacional, publiqué en la revista *A Contratiempo* No. 1 el artículo “Cosmografía musical”, en donde formulo las relaciones entre cosmogonías e instrumentos musicales y planteo el concepto de las cosmografías musicales, como punto de partida para investigar y conocer los sistemas musicales prehispánicos.

Años después, Sergio Iván Carmona publica *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura Kuna* (Bogotá, 1989), resultado de investigaciones antropro-musicales, donde aclara en forma precisa los conceptos y relaciones entre el discurso musical y el discurso cosmogónico.

Para la región del suroccidente las investigaciones musicológicas realizadas en regiones indígenas y de campesinos mestizos actuales, constituyen aportes y desarrollos fundamentales en el conocimiento de las músicas regionales contemporáneas, sutil pero irremediabilmente ligadas a las músicas prehispánicas de esta amplia y compleja región pluricultural (Miñana Blasco, Carlos, 1987).

Correlativamente, la musicología en nuestro entorno cultural hispanoamericano contemporáneo ha devenido en una disciplina innovadora que investiga el origen, producción, transmisión, percepción y conceptualización de los sistemas sonoros musicales creados por los diversos grupos humanos ligados al devenir histórico regional y continental. Esta revaloración y contextualización de los conceptos europeos de la música y la musicología, nos permite acometer el estudio de nuestras polifacéticas músicas ya sea en contextos urbanos, rurales, a nivel académico, en su producción popular y tradicional, presentándose sólo algunos dilemas al asumir las investigaciones en los terrenos de los instrumentos sonoro-rituales encontrados en lugares arqueológicos, toda vez que nuestra percepción de estos objetos culturales se ve cubierta de un velo denso de incertidumbre y dudas, al no contar con la suficiente información y, ante todo, al no encontrar, en muchas ocasiones, formas vivas de su producción, simbología y ejecución.

Inmerso en estos ámbitos ideológicos muy concordantes con las nuevas directrices y políticas de la investigación académica en la Universidad del Valle me integro al grupo Arqueodiversidad adscrito al departamento de Artes Visuales y

Estética y presento en 2005 el anteproyecto de una investigación sobre “Cosmografías musicales prehispánicas en el suroccidente colombiano” como una aplicación y confrontación de mi concepto de “cosmografía musical” aplicado al estudio de silbatos y ocarinas de las culturas prehispánicas Piartal, Tuza, Capuli y Tumaco, existentes en el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle, sede Cali, cuyo director, el antropólogo Carlos Armando Rodríguez facilitó todo tipo de apoyos logísticos y asesorías teóricas que me permitieron realizar una investigación clara, motivante e innovadora, según conceptos de los evaluadores académicos de la misma.

Estrategia importante en las mencionadas políticas de investigación es el Programa Editorial de Univalle cuyo cometido principal es la publicación y difusión de los proyectos investigativos de los docentes de esta alma mater, proceso actualmente fortalecido con un diplomado para la redacción de textos universitarios, que nos ha permitido a los investigadores comunicarnos apropiadamente tanto con la comunidad científica como con los estudiantes. Esperamos los investigadores que dicho programa continúe y se fortalezca.

SELECCIÓN, CATALOGACIÓN Y ANÁLISIS DEL MATERIAL ARQUEOLÓGICO

Los estudios de investigación antropológico-musical se llevan a cabo con piezas arqueológicas que hacen parte del patrimonio del Museo Arqueológico de la Universidad del Valle. Estos materiales corresponden a las siguientes culturas arqueológicas, cuyos ámbitos geográficos se ubican en la región suroccidental de Colombia: Tumaco-Tolita II (300 aC-350 dC); Ilama (700-80 aC); Capuli (300 aC-300 dC); Piartal (400 a 1200 dC); Tuza (1250 a 1550 dC).

Una vez determinadas las culturas, consulté los archivos del museo y seleccioné las fichas de aquellas piezas que habían sido catalogadas por los arqueólogos como instrumentos musicales, y aquellas que por la información visual (dibujos descriptivos que ilustran esas fichas) planteaban también la posibilidad de serlo.

Para una mayor certeza en la selección del material pertinente llevé a cabo una observación directa de cada pieza, lo cual se tradujo en la selección final de 79 muestras, de las cuales se realizaron un total de 200 fotografías digitales que muestran cada instrumento desde varios ángulos para lograr una información más amplia en lo relacionado con sus formas y estructuras; esta documentación fotográfica, conjuntamente con los análisis antropológicos, acústicos, semióticos

y tecno-morfológicos de cada instrumento seleccionado, constituyeron los ejes temáticos de la investigación y del informe investigativo final, y la organización temática de la presente obra científico-divulgativa.

Actualmente, en el marco de las políticas de promoción y apoyo a la investigación académica en nuestra alma mater, se viene desarrollando un nuevo proyecto investigativo interdisciplinario a cargo de los docentes Adriana Guzmán (música), Juan Camilo Buitrago (diseño) y Germán Pinilla (artes visuales), cuyas temáticas tienen que ver con los orígenes y transmisión de los sistemas sonoro-rituales, las tecnologías para su construcción, relaciones entre tecnologías en la construcción de herramientas laborales e instrumentos sonoros y el desarrollo paralelo de los moldes y el desarrollo de las tecnologías en alfarería y metalurgia, todo lo cual requiere del concurso de nuevas tecnologías en acústica y grabación digitalizada y la ayuda indispensable de los escáneres digitalizados.

ARCHIVO DE FOTOGRAFÍAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE

Los instrumentos seleccionados para la presente investigación aparecen destacados en grises:

Cultura Ilama

Culturas Piartal, Tuza, Capuli

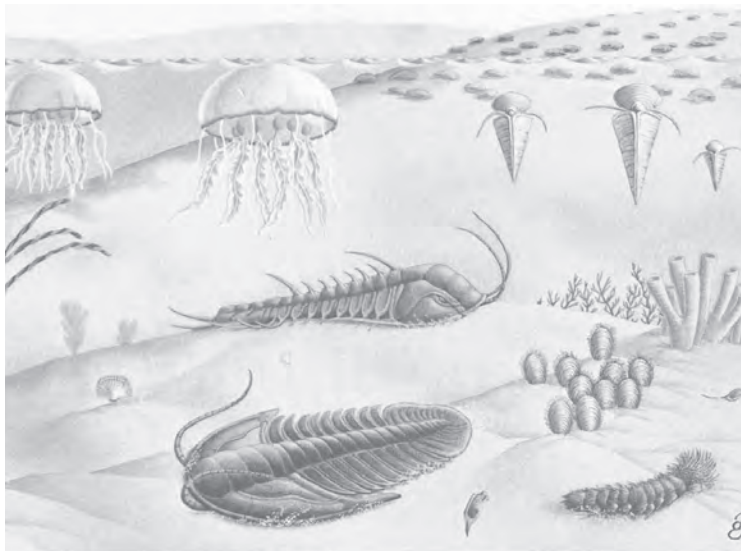
Culturas Tulato

Nº	Catalogo	Cultura	Fotos	Especificaciones
1	Cría A-42	Tuza	1,2,3	Trompeta; Potosí (Nariño Andino)
2	26	Tuza	4,5,6	Ocarina; Potosí (Nariño Andino)
3	2238	Piartal	7,8	Caracol; (Nariño Andino)
4	2241	Piartal	9,10	Caracol; (Nariño Andino)
5	2239	Piartal	11,12	Caracol; (Nariño Andino)
6	2133	Tuza	13,14	Caracol; Sandoná (Nariño Andino)
7	1824	Tuza	15,16	Sonajero colgante; (Nariño Andino)
8	1830	Tuza	17,18	Caracol; (Nariño Andino)
9	460	Tuza	19,20	Silbato zoomorfo; (Nariño Andino)
10	2131	Tuza	21,22,23	Caracol silbato; Sandoná (Nariño Andino)
11	268	Tuza	24,25	Caracol; (Nariño Andino)
12	2236		26,27	Caracol; (Nariño Andino)
13	649	Piartal	28	Caracol; (Nariño Andino)
14	2643	Tuza	29,30	Ocarina; (Nariño Andino)
15	2235	Tuza	31,32	Caracol; (Nariño Andino)
16	43	Piartal	33,34,35	Caracol malacoforme; (Nariño Andino)
17	2134	Piartal	36,37,38,39,40	Caracol; Sandoná (Nariño Andino)
18	2234	Tuza	41,42	Caracol; (Nariño Andino)
19	41	Tuza	43	(Nariño Andino)
20	1829	Tuza	44,45	Caracol; (Nariño Andino)
21	1828	Tuza	46,47	Caracol; (Nariño Andino)
22	1827	Tuza	48,49	Caracol; (Nariño Andino)
23	1825	Tuza	50,51	Caracol; (Nariño Andino)
24	1826	Tuza	52,53	Caracol; (Nariño Andino)
25	2135	Piartal	54,55,56	Caracol; Sandoná (Nariño Andino)
26	2237		57,58	Caracol; (Nariño Andino)
27	2130	Tuza	59,60,61	Silbato, Sandoná (Nariño Andino)
28	2132	Piartal	62,63	Caracol; Sandoná (Nariño Andino)
29	2128	Tuza	64,65,66	Caracol; (Nariño Andino)
30	2129	Tuza	67,68	Caracol; (Nariño Andino)
31	2100	Piartal	69,70,71	Copa sonajero; Sandoná (Nariño Andino)
32	149	Quimbaya tardío	72,73	Sonajero antropomorfo; Neira (Caldas) No hace parte de la investigación
33	229	Ilama	74,75	Alcarraza antropomorfa; región Calima
34	239	Ilama	76,77,78	Alcarraza antropomorfa; región Calima
35	2129	Tuza	79	Decoración Caracol; (Nariño Andino)
36	390	Sonso	80,81,82	Replica silbato. No fiable. No se investiga.
37	236	Ilama	83,84,85	Silbato zoomorfo; región Calima
38	231	Ilama	86,87,88,89	Silbato antropomorfo; región Calima
39	249	Ilama	90,91	Pito; región Calima
40	756	Quimbaya tardío	92,93,94	Copa sonajero No hace parte de la investigación.
41	1823	Tuza	95,96	Caracol; (Nariño Andino)
42	587	Tumaco	97,98,99	Caracol
43	1574	Tumaco	100,101,102	Silbato; 102:motivo zampona en silbato

44	1573	Tumaco	103	Mono aullador
45	633	Tumaco	104,105,106	105 detalle
46	1564	Tumaco	107,108	
47	1566	Tumaco	109,110	
48	376	Tumaco	111,112	112 sin orificio
49	1553	Tumaco	113,114,115	114 detalle madre
50	1503	Tumaco	116, 117	
51	925	Tumaco	118,119	
52	928	Tumaco	120,121	
53	1558	Tumaco	122,123	
54	929	Tumaco	124 a 127	
55	1158	Tumaco	128,129	
56	1287	Tumaco	130 a 132	Silbato
57	1245	Tumaco	133,134,135	Repetir 135
58	1559	Tumaco	136,137	
59	946	Tumaco	138,139,140	
60	168	Tumaco	141,142	
61	1122	Tumaco	143,144	
62	1576	Tumaco	145,146	
63	1280	Tumaco	147,148	Figura antropomorfa
64	1568	Tumaco	149	
65	633	Tumaco	150 a 153	Silbato
66	1997	Tumaco	154 a 157	Figura zoomorfa
67	942	Tumaco	158 a 161	
68	941	Tumaco	162 a 165	
69	943	Tumaco	166 a 168	
70	935	Tumaco	169 a 171	
71	173	Tumaco	172 a 176	
72	193	Tumaco	177 a 182	
73	940	Tumaco	183 a 185	
74	1121	Tumaco	186 a 191	
75	944	Tumaco	192 a 194	
76	1996	Tumaco	195 a 197	Cabeza antropomorfa
77	1758		198 a 201	Copa, Nariño andino
78	1286	Tumaco	202 a 206	Silbato
79	166	Tumaco	207 a 213	

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LO SONORO Y SU MATERIALIZACIÓN CULTURAL



*Fig. 1: Micro-organismos vivos. Orígenes del hombre 3:
pp. 28-29; Don Purschatz.*

El amplio, variado y complejo mundo de los micro-organismos vivos milenarios poseyeron diversos sistemas estructurales y sensoriales que actuaban como intermediarios entre el mundo circundante y su ámbito interior; así luz, sonido, olores, movimiento, calor, frío, humedad, sequedad, se constituyeron en señales nemotécnicas elementales que generaban reacciones inmediatas de aceptación, rechazo, tensión, distensión o reproducción, constituyéndose en gamas mutantes y hereditarias de

acciones-reacciones en los cada vez más diversificados sistemas vivientes básicos.

En la medida que los micro-organismos evolucionaron hacia estructuras más complejas se desarrollaron organismos encargados de centralizar y conectar los procesos sensoriales, lo cual permitió el desarrollo y complejización de mecanismos de memorización en los sistemas instintivos de acción-reacción genéticamente heredados y propios a cada especie (Leroi-Gourhan, André: 1971; p. 30 y ss.). Por su parte, el milenar proceso de la hominización requirió el desarrollo de capas de masa encefálica diferentes, divididas en dos áreas conectadas por millones de sinapsis que permitieron a los seres humanos reaccionar instintiva y conscientemente, y, ante todo, nos permitió memorizar, analizar, imaginar y desarrollar símbolos, todo lo cual se hace más complejo al intervenir los diversos factores condicionantes, surgidos en la construcción social de la cultura (Rubinstein, J.L.: 1967; p. 157 y ss.)

Un panorama comparativo e ilustrativo de los anteriores procesos puede ser la babosa reaccionando ante una puya que la hiere, las reacciones de un elefante ante la osamenta de un antiguo miembro de la manada y el hombre primitivo triste y desvalido recordando acontecimientos y sentimientos ante el cadáver de un pariente.

Figs. 2 a 9. Huellas del pasado en el hombre. Orígenes del hombre 3: pp. 117-12, Hubert.

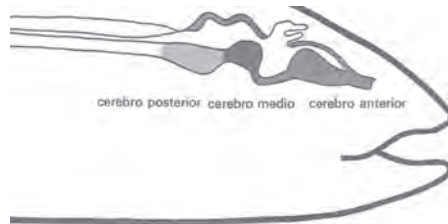


Fig. 2: Cambios en peces

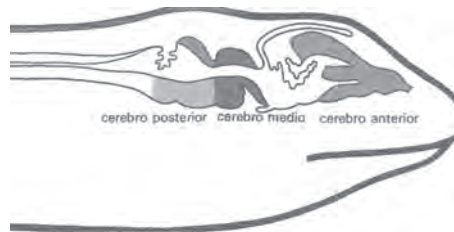


Fig. 3: Evolución reptiles

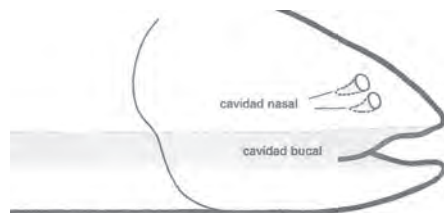


Fig. 4: Cambios en vertebrados

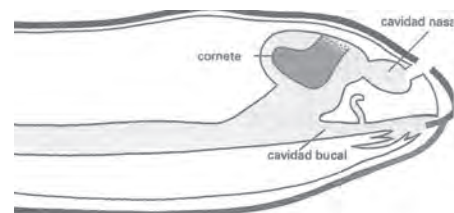


Fig. 5: Olfato reptiles

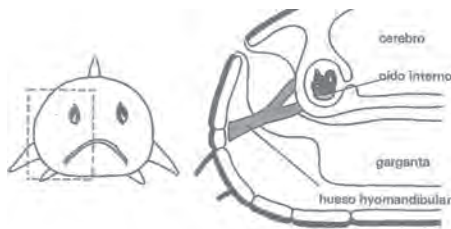


Fig. 6: Oído vertebrados

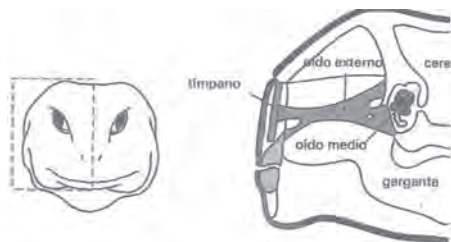


Fig. 7: Audición reptiles

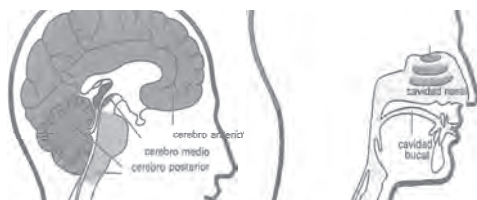


Fig. 8: Cerebro humano e interacciones sensoriales

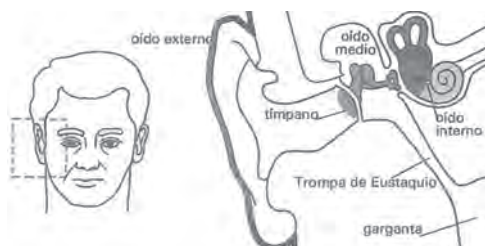


Fig. 9: Cerebro y percepción sonora

En los terrenos de la psicología humana el percibir deviene un acto de carácter creativo que implica la selección de las influencias del mundo exterior y de las impresiones por él producidas, incorporadas en tanto nociones puramente humanas de la realidad, integradas luego en la orientación de las diversas y complejas acciones cotidianas (Rubinstein, J.L.: 1967; p. 119 y ss.).

Para las culturas primitivas el mundo sonoro animal circundante los llevó simultáneamente a imitar sus sonidos como lenguaje propiciatorio para comunicarse con ellos y utilizarlos alternativamente como posibles herramientas para cazarlos. En ese contexto de circunstancias, mediando las sinestesias sensoriales, la abstracción y las representaciones mentales de sus entornos naturales, fueron posibles las construcciones de las analogías en las cuales las diferentes partes de un todo se comportan y tienen las mismas características del todo; así, todos los sonidos producidos por las distintas partes del animal, son voces del animal: un hueso al ser percutido o soplado “habla” como lo hace el *animal* del cual es una parte; la pluma de un pájaro es “el pájaro mismo”, el cabello de una persona es la “persona misma”, el color amarillo del sol es “el mismo sol”. También, si las plantas y los animales tienen sus lenguajes, cualquier parte de cada uno de ellos tiene las voces o hablan como sus

respectivos “todos”. En este sentido, los sistemas sonoros y los instrumentos o “herramientas” para producirlos son en sí analogías culturales de la naturaleza.

Una percepción similar se da con los calabazos a lo largo y ancho de nuestro continente en donde son considerados como símbolos de la fertilidad y del vientre de la Madre Universal; el proceso del vaciado de la pulpa y el secado de las semillas son metáforas de la gestación y cada vez que el chamán agita la maraca ceremonialmente, fertiliza el cosmos. Los sistemas de percepción cultural del entorno natural sonoro (estéticas sonoro-culturales) en nuestras culturas prehispanicas se construyeron a partir de procesos senso-emotivos analógicos y metafóricos categorizados a través de variados sistemas de dicotomías: masculino-femenino; aéreo-terrestre; terrestre-acuático; fertilidad-infertilidad; ruidoso-silencioso; benéfico-maléfico; calmado-agitado; crear-destruir; lunar-solar; crudo-cocido (Pinilla, H, Germán: 2006, p. 90).

Para las culturas primitivas ruido y sonido constituyeron en sí, modos acústicos pertenecientes al orden de la naturaleza, en ella, el hombre encuentra la constante emisión de señales naturales que estimulan sus sentidos de manera particular. Tales señales acústicas, luego de percibidas y codificadas, conformarán un espacio sonoro semántico capaz de referenciar niveles de conocimiento y articulación de los seres humanos y su entorno cultural (Carmona Maya, Sergio I; 1989, p. 30 y ss.).



*Fig. 10: Entorno natural y seres humanos.
Primeras civilizaciones 5; Hermann Schaafferausen.*



Fig. 10a: Cacería, herramientas y seres humanos. Carboncillo de Victor Lazzaro.

Cotidianamente, y durante milenios, los cazadores y pescadores dialogaron con sus presas, inicialmente llamándolas o atrayéndolas imitando sus “voces y movimientos” característicos; este procedimiento es el producto de prolongadas sesiones de escuchar e imitar dichos sonidos y el resultado final es el acercamiento de la presa y su captura.

Los ejemplos para ilustrar este fenómeno los encontramos en las abundantes y variadas cosmogonías de nuestras culturas aborígenes de las cuales cito un fragmento de la narración de Peyú Búro de la cultura tukano del Vaupés (Reichel-Dolmatoff, G; 1968, p. 204).

Entonces llegó ye'e (el tigre), vio abajo los excrementos de peyú búro (la tortuga) y miró hacia arriba. ¿Qué hace esta vieja allá arriba? Dijo el tigre. La tortuga dijo: –¡Usted no sabe treparse!

El tigre le pidió frutas y ella se las botó. Comió frutas, le gustaron y pidió más. Dijo la tortuga: –Usted no sabe treparse. El tigre le pidió más frutas y ella se las botó, le gustaron y pidió más. Entonces dijo la tortuga: –Primo tigre ponte con los ojos cerrados debajo de mí. La tortuga se dejó caer sobre el tigre y no le pasó nada a ella pero el tigre murió porque ella le cayó en medio de las cejas. Entonces la tortuga tuvo hambre y esperó a que el tigre se pudriera. A los tres días reunió a su familia y se comieron al tigre.

Luego le extrajo un hueso del brazo e hizo una flauta y tocaba: es el hueso de mi primo el tigre que es muy cobarde. Entonces los otros tigres se dieron cuenta, y hubo guerra entre tigres y tortugas. Muchas veces uno encuentra

en el monte una concha de tortuga mordida por un tigre. Entonces los tigres preguntaron: ¿Qué es lo que toca la tortuga? La tortuga tocó y luego se retiró a su concha.



*Fig. 11: Pictografías tukano del alto río Inírida, correlacionadas con los mitos de ye´e (el tigre) y peyú búro (la tortuga).
Fotógrafo Miguel de la Cuadra Salcedo*

En este orden de ideas, la música aborigen, remota y actual, está íntimamente ligada a sistemas enunciativos, explicativos y normativos (cosmogonías), relativos a las diversas interacciones en el ente cultural totalizador que es el cosmos, en los cuales lo sonoro-ritual entreteteje, da sentido y facilita el manejo de la vida cotidiana y la existencia después de la muerte (Pinilla Higuera, Germán; 2005). Entendidas así, las cosmogonías (mitologías según otros tratadistas) se constituyen en recursos invaluable para el conocimiento del origen, significado y función de las herramientas sonoro-rituales y sus códigos sonoros inherentes.

La materialización de las relaciones entre las cosmogonías y las cosmografías musicales se han dado en los procesos de diseño y manufactura de instrumentos sonoro-rituales, que se constituyen en palpables y concretas metáforas culturales

ya sea en huesos, materiales vegetales, barro cocido o metales como el oro y la tumbaga. Para ilustrar y confirmar estas apreciaciones retomo el fragmento del mito tukano de Peyú Búro en donde esta tortuga mítica llama también al zorro, al venado y la danta, los engaña y los mata para luego devorar sus carnes descompuestas y construir con los huesos de cada uno flautas que son las voces de cada animal que proclaman en el espacio cósmico su derrota y muerte a manos de la eterna, astuta y violenta comedora de carroña que es Peyú Búro.

Para los tukano la tortuga simboliza la eternidad, la astucia y la protección contra las enfermedades ya que la tortuga de tierra come carroña pero nunca se enferma o muere, y por eso la invocan durante las danzas ceremoniales acompañadas con las flautas de huesos de los animales míticos vencidos por la tortuga: Peyú Búro grande, Peyú Búro pequeña, Peyú Búro de color negro, de color rojo, Peyú Búro grande de río. Tu dentadura, tu concha: bajo tu fortificación me defiando (Reichel-Dolmatoff, G; 1968).

Considerado todo lo anterior, es evidente que en las culturas arqueológicas prehispanicas, materia de estudio en la presente investigación, se dieron también relaciones entre el discurso sonoro ritual y el discurso mítico (ya sea en su forma lingüística y/o pictográfica); pues

[...] uno y otro alcanzaron un dominio sobre el espacio y el tiempo que es independiente del espacio-tiempo real del perceptor; logrando cada uno a su manera encontrar un atajo simbólico en la vida misma, presentando la posibilidad al perceptor de identificarse con los elementos que se le exponían (la música se vive en mí, me escucho a través de ella). Lo mismo se puede afirmar del mito (recitado o plasmado en pictografías) y ambos, en su calidad de lenguajes que trascienden el lenguaje articulado, se ubican en el plano de la significación, enfrentando al hombre a su propia conciencia, a través de un tiempo soporte de su realidad cultural (Lévy-Strauss, Claude: 1978, p. 26) .

Estimo pertinente y adecuada la hipótesis propuesta por Lévi-Strauss, según la cual

[...] tanto la música como el mito pueden definirse como lenguajes a los que se les ha quitado algo; así la música se ubicaría en un eje del lado del sonido al que se le ha quitado el sentido, y el mito en oposición, se ubicaría en el otro extremo, del lado del sentido cuya carencia sería el sonido (Lévi-Strauss, Claude; 1978).

Para concluir esta sección, retomo a Sergio Iván Cardona cuyas ideas esclarecedoras en torno a lo sonoro-ritual (músicas primitivas) constituyen un aporte definitivo:

Independientemente del lado en que se ubique el fenómeno correspondiente, el tratarse de lenguajes hace que en uno u otro momento, sino en todos, reclamen de su opuesto el soporte que les hace falta; así y porque quien hace y escucha música es ante todo un individuo parlante, su tendencia será siempre a significar aquella música que hace o percibe; en otras palabras, dará sentido a aquello que en principio no lo tiene. Podría aventurarse más lejos y afirmar que el hombre construirá sentidos al tiempo que hace o percibe música y de esta manera se acercará al extremo opuesto que antes se menciona, haciendo mito en el acto de hacer-música o participar de ella (Carmona Maya, Sergio I; 1989, p. 37).

**LOS ILAMA: CULTURA MATERIAL
E INSTRUMENTOS SONORO-RITUALES**



Fig. 12: Ubicación de los Ilama (Calima and Malagana: 2005, p. 37, Foto Rudolf).

1. LOS ILAMA: CULTURA Y SOCIEDAD (700 - 80 A.C.)

SIGLO	xv	x	v	aC I dC	v	x	xv	xx
AREA COLOMBIA								
Calima (Ilama)		■	■					
Calima (Yotoco)					■	■	■	
Calima (Sonso)						■	■	
Malagana				■				

En el territorio que comprende el actual departamento del Valle del Cauca, la primera sociedad agroalfarera de tipo jerárquico cacical está relacionada con la denominada *Cultura Ilama*, cultura exógena que ocupó y explotó dos ecosistemas: los valles interandinos de la región Calima en la cordillera occidental, y el valle geográfico del río Cauca.

Los principales sitios arqueológicos Ilama estudiados en la región Calima son: El Topacio, El Pital, La Cristalina, El Llanito, La Iberia, La Aurora, Agualinda y Samaria. Por su parte, en el valle geográfico del río Cauca las evidencias de poblaciones con manifestaciones culturales Ilama han sido encontradas en los yacimientos arqueológicos de Farfán (municipio de Tuluá), El Carmen (municipio de Guacarí), La Cristalina (municipio de El Cerrito), Coronado y Malagana (municipio de Palmira) (Rodríguez Carlos Armando, 2002, p. 22).

Como cultura de carácter arqueológico con vestigios materiales significativos, pero cuantitativamente muy limitados, la Ilama exige a los diferentes investigadores abordar su estudio y sistematización de procesos culturales a través de análisis comparativos de piezas arqueológicas espacial y/o temporalmente afines. Dado que un considerable número de objetos Ilama existentes en las colecciones de museos regionales provienen de tumbas saqueadas por gauderios y sólo algunas pocas fueron debidamente excavadas y estudiadas por arqueólogos profesionales, los procesos de datación de dichas piezas y la caracterización de sus entornos funerarios constituyen faltantes definitivamente irreparables.

CERÁMICA: MEMORIA, RITO Y MÚSICA

Las culturas alfarero-agrarias heredaron de las culturas nómadas y las sedentarias silvícolas y agrícolas procedimientos y herramientas donde las corrientes de aire desempeñaban papeles kinéticos, operativos y cognitivos muy complejos y diversos que desembocaron en técnicas bucales fricativas y explosivas inherentes a las construcciones lingüístico-expresivas, y en la acción primaria de soplar aplicadas en la manufactura de sopladores con variedades de huesos y tallos vegetales huecos y sopladores de mano, así como elaboración de biseles para producir sonidos en los extremos de los huesos y de los tallos ahuecados.

En la producción plástica llama la cerámica desempeñó tres funciones importantes: solución tecnológica en la manufactura de utensilios varios en los terrenos de la vida cotidiana, espacio material para documentar su entorno natural (memoria cultural viso-táctil) y como material ritual para elaborar instrumentos sonoros adecuados para su comunicación con el entorno cósmico.



Fig. 13: Orfebres y ceramistas transforman metales y arcilla en objetos con contenido ritual y social y por ello sus poderes se consideran mágicos, chamánicos (Diorama, Museo del Oro, Bogotá).



*Fig. 14: Alcarraza llama zoomorfa
(zarigüeya)*



*Fig. 15: Alcarraza llama
topomorfa (poblado).*

Resultante de las estrechas y profundas relaciones entre seres humanos y entorno natural, esta cultura fue construyendo sus propios “sistemas de formas y símbolos” que no excluyen posibles aportes e influencias de culturas vecinas o aquellas provenientes de actividades de trueques comerciales o rituales con otras culturas más distantes.



*Fig. 16: Vasija llama fito-zoomorfa.
con asas en forma de Anfibios*

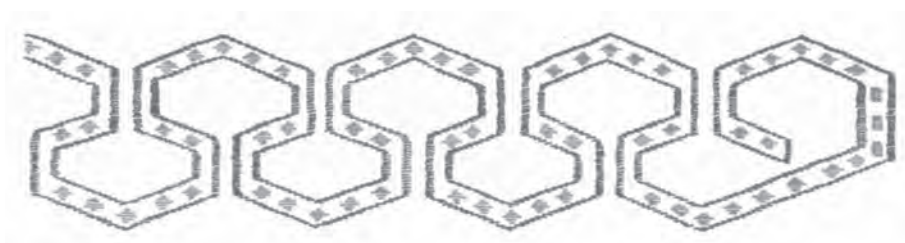


*Fig. 17: Canastero llama. Vasija zoo-
antropomorfa de un hombre felino*

Respecto a los análisis formales y funcionales de la cerámica Ilima, estimo impropio la utilización de términos correspondientes a las sistematizaciones formales euclidianas de la geometría occidental para catalogar o describir objetos, pictografías o dibujos provenientes de estas culturas. En este sentido, los términos genéricos zoomorfo, fitomorfo, antropomorfo, topomorfo, sus posibles combinaciones y los nombres propios de animales, cuerpos celestes o fenómenos atmosféricos (lluvia, trueno, viento), resultan congruentes con la concepción de las formas, sus simbologías y denominaciones en cada cultura.

A continuación presento ejemplos tomados de las complejas sistematizaciones de las formas en dos culturas colombianas la Wayú (península de la Guajira) y la Embera que se ubica a lo largo de la costa Pacífica.

Pasatalo'ouya (las tripas de la vaca)



Pulikerüüya (la vulva de la burra)



*Fig. 18: Cultura wayú (Guajira, Colombia).
Nombres de formas o motivos que manejan las tejedoras wayú
(Iwouya, Alberto Ribera, 1982, pp. 22, 82).*

Jepapá (Formas de boa mítica)

Chidaupá (Formas de estrellas)



a



b

Fig. 19: Pintura ceremonial para el Jaibaná embera (a), Pintura femenina para danzas ceremoniales embera (b). (Kipará; Astrid Ulloa, 1992; pp. 226, 241).

La ritualización llama de los objetos cerámicos generadores de sus lenguajes sonoro-rituales, esenciales en la comunicación con el cosmos, toma nuevas formas, dimensiones y complejidades operativas en su manufactura y ejecución, acentuándose el mimetismo zoo-antropomorfo como indicativo explícito de la procedencia y carácter de estos lenguajes rituales.



*Fig. 20: Reconstrucción del entorno natural Ilama.
(Calima and Malagana, 2005; Raul Ríos, p. 42).*

La observación detallada y el estudio visual comparativo de los instrumentos Ilama que aparecen en las figuras 21, 22 y 23 arrojó las siguientes hipótesis: el instrumento en forma de armadillo (figura 22) corresponde a una forma de silbato muy antigua, es un aerófono de fricción-percusión, embocadura directa de bisel ubicada en la parte trasera superior de la caparazón, cámara acústica cerrada



Fig. 21: Ocarina Ilama zoomorfa (felino)



*Fig. 22: Silbato Ilama zoomorfo (armadillo)
(Legast, Anne; 1985; p. 23)*

y no posee orificios para la digitación sonora; este silbato parece corresponder a una dicotomía: mundo (espacio) de en medio –inframundo–; recordemos que animales que cavan madrigueras han sido considerados por todas las culturas como los dueños del inframundo. Al respecto, es pertinente recordar, como una corroboración, que según nuestra actual cultura Nukak Maku, ellos nacieron en el inframundo y salieron al mundo de en medio, por la boca de una madriguera (Cabrera, Gabriel y otros; 2001).

El instrumento en forma de felino (figura 21) es una ocarina, aerófono de fricción-percusión, embocadura directa de bisel ubicada en el pecho del animal, cámara acústica semi-cerrada, y cuenta en total con cuatro orificios para la digitación sonora; los felinos poseen el mundo intermedio pero tienen un parentesco solar por los colores de su pelambre, lo cual explica su función como dueños del fuego y/o dispensadores de la civilización (Reichel Dolmatoff, 1968).

En ambos se aprecian delineamientos incisivos, no hay evidencia de su carácter masculino o femenino y tampoco se pueden establecer las pigmentaciones de la arcilla, por tratarse de fotografías en blanco y negro.

Distinta situación es la de las figuras 23 y 24: se trata de una ocarina zoomorfa relacionada con el mono capuchino (figura 24), animal aún vivo en el otrora entorno geográfico Ilama, con una embocadura directa de bisel en la espalda, dos orificios laterales a la altura del codo de las “manos” delanteras que



*Fig. 23: Ocarina Ilama zoomorfa
(mono capuchino)*



Fig. 24: Mono Capuchino.

*(Calima and Malagana, 2005.
Foto Rudolf, p. 41)*

actúan como orificios para la digitación sonora y un conducto delantero-horizontal a la altura de los oídos del mono que permiten el paso de una cuerda para suspender el instrumento. La pieza en arcilla presenta una pigmentación rojiza casi homogénea y delineamientos incisos. Los monos son dueños del mundo intermedio, tienen conexiones solares y son uno de los dueños de la fertilidad del cosmos.

Los estudios formal, estructural y simbólico de las piezas Ilama 236 y 231 (Museo Arqueológico de la Universidad del Valle, Cali) permitieron establecer que se trata de dos instrumentos musicales que, según las clasificaciones Sachs-Hornbostel-Pinilla, corresponden a ocarinas (nombre genérico) que funcionan como instrumentos aerófonos de fricción-percusión con una embocadura directa de bisel en la parte superior de la cabeza, una cámara acústica cerrada, dos orificios laterales para la digitación sonora (ubicados a manera de dos oídos) y dos orificios verticales (del hombro a la mano) para alojar una cuerda de suspensión del instrumento.

La pieza 236 es claramente zoo-antropomorfa, presenta pigmentación negra generalizada con áreas considerablemente deterioradas y delineamientos incisos que evocan adornos y cabellos de carácter antropomorfo.



a



b



c

*Ficha: 01 Cultura: Ilama
Cronología: 700-80 aC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 236
Archivo fotográfico: 83,84,85*

El oso, como la otra entidad mítica de esta ocarina, se mueve simbólicamente entre: mundo intermedio-inframundo; potencia sexual-impotencia; agresión-protección; fertilidad-infertilidad. Otros desafíos investigativos son la imposibilidad de establecer los discursos pictográficos trabajados con pigmento negro, sus significados y sus correlaciones con las cosmogonías y cosmografías sonoro-rituales.

La pieza 231, también ocarina, representa una entidad cósmica antropomorfa femenina cuyos rasgos incisos y pigmentación roja de la arcilla sugieren las dicotomías: fertilidad-infertilidad; masculino-femenino; abundancia-escasez; salud-enfermedad.

El estudio de la pieza arqueológica I lama 249 (Museo Arqueológico Universidad del Valle, Cali) me planteó más de un interrogante por su estructura sonora y su forma. Un primer paso fue catalogarlo como un silbato doble, aerófono de fricción-percusión, embocadura indirecta con dos biseles ubicados en el plano horizontal, cámara acústica cerrada y sin orificios para la digitación sonora (foto *a*). La intersección perpendicular de los dos planos y los dos pequeños abultamientos inferiores con orificios verticales no conectados con la cámara acústica, crean la percepción de un cuerpo humano en su estado más simple y de ahí surge su



a



b



c

*Ficha: 02 Cultura: I lama
Cronología: 700-80 aC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 231
Archivo fotográfico: 86,87,89*

posible catalogación como antropomorfo (foto *b*). Una segunda catalogación formal podría ser la faloides, pero resulta muy forzada y poco convincente.

Desde los análisis iniciales de estos instrumentos sonoro-rituales (año 2005) y el presente trabajo realizado en el 2008, profundicé las investigaciones en torno a las cosmogonías aborígenes y sus relaciones con los discursos cosmogónicos pictográficos tanto en rocas como en pinturas corporales y en planimetrías de danzas ceremoniales. Un primer acercamiento investigativo fue la obra *Kipará* de la antropóloga Astrid Ulloa, orientada al esclarecimiento de las actividades del dibujo y las pinturas corporales en las comunidades Embera del norte, centro y sur del Pacífico colombiano.



a



b

Ficha: 03 Cultura: Ilama
Cronología: 700-80 aC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 249
Archivo fotográfico: 90, 91

Una de sus conclusiones, de manera clara, contundente y bien fundamentada, nos argumenta:

Se podría creer que en las fiestas o ceremonias del Jaibaná, en donde se relacionan dos niveles del mundo (esencial y cotidiano), es la pintura la que permite el acceso a otros niveles rompiendo con lo cotidiano y abriendo la comunicación con las esencias. Allí se lleva la pintura con la que se establece comunicación con los /jai/, porque en estas ceremonias se pueden entablar relaciones con ellos para propiciar, interceder, fortalecer, etc.; puesto que en el mundo de los /jai/ todo está ligado. Es el mundo donde está la esencia de la vida y por ello hay que construir un puente a través de la pintura.

Una sección extraordinariamente importante para mis averiguaciones fue la relacionada con las ilustraciones de las abundantes pinturas corporales

ceremoniales en donde aparecieron dos que me conmocionaron profundamente y aportaron elementos claves para el esclarecimiento de la simbología del silbato en cuestión.

Según Mauricio Pardo Rojas (*Etnoastronomías americanas*, 1987; pp. 84-88) en la región del Baudó la Cruz del Sur es conocida como /kuruso/ y se simboliza con una “cruz” (figuras: 25 a y b); en el idioma Wayúu, Venus se llama Jolotsü (Perrin, M: 1980, 1993; Jusayú, M A 1977), o Jolotsi (M. Hildebrandt, 1963), es el único planeta reconocido por esta etnia y está representado en el atuendo (Karatsü) que utilizan el bailarín y el tamborero en la danza Yonna, (figura 26a) el cual consiste en una corona (Kotsü, fig. 26b), a la cual está adherido un vástago que soporta un rombo tejido con hilos de varios colores que sería el ojo de Juyá del cual sigue un penacho de plumas o a veces de cola de zorro. Según Michel Perrin, algunos guajiros comparan esta atadura con Jolotsü (planeta Venus) o con Juyo’u (la estrella Arturo), aclarando que tanto la corona tejida como el “rombo” representan al planeta Venus o al “ojo” de la estrella Arturo.

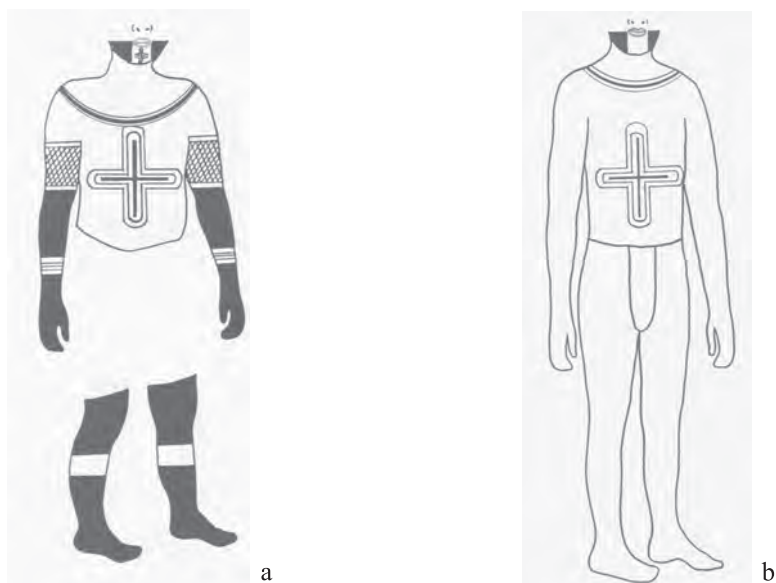


Fig. 25a: /kurosopá/, pintura corporal utilizada por las ayudantas del Jaibaná
Fig. 25b: /kurosopá/, pintura ceremonial del Jaibaná para ceremonias de invocación.
(Kipará; Astrid Ulloa, 1992; pp. 147 y 213)



Fig. 26a: Danza ceremonial de la Yonna

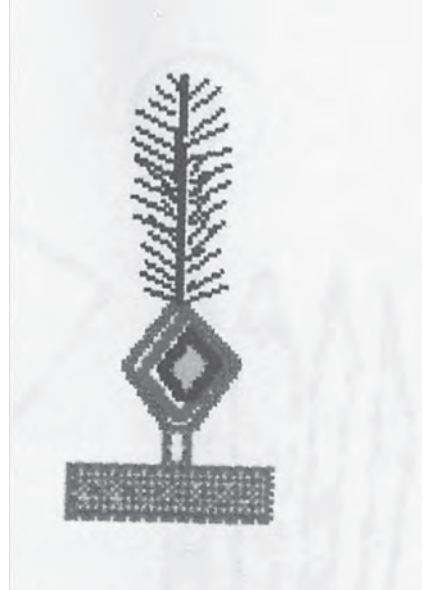


Fig. 26b: Kotsü wayú.

(Pinilla, H, Germán: Trajes, 1995, p. 5)

Posteriormente encontré en un informe investigativo (Sánchez P, Domingo, 2003) que la representación del planeta Venus, en el área Maya, es una figura que consta de una especie de cruz, rodeada por una línea (figura 27a), con similitudes en pinturas rupestres y petroglifos de Venezuela, en el área probablemente ocupada por los proto-Caribe (figuras: 27 b y c; figuras: 28 a, b, c).



Fig. 27:a Petroglifos de El Tecomate, Estado Sinaloa, México.



Fig. 27:b Pintura rupestre, Venezuela, culturas Piaroa-Sáliva.



Fig. 27:c Petroglifo, El Cejal, río Ventuari, Venezuela, cultura Piaroa.



Fig. 28:a Pintura rupestre, culturas Piaroa-Sáliva, Venezuela.



Fig. 28:b Fragmento pintura rupestre, Culturas Piaroa-Sáliva, Venezuela.



Fig. 28:c Petroglifo, Loma de Maya, D.F. Cultura Caribe, Venezuela

(Sánchez P, Domingo: 2003; <http://rupestreweb.tripod.com/venus.html>; 27a, b, c; 28 a, b, c).

Al analizar los petroglifos de Jiguales (figuras: 29 y 30) encontré que en la indumentaria de un posible chamán aparecían claramente tanto “cruces” como “rombos” similares a los ya mencionados anteriormente en culturas prehispánicas centro y suramericanas; dichas formas y sus denominaciones occidentalizadas corresponderían al concepto de categorización de lo topomorfo estelar, acorde con lo argumentado por mí en la sección: “Cerámica: memoria, rito y música”.

Sopesado todo lo anterior, la catalogación de la pieza arqueológica I lama 249 sería: silbato doble, topomorfo estelar, aerófono de fricción-percusión, embocadura indirecta con dos biseles ubicados en el plano horizontal, cámara acústica ovoide cerrada y sin orificios para la digitación sonora. Su

simbología y función ritual están vinculadas con las dicotomías: mundo de en medio-mundo de arriba, lluvia-sequía, fertilidad-infertilidad, salud-enfermedad, luz-oscuridad. La conjunción de los sonidos desencadena las lluvias que fertilizan las tierras secas y estériles.



Fig. 29: Petroglifo en Piedra de Jiguales (Valle del Calima), Colombia. (Calima and Malagana, 2005; Bray Warwick, p. 103)

COSMOGRAFÍA MUSICAL ILAMA, UN TEJIDO CULTURAL POR DESCIFRAR



Fig. 30. Piedra de Jiguales con petroglifos (Valle del Calima). (Calima and Malagana, 2005; Bray Warwick, p. 103)

En el capítulo 2 (“Lo sonoro musical y su materialización cultural”) fundamenté y definí los conceptos de cosmogonía, cosmografía musical y formulé sus relaciones internas planteando que éstas se materializan, entre otras cosas,

en el diseño y manufactura de instrumentos sonoro-rituales y que son, a todas luces, metáforas culturales de dichos sistemas de percepción cosmogónica.

Parto entonces de una realidad llamada cultura arqueológica Ilama (Región Calima, Período Ilama) lo cual significa, de entrada, que no está vigente, no hay sobrevivientes y que sólo se cuenta con un significativo inventario de vestigios cerámicos arqueológicos (vasijas, pipas ceremoniales, silbatos, ocarinas, poporos, una máscara mortuoria), unas cuantas máscaras funerarias y algunos collares en oro, todos estos hallados en modestas tumbas que no presentan pictografías y cuya formas recuerdan los úteros cósmicos de las tumbas prehispánicas en nuestro país.

Respecto a los emplazamientos rocosos con pictografías y/o petroglifos, la información del antropólogo Warwick Bray (Región Calima, Período Yotoco) es que muchas de las rocas con pictografías fueron sistemáticamente destruidas en busca de fantasiosos tesoros ocultados por los indígenas (es el caso de la piedra de Jiguales en el Valle del Calima, volada con dinamita en 1960) lo cual tiene un grado muy grande de veracidad dadas las idiosincrasias de terratenientes y guaqueros nacionales.

Analizados documentos de topografía aérea del Valle del Cauca y las observaciones directas en viajes por la región, dan como resultado una conclusión importante: en el valle plano no aparecen conjuntos rocosos apreciables; los pocos que existieron, o fueron volados para obtener piedra para las construcciones de casas, o para los caminos de herradura importantes para la colonización. Por último, los lechos de los grandes ríos de la región no corren por corredores rocosos lo cual es determinante para que las culturas ribereñas optativamente las hubieran sacralizado.

En lo relacionado con los instrumentos sonoro-rituales estudiados (se incluyen las fotografías del trabajo de Legast) podemos inferir varias dicotomías: humano-animal, femenino-masculino, fertilidad-infertilidad, solar-lunar, mundo del medio-inframundo, acuático-terrestre, devorador-devorado; con referencia al silbato en forma de armadillo, este parece corresponder no a una dicotomía sino a una triada: mundo (o espacio) de arriba-mundo de en medio-inframundo; recordemos que animales que cavan madrigueras han sido considerados por todas las culturas como los dueños del inframundo. Por su parte, los sonidos producidos con estos instrumentos se constituyen en las metáforas de esos entes o fuerzas, evocando, al mismo tiempo, en la cotidianidad o en el ritual, sus orígenes, acciones y relaciones. De hecho, doy por cierto que las cosmogonías Ilama existieron, el problema es que sus formas pictográficas no han sido ubicadas y sus manifestaciones lingüísticas no sobrevivieron, truncándose las posibilidades de análisis más detallados.

Finalmente, en toda la superficie de los tres instrumentos analizados encontramos tres elementos culturales altamente simbólicos: colores rojo, amarillo y una serie de motivos en color negro, símbolos de fácil desciframiento por parte de oficiantes-observadores-oyentes Iлама, pero verdaderos enigmas por resolver para los irreverentes estudiosos contemporáneos.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**CULTURAS PIARTAL Y TUZA:
NATURALEZA, COSMOGONÍAS Y COSMOGRAFÍAS MUSICALES**



Fig. 31: Espacios geográficos Tuza y Piartal
(Rodríguez Bastidas, Edgar, 1992; p. 37).

SIGLO	xv	x	v	aC I dC	v	x	xv	xx
AREA COLOMBIA								
Nariño-Carchi (Piartal)								
Nariño-Carchi (Tuza)								

Fig. 32: Complejos culturales: Piartal (500-1250 dC); Tuza (1250-1500 dC). Brezzi, Andrea; 2003, p. 43.

A su arribo los expedicionarios europeos encontraron muchos y muy dispersos grupos étnicos que habitaban en lo que actualmente es el departamento de Nariño. Así, en la región montañosa encontraron grupos como los Abades, Pastos, Quillacingas (interandinos y de la montaña) y Sindaguas, entre los más numerosos; hacia el occidente vivían esparcidas tribus que los españoles llamaron genéricamente “indios de las Barbacoas”.

A partir de los trabajos publicados por María Victoria Uribe en 1977, se identifican para Colombia dos complejos culturales, los cuales ocupan la provincia del Carchi en el Ecuador y buena parte de la región andina de Nariño.

Uno de estos complejos, cuyas primeras evidencias cronológicas se remontan al siglo VI d.C., y se conoce como Piartal-Tuza, constituye los restos materiales de lo que fue la etnia de los Pastos. Se admite una tradición cultural continua que asocia al complejo Piartal con los “Protopastos”, cuya evolución hacia Pastos propiamente dichos se asimila al complejo Tuza (Uribe, 1977). Para el otro complejo, denominado Capulí, contemporáneo al anterior en una época dada, no existe claridad ni se ha vinculado a un grupo indígena determinado, aunque es evidente que compartió buena parte del territorio de los Pastos.

Vale la pena destacar que habitualmente todo este material arqueológico procedente del altiplano nariñense se conoce como Cultura Nariño, sin asociación a complejo cultural alguno. Existe también en la región norte andina etnohistóricamente asociada al grupo Quillacinga cierto tipo de material cerámico diferente en cuanto a morfología y decoración, a los complejos antes nombrados (Cadavid, 1992, Rodríguez Bastidas Edgar, 1992).

TECNOLOGÍAS DEL FUEGO: ORFEBRERÍA Y CERÁMICA

Simultáneamente a las transformaciones inherentes a la implementación intensiva de la agricultura, cada una de estas culturas, en momentos y espacios

distintos, descubre y maneja tecnologías cuya herramienta importante es el fuego. Este elemento tan poderoso, temido y venerado, entreteje y cohesionan los campos masculinos y femeninos de su urdimbre cultural. Orfebrería y alfarería se constituyen entonces en oficios cotidianos con dimensiones rituales que permiten hablar e identificarse con las fuerzas cósmicas vitales (figuras 36 y 37).

Relacionados con todos estos procesos y como elementos importantes en la estabilidad del tejido cultural humano se consolidan los chamanes, creadores y guardianes de las memorias colectivas cuyas materializaciones verbales y visuales toman cuerpo en los recitativos cosmogónicos y en las narraciones pictográficas plasmadas en los espacios sagrados de las rocas.

Sin embargo, el proceso no se detiene o se agota allí, en cada uno de los objetos y elementos más cotidianos (el cuerpo incluido) están presentes imágenes visuales y sonoras que reconstruyen continuamente los discursos cosmogónicos, convirtiéndose en metáforas de dichos discursos. Formas, colores, motivos, texturas, funcionalidades, movimientos, gestos, sonidos y palabras recuerdan en la cotidianidad las sagradas memorias cosmogónicas (figuras 33 a 43).

Lograr dilucidar, descifrar y describir las cosmografías musicales de estos complejos culturales prehispánicos exige como mínimo un material de instrumentos sonoro-rituales cuantitativa y cualitativamente significativos, y un *corpus* oral y visotáctil mínimo de discursos cosmogónicos interrelacionados y decodificables. En cuanto se refiere a discursos cosmogónicos visuales (pictografías y petroglifos) existe un número considerable de emplazamientos rocosos tanto en Nariño (unos quince), como en el norte del Ecuador; dichos discursos están relacionados con las “citas” o subdiscursos que aparecen en las superficies externas de los instrumentos sonoro-rituales, en objetos cotidianos y ornamentos en oro provenientes de las culturas materia de estudio en esta sección (figuras 32 a 42).

Tras una detenida observación de este variado material arqueológico aparecen reiterativamente símbolos faunísticos y estelares que evidencian las coherentes relaciones entre rito, mito y cotidianidad en las culturas prehispánicas estudiadas. Un ejemplo es el símbolo conocido con el nombre de la Cruz de los Pastos, una entidad cósmica (Las Pléyades o Venus) propiciatoria o invocadora de las lluvias que observamos en los petroglifos de Machines (Cumbal, Nariño; figura 33), colgante en oro Capuli (figura 37), petroglifos de Huartayo (Buesaco, Nariño, figura 40), y pinturas en la superficie de la ocarina caracoloide Tuza (figura 41).

Discursos y subdiscursos cosmogónicos (Figuras 33-43).



Fig. 33: Petroglifos de Machines, Municipio de Cumbal.



Fig. 34: Pictografías Capulí, Berruecos, Municipio de Arboleda.



Fig. 35: Pictografía en áreas arqueológicas Piartal



Fig. 36: Pictografías Piartal, Quebrada Higuierón, Municipio de Pasto.



Fig. 37: Colgante en oro, cultura Capulí.



Fig. 38: Recipiente Tuza con asas zoomorfas.



Fig. 39: Placa en oro con figura antropozomorfa, cultura Capuli.



Fig. 40: Petroglifos de Huartayo, Buesaco-Nariño.

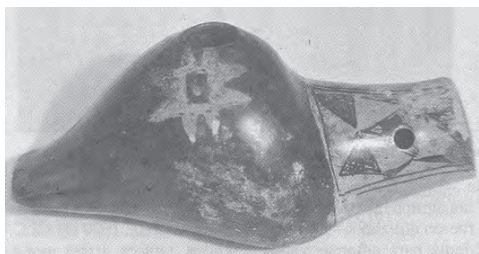


Fig. 41: Ocarina Tuza.



Fig. 42: Copa Piartal.



Fig. 43: Posible silbato zoomorfo, Piartal.

Figs. 32 a 43: Rodríguez Bastidas, Edgar, 1992.

Las piedras, por sus dimensiones, formas y ubicaciones, funcionaron como espacios rituales tacto-visuales para guardar las gestas cósmicas originarias (Gelemur Rendón, Anielka; Rendón, G: Tunebia 1972-1973), para ser descifradas o reme-

moradas por generaciones sucesivas de chamanes; en tal sentido funcionaron como nemotecnias culturales para cuya lectura recitada se requería conocer tanto el simbolismo de los glifos como la dirección y punto de partida de la lectura.

La limitación en este campo es que no los podemos leer o descifrar ya que corresponden a culturas arqueológicas extintas y sus conexiones y supervivencias en los cuentos y narraciones vigentes en los sectores mestizos actuales son bastante difusas (*Rostros culturales de la fauna*. Luis Cayón: 2002; pp. 168-171). Por ahora buena parte de los secretos de estas rocas sagradas permanecen ocultos y esquivos a nuestra labor investigativa.

Existen en el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle, 22 piezas arqueológicas catalogadas como instrumentos musicales Tuza; ocho como instrumentos Piartal y uno como Capulí. De ese *corpus* cerámico seleccioné cinco instrumentos con el criterio de ejemplificar ese mismo número de tipologías instrumentales diferentes que encontré al realizar el archivo fotográfico y el estudio previo de sus técnicas de producción sonora.

El estudio de la pieza Tuza A42 dio como resultado que es un aerófono de fricción-percusión; embocadura simple directa; cámara caracoidal abierta; sin orificios de digitación, y con un orificio para colgarlo. Este aerófono en



a



b



c

Ficha: 04 Cultura: Tuza
Cronología: 1250 -1500 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: A42
Archivo fotográfico: 1, 2, 3

forma de caracol corresponde al tipo comúnmente denominado trompeta que produce nítidamente un fundamental y un armónico. Es opcional y factible que se haya empleado también la apertura y oclusión palmar lateral como recurso para ampliar el espectro sonoro.

Desde el punto de vista formal y por un análisis comparativo cultural, este tipo de molusco pudo haber estado inmerso en las interacciones de las dicotomías: aéreo-acuático; femenino-masculino; solar-lunar; frío-caliente; devorador-devorado; agresor-protector; vida-muerte; con relación a esta última dicotomía queda la duda pues el instrumento está pigmentado con el color rojo, que no es el color original del molusco, además no sabemos si esta cultura compartió con otras culturas andinas la simbología de la muerte asociada a ese color. Para concluir estas apreciaciones, si se observa la vista superior (fotografía *b*) surge un trazo espiraloide similar a los que abundan en las pictografías de la figura 40, espiraloide que en la mayoría de las cosmogonías indígenas suramericanas simboliza eternidad, creación, orígenes.

El instrumento Tuza 26, en forma de caracol, corresponde a una ocarina, aerófono de fricción-percusión, embocadura simple de bisel, cámara acústica calabazoidal, y cuatro orificios de digitación. Esta clase de molusco parece ser de aguas dulces y por lo tanto par-



a



b



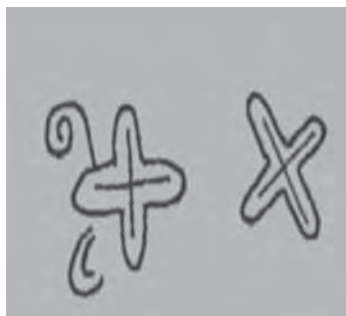
c

*Ficha: 05 Cultura: Tuza
 Cronología: 1250 -1500 dC
 Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
 Catalogación: 26
 Archivo fotográfico: 4,5,6*

ticipa en varias dicotomías: dulce-salado; acuático-terrestre; devorador-devorado; agresor-protector; por su estructura parece reunir dos elementos fecundadores (falo y vagina) y un útero, y por lo tanto, pudo llegar a representar un ente propiciador de la fecundidad. Los cinco sonidos que produce esta ocarina pudieron ser tomados como las plegarias propiciatorias de la fecundidad o bien como elementos desencadenadores de energías fecundantes.

Creo que estas simbologías no son del todo descabelladas si tenemos en cuenta que aún en pleno siglo XXI, en la mayoría de las culturas populares mestizo-anfibias en Suramérica los caracoles son afrodisíacos, reconstituyentes viriles o medicina buena para los embarazos. Aparecen en esta ocarina varios elementos simbólicos que reiteran las ideas ya expuestas: el color rojo como soporte de los dibujos bastante abstractos que evocan el perfil de los caracoles, los cuales se ubican en un gran espacio contenedor (útero) con cuatro direcciones definidas (¿cuatro puntos cósmicos?) que convergen en un orificio-bisel sonoro-vagina que fecunda con sus sonidos (fotos a, b y c; ocarina Tuza 26).

Detrás de las supuestas decoraciones o curiosas formas, sonidos y colores percibidos por el observador contemporáneo, permanecen las complejas polisemias morfo-operativas de los instrumentos sonoro-rituales creados por estas culturas prehispánicas.



Petroglifos de El Tecamate, Estado Sinaloa, México.



Pintura rupestre, Venezuela, culturas Piaroa-Sáliva.



Petroglifo, El Cejal, río Ventuari, Venezuela, cultura Piaroa.

En Colombia, a finales del siglo XX se consolidó una novedosa disciplina antropológica denominada etnoastronomía (Arias de Greiff, Jorge; Reichel D, Elizabeth, 1987) cuya finalidad ha sido la recopilación, análisis y sistematización de los conceptos astronómicos de las actuales culturas indígenas colombianas, a partir de sus cosmogonías de tradición oral correlacionadas con las investigaciones antropológicas de pictografías y petroglifos prehispánicos. Lo anterior aplicado al análisis de las pinturas presentes en la ocarina Tuza 26 me permite ampliar y precisar el significado del comúnmente denominado Cruz de los Pastos, símbolo relacionado con los sistemas estelares de las Pléyades, anunciadoras y propiciadoras de las lluvias y la fertilidad en un amplio y significativo número de culturas pre y post hispánicas (Ver figuras 28 y 29, capítulo 2).



a

Según todo lo anteriormente expuesto y analizado, el caracol es dueño de los ámbitos lluvia-sequía, fertilidad-infer-tilidad, terrestre-acuático, dicotomías concomitantes con las propias de las Pléyades, lo cual le confiere al discurso pictórico de la ocarina en cuestión una gran coherencia simbólica.



b

El instrumento Piartal 2238 es un aerófono de fricción-percusión, embocadura simple de bisel lateral, cámara acústica mixta (caracoloide-tubular), un orificio de digitación lateral (foto b) y un orificio para colgar el instrumento (foto a). Esta pieza cerámica tiene una pigmentación rojiza y dibujos en negro y presenta una forma de caracol-pájaro con bastantes reminiscencias fitomorfas (¿semillas?). Encuentro posibles coincidencias de muchos de los aspectos simbólicos enunciados en los estudios de la ocarina Tuza 26 y de la trompeta Tuza A42.

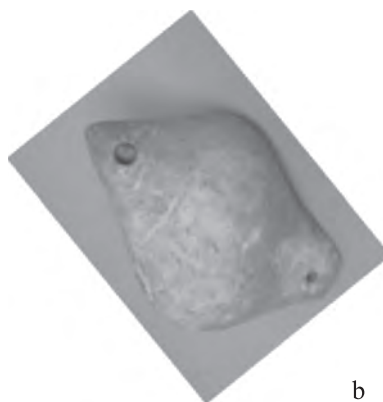
Ficha: 06 Cultura: Piartal
 Cronología: 500 - 1250 dC
 Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
 Catalogación: 2238
 Archivo fotográfico: 7,8

Existe en esta ocarina una singularidad de tipo sonoro-estructural que pese a su aparente sencillez, esconde una complejidad operativa. En primer lugar, es una ocarina transversa (se toca de lado, ver foto *a*); en segundo lugar, para poder producir el sonido se lanza el aire contra el bisel (borde superior, foto *a*) mientras se obtura lateralmente con el índice derecho la cámara acústica; aquí el índice cumple dos funciones, una cerrar la cámara y otra ayudar a los labios para que adopten la inclinación precisa para que la columna de aire choque contra el bisel. El desarrollo de estas complejidades tecnológicas también tienen su historia, para lo cual sería interesante poseer las dataciones de carbono 14 y así seguir el hilo conductor del desarrollo de la manufactura de instrumentos sonoro-rituales paralelamente al desarrollo del pensamiento técnico en esas culturas ya extintas.

La ocarina Tuza 2133, por su estructura y funcionamiento, nos deja ver cómo dentro de una misma cultura y a lo largo del tiempo se dan respuestas tecnológicas distintas, relacionadas con ritualismos y simbologías que permanecen casi intactas a través de los siglos. El elemento sagrado es el mismo caracol, posiblemente inmerso en urdimbres cósmicas relacionadas con variadas formas de la fecundidad (retomar lo formulado al respecto para los instrumentos Tuza A42 y 26) pero



a



b



c

*Ficha: 07 Cultura: Tuza
Cronología: 1250 -1500 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad
del Valle - Cali.
Catalogación: 2133
Archivo fotográfico: 13,14*

la forma interna caracoloide de la cámara acústica, las embocaduras y los orificios de carácter alterno nos muestran una solución técnica fuera de lo común.

Observando la ocarina desde el ángulo mostrado en la foto *a* de la ficha Tuza 2133, tenemos un gran orificio que puede actuar como embocadura directa de bisel, en tanto que el orificio pequeño superior izquierdo de la vista *b* (toma posterior de *a*) funciona como orificio de digitación, los sonidos producidos son ligeramente opacos y roncós. Si se toma como embocadura directa de bisel el orificio pequeño superior izquierdo de la vista *b* y como orificio de digitación palmar el hueco grande de la vista *a*, los sonidos son agudos y estridentes. Estas categorías de lo opaco y ronco, opuestas a lo agudo y estridente, tuvieron en sus contextos culturales simbologías y percepciones muy distintas a las nuestras contemporáneas.

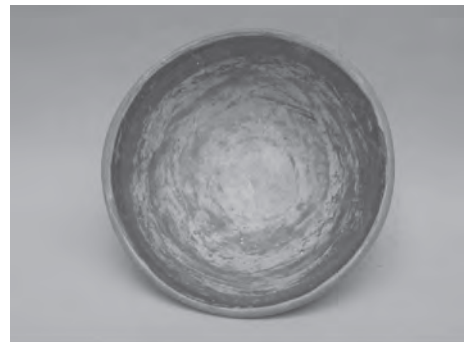
La selección de la pieza Piartal 2100 tiene una explicación especial: es el único instrumento representativo de esa cultura arqueológica existente en el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle, que pertenece a la familia de los membranófonos de percusión-fricción para ser analizado. Aquí las membranas son en material cerámico relativamente



a



b



c

*Ficha: 08 Cultura: Piartal
Cronología: 500 - 1250 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 2100
Archivo fotográfico: 69,70,71.*

delgado, una está en la base de unión del cuenco mayor (*b* y *c*) y la otra cerrando la boca del cuenco menor que sirve de soporte a la copa (*a*).

De posible uso relacionado con el ritual de ofrendas, sus simbologías se centran en el ámbito de lo femenino y la fecundidad. La cerámica está externamente pigmentada con rojo e internamente con franjas alternas en rojo y negro, dividiendo el espacio cóncavo interno en nueve secciones (¿nueve mundos o etapas de gestación cósmica?). En las cosmogonías suramericanas los recipientes huecos ya sean cuencoides u ovoides son percibidos como úteros de las madres universales y toda semilla y objetos similares internos son embriones; al agitar o sacudir los recipientes se genera una fertilización cósmica y los sonidos producidos por la percusión-fricción de semillas-embriones generan y esparcen la fecundidad. Basta con analizar las funciones rituales y las simbologías de instrumentos como las maracas en nuestras culturas indígenas actuales y en las variedades de maracas africanas de nuestras costas, para ratificar el carácter y el sentido de esas simbologías.

En este instrumento Piartal la percusión-fricción la realiza una bolita en cerámica introducida ya sea en el momento de unir los dos cuencos opuestos o por los espacios de las incisiones estando aún frescas. Respecto a la incisión en “cruz” (foto *a*), esta forma no tiene nada que ver con las simbologías cristianas, por el contrario, siempre ha estado relacionada en las culturas pre y post-hispánicas con los cuatro puntos cardinales o espacios cósmicos, o con las Pléyades dueñas de las lluvias fecundantes (ver figuras 27, 28 y 29, capítulo 2). Con estas ideas como fondo, el percibir esta copa-sonajero como una metáfora audio-tacto-visual compleja de la fecundidad nos permite a la vez entender y plantear sus componentes sonoro-rituales como metáforas sonoras de una fecundidad que se esparce hacia los cuatro puntos cósmicos.

**CULTURAS TULATO: LENGUAJES RITUALES
CON TIERRA, AGUA Y FUEGO**

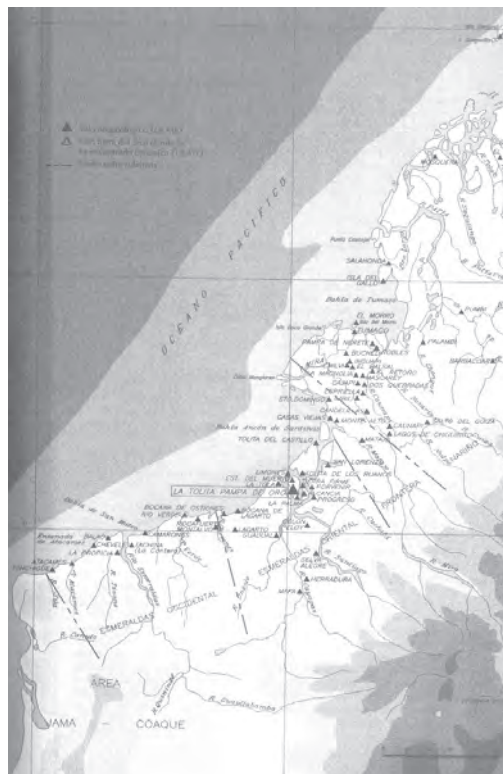




Fig. 43: Cronología y espacios geográficos Tulato. Brezzi, Andrea; 2003, pp. 43 y 82).

SIGLO	xv	x	v	aC I dC	v	x	xv	xx
AREA COLOMBIA-ECUADOR								
Cultura La Tolita								
Cultura Tumaco								

La Costa Pacífica nariñense es un extenso y multifacético hábitat en donde confluyeron, en momentos y espacios distintos, culturas sedentarias anfibia con sorprendentes e ingeniosas expresiones y tecnologías en la alfarería. Un sencillo inventario de sus vestigios permite encontrar representadas costumbres, ritos, utensilios, enfermedades, viviendas e, incluso, edades –entre otras facetas– donde además la fauna ocupa lugar preponderante.

LAS CULTURAS TULATO: 400 AC - 1200 DC

Mientras en Colombia los vestigios provenientes de dicha región se denominan Cultura Tumaco, en el norte del Ecuador son conocidos como La Tolita y comprenden una extensión geográfica con similares condiciones ambientales a las colombianas. Esta realidad histórico-social ha llevado a los arqueólogos contemporáneos a plantear una denominación curiosa y muy funcional, tal es la de las culturas Tulato (Brezzi Andrea. Villegas Editores. 2003).

La cronología regional está comprendida entre los siglos III aC. y XIII dC. Esto indica que quienes dieron origen a esta Cultura no fueron aquellos que el conquistador europeo encontró a su llegada a la región, por lo cual fue imposible recoger su historia y tradiciones.

Las excavaciones llevadas a cabo por Bouchard (1982) demostraron que el material arqueológico no presenta una evolución cultural, sino que señala una serie de lagunas entre diferentes fases y representa complejos cerámicos diversos, que se han denominado –siguiendo un orden cronológico– Inguapí, Basal, Nerete, Morro y Buchelli. Además, el hecho de que la cerámica encontrada aparezca súbitamente con un alto grado de perfección, sugiere el arribo a la zona de un grupo ya tecnificado. Al primer período cronológico antes mencionado parece corresponder la mayoría de las figurillas aquí estudiadas.

Tumaco-La Tolita (Tulato) es un complejo cultural para el cual se han formulado diversidad de teorías, que tratan de explicar las influencias foráneas, presumiblemente notorias en su material arqueológico. Éstas incluyen un origen chorreroide o desde el sur ecuatoriano (Bouchard, 1982), melano-polinésico (Llanos, 1977) y mesoamericano (Cubillos, 1955; Reichel-Dolmatoff, 1986) entre otras. Sus principales focos de irradiación en nuestro país se encuentran ubicados hacia el sur de Tumaco, aun cuando se han encontrado vestigios en la desembocadura de los ríos Saija y Bubuey, costa caucana (Patiño, 1988).

ALFARERÍA: TESTIMONIO DEL UNIVERSO COTIDIANO Y MEMORIA RITUAL

El análisis de los abundantes vestigios materiales de las culturas Tulato ha permitido a los arqueólogos (Andrea Brezzi, entre otros) establecer ciertas características de sus valores, pensamiento religioso y aportes tecnológicos. El cosmos Tulato es una realidad multifacética, compleja y atemorizante, repleta de seres humanos, animales y elementos de la naturaleza que no viven enfrentados sino que, por el contrario, sus energías se entrelazan y permean constantemente exigiendo como norma ineludible el mantener el equilibrio a través de actos y lenguajes rituales individuales o colectivos, bajo la guía de los poderosos shamanes.

Una vez domesticado el fuego, las tecnologías y la producción de objetos en tierra cocida ocupan en estas culturas un lugar destacado como soluciones para la manufactura de herramientas y recipientes para la preparación, consumo y almacenaje de alimentos en las cocinas. Estos objetos no solo se dan en los ámbitos de lo funcional, ya que existen paralelamente como metáforas concretas de las interrelaciones cósmicas y como documentación tangible de su universo construido culturalmente (ver figuras 44 a 59).

Utilizando el estudio comparativo del material cerámico Tumaco existente en el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle (alrededor de 40 piezas), y abordándolos interdisciplinariamente se puede pensar, definir y, también explicar, el origen y las funciones de las cosmogonías Tulato, como “la expresión refleja del mundo humanamente construido, dentro de la cual, y como una imagen de ese tipo, se encuentra el sonido musical, que no es más que un modo acústico perteneciente al orden de la cultura” (Carmona Maya, Sergio I., 1989; pp. 30, 31) el cual denomino y defino como cosmografía musical (Pinilla Higuera Germán. *A Contratiempo*, 1987)

En las culturas Tulato los vestigios cerámicos son abundantes y diversos a tal grado que los estudiosos de diferentes áreas culturales han podido reconstruir



Fig. 44. Prototipo en cerámica de edificación Tumaco



Fig. 45. Alcarraza policromada, alfarería Tumaco



Fig. 46: Rallador pisciforme en cerámica. Cultura Tumaco

Figs. 44 a 46: Historia del Arte colombiano, volumen 2, 1983; pp. 231, 235. Luis Fdo. Barriga et al.

facetas y aspectos significativos como su arquitectura, fauna, indumentarias, flora, enfermedades, hábitos sexuales, rituales y manufactura de instrumentos sonoro-rituales. En la orfebrería y la alfarería desarrollaron inteligente y creativamente la tecnología de los moldes lo cual los llevó a interesantes y funcionales cadenas de producción en serie.

En los terrenos de lo sonoro-ritual diseñaron y emplearon intensivamente el silbato de embocadura directa, sin orificios de digitación, el silbato de embocadura directa tipo trompeta (587 a, b, c), el complejo y sofisticado silbato de doble bisel y cámara calabazoidal cerrada (1553 a, b, c), y un instrumento conformado por una serie de tubos (3 a 6) atados con amarres consistentes y cuya forma de ejecución se asemeja a la de las antaras, rondadores o zampoñas andinas actuales (figuras 55 y 56); hasta la fecha no se han encontrado ejemplares arqueológicos de este instrumentos.



Fig. 47. Posible chamán Tumaco.
Cerámica. *Historia del Arte colombiano*,
volumen 2, 1983; pp. 252, 264.
Luis Fdo. Barriga et al.



Fig. 48: Enfrentamiento mítico
de fuerzas cósmicas.



Fig. 49: Ocarina ornitomorfa (loro)



Fig. 50: Pieza Tumaco ornitomorfa



Fig. 51: Pieza Tumaco

Figs. 49, 50 y 51: Rodríguez Bastidas, Edgar.
1992; p. 28



Fig. 52: Mujer Tumaco ricamente ataviada



Fig. 53: Moldes para producir objetos en cerámica.

Figs. 52 y 53: Historia del Arte colombiano, volumen 2, 1983; pp. 238, 258. Ricardo Gamboa et al.

No hay supervivencias o vestigios claramente identificados de las lenguas de esas culturas Tulato, no obstante sus objetos sonoro-rituales (figuras 49, 54, 55, 56), las pinturas corporales (figura 59), los significativos petroglifos de la Isla de Gorgona (figura 57), los numerosos ejemplares de pintaderas y sellos (figura 58), y las miles de estatuillas de entes sagrados, nos dan la certeza de la construcción cultural Tulato de cosmogonías y cosmografías sonoro-rituales complejas.



Fig. 54: Silbato doble en forma de falo



Figs. 55-56: Tubos sonoros Tulato

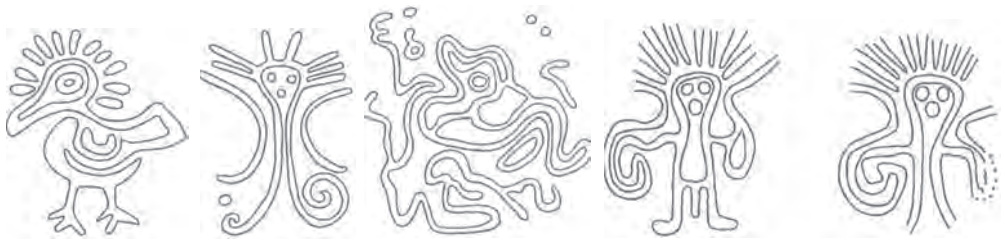


Fig. 57: Petroglifos de Isla Gorgona.



Fig. 58: Pintaderas y sellos prehispánicos Tulato

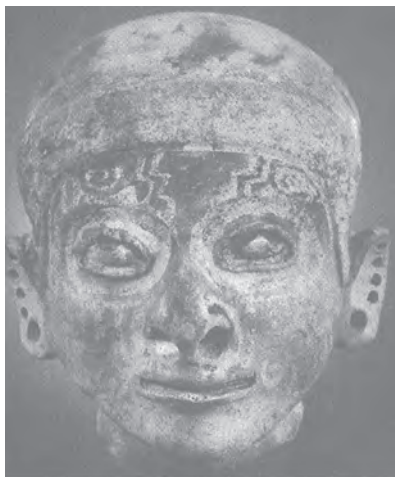


Fig. 59: Pintura corporal ceremonial

Figs. 54 a 59: Tulato, 2003; Matthew Leighton, pp. 452, 517 y 466.

Dentro del material arqueológico Tumaco existente en el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle encontré 36 piezas catalogadas como instrumentos musicales, de las cuales, luego de un análisis previo, seleccioné seis que respondían a tipologías instrumentales distintas y bien definidas.

La pieza cerámica Tumaco 587 es un instrumento zoomorfo caracoloide, aerófono de fricción-percusión, embocadura simple, cámara acústica caracoidal abierta, no tiene orificios para digitar y posee un orificio pequeño para colgarlo; dado que la producción sonora en este instrumento se basa en la vibración de los labios sobre la embocadura, este tipo de instrumento musical tiene la denominación genérica de trompeta.

Las culturas Tulato fueron anfibias, su entorno acuático marino-fluvial desempeñó un papel preponderante en su cosmovisión, lo cual explica la omnipresencia del símbolo-forma del caracol y su consecuente complejidad ritual. Presente en el menú cotidiano, el caracol es alimenticio, agradable, da energías; de formas y texturas atractivas, se multiplica abundantemente. ¿Cómo propiciar su reproducción y su continuidad como alimento? ¿Cómo hablar con los espíritus de los caracoles? Nuestra forma humana de pensar se apoya básicamente en las analogías, abstracciones y representaciones (Pinilla Higuera, Germán; Popayán, 2004) que luego se



a



b



c

*Ficha: 09 Cultura: Tumaco
Cronología: 400 aC - 1200 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 587
Archivo fotográfico: 97, 98, 99.*

concretan en percepciones y conceptos. Así, pues, las simbologías del caracol se tejen, alimentan e interactúan con las dicotomías: acuático-terrestre; masculino-femenino; fecundidad-esterilidad; solar-lunar; luz-oscuridad; devorador-devorado; agresor-protector; crudo-cocido; vida-muerte. Tiene también su lógica, desde la óptica Tumaco, el pensar que las trompetas hechas directamente con los caparazones o sus imitaciones en cerámica, “hablan” el lenguaje y producen las energías de los caracoles y que, por lo tanto, es tarea de los chamanes descubrir ese lenguaje, aprenderlo y usarlo para hablar, controlar e interactuar con los caracoles y el cosmos.

La pieza antropozoomorfa 376 corresponde a un instrumento aerófono de fricción-percusión, embocadura simple con bisel, cámara acústica globular cerrada y no presenta ningún orificio de digitación, correspondiendo así a la tipología de los silbatos. Los sonidos producidos en la embocadura bisel (orificio anal del animal-hombre, foto *b*) tienen un timbre ligeramente opaco pese a su registro agudo.

Llaman la atención varios elementos: la posición “patas arriba” para su ejecución (foto *b*) y la rusticidad y elaboración simple de los rasgos de la figura. A ambos, los relaciono con formas muy antiguas y elementales de producción



a



b



c

de sonidos (figura 60), que, a mi manera de ver, pudieron preceder a la manufactura de muchos instrumentos musicales; esto se puede ratificar si se logra determinar la datación con Carbono 14 del silbato Tumaco 376 comparada con la de otras formas más complejas de producir el sonido en instrumentos musicales Tumaco.



Fig. 60: Variedades primitivas de silbatos manuales de tradición indígena suramericana.

*Ficha: 10 Cultura: Tumaco
Cronología: 400 aC - 1200 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle-Cali.
Catalogación: 376
Archivo fotográfico: 111, 112.*

Para dilucidar las simbologías de este silbato se requiere identificar plenamente la especie animal representada; inicialmente se creía que era un felino y, más recientemente (Cadena y Bouchard, 1980), se ha precisado que es un cánido (perro de monte) localmente llamado kinkajou (foto c). Aclarado lo anterior, las simbologías se mueven en los ámbitos de las dicotomías: acuático-terrestre; masculino-femenino; fecundidad-esterilidad; solar-lunar; luz-oscuridad; devorador-devorado; agresor-protector; crudo-cocido; vida-muerte. Los dos sonidos que produce el silbato, por su timbre y altura, se asemejan a los sonidos (aullidos) atemorizantes con los que se anuncian en el monte estos perros. La metáfora sonora es elemental y directa.

El silbato Tumaco 1553 corresponde a un instrumento en cerámica pigmentada en rojo y motivos en pigmento negro, cuyo estado actual de deterioro impide establecer y analizar el discurso pictográfico cosmogónico.

Luego de estudiar cerca de doce silbatos Tumaco que presentan el mismo tipo de dispositivo para producir el sonido, y de observar cuidadosamente ocho silbatos rotos que permitían ver las características internas de los mismos, pude establecer que se trata de un tipo de silbato de la familia de los aerófonos de embocadura simple directa (posterior superior, foto b), cámara calabazoide



a



b



c

*Ficha: 11 Cultura: Tumaco
Cronología: 400 aC - 1200 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 1553
Archivo fotográfico: 113, 115.*

cerrada y dos orificios biselados posteriores laterales (foto *c*). Al soplar por la embocadura superior se producen simultáneamente dos sonidos agudos, penetrantes y estridentes, dándose la posibilidad de producir el sonido en forma sucesiva o alterna al tapar y destapar dichos orificios biselados.

La manufactura de estos silbatos demandó de los constructores no solo una gran habilidad manual, pues pese a su aparente simplicidad formal se esconden grandes complejidades operativas en el campo de lo espacio-temporal sonoro: relación de alturas sonoras, longitudes, inclinaciones de los biseles, forma y tamaño de las cámaras acústicas calabazoides (foto *c*). Creo acertar cuando planteo que las técnicas de los moldes a la cera perdida en la orfebrería y los moldes en la elaboración de los silbatos en cerámica, estuvieron estrechamente ligados en las culturas Tulato, lo cual explica la producción seriada de instrumentos prototipo encontrados a lo largo y ancho de sus espacios geográfico-culturales.

En las investigaciones en torno a la transmisión de las culturas sonoro-rituales en contextos aborígenes y campesinos mestizos colombianos (Pinilla Higuera, Germán. Inéditos, 1966-1986) he podido constatar que ésta se apoya fundamentalmente en la memoria sonoro-musical de sonidos prototipo aislados o de tonadas o cantos que los contienen. Es así como los artesanos musicales “afinan” sus instrumentos, al constatar que la tonada que ejecutan es igual a su modelo memorizado.

Suponer que esto es válido en nuestros contextos aborígenes prehispánicos no es descabellado toda vez que los investigadores musicales, en el mundo, han detectado y confirmado este proceso de memoria cultural, a tal grado de considerarlo como un fenómeno cultural universal (Schneider, Marius, Barcelona, 1946; pp. 88-90).

En conclusión, y con relación a las culturas Tulato, se puede afirmar que al lado de la producción seriada de instrumentos existieron nemotecnias (técnicas de memorización) sonoras para afinarlos, con lo cual se lograba que el discurso mítico-sonoro fuera siempre entendible por las fuerzas de la naturaleza o sus personificaciones.

Con relación a los símbolos, la presencia de los colores rojo (en toda la superficie del silbato) y el negro (presente en la delineación de los motivos) no es fortuita, por el contrario, estimo que en su momento connotaron y tipificaron cuatro posibles dicotomías: femenino-masculino; día-noche; vida-muerte; fertilidad-infertilidad, las cuales guardarían una lógica interna cultural con la imagen de la mujer con rasgos y aptitudes de una deidad benefactora o propiciatoria. Correlacionando lo anterior con los dos diferentes sonidos que se generan en los orificios biselados

posteriores (foto *b*) aparece una nueva lógica en los símbolos (esta vez en el campo de lo sonoro): uno sería masculino y el otro femenino, constituyéndose el “soplar” en la acción “fecundizante” (mezcla o interacción de los dos sonidos).

El estudio formal y operativo-ritual de este tipo de instrumentos y sus similares, como las flautas, maracas, y tambores considerados en las culturas americanas como elementos macho y hembra separados (Pinilla Higuera, Germán. Documento inédito, 1995) permiten definirlos como entidades o elementos polisemánticos; develar esos símbolos y sus lógicas e interacciones hacen parte del conocimiento y comprensión de las cosmografías musicales. Al respecto, nuevamente planteo las limitaciones surgidas con la falencia de adecuados y suficientes discursos cosmogónicos verbales y visuales (pictografías, pinturas corporales), situación común a todas las culturas arqueológicas aquí investigadas.

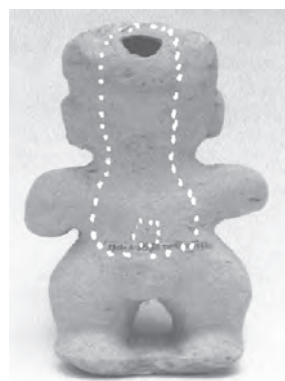
El instrumento 1558 es un aerófono de embocadura simple con bisel (foto *b*); cámara calabazoide cerrada (foto *c*) y un orificio anterior para la digitación (foto *a*); al tener en su estructura una embocadura de bisel y, por lo menos, un orificio para la digitación sonora, se incluye dentro de la tipología de las ocarinas. Es una pieza en cerámica blanco-grisosa, el terminado tosco presenta áreas negras



a



b



c

*Ficha: 12 Cultura: Tumaco
Cronología: 400 aC - 1200 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad del Valle - Cali.
Catalogación: 1558
Archivo fotográfico: 122, 123.*

producto del tipo de quemado de la cerámica y presenta la ruptura de los dos brazos. De acuerdo con los rasgos físicos, indumentaria y la deformación craneana, se trata de la representación de un personaje masculino de rango noble. Su actitud es agresiva (*rictus* labial) lo cual se definiría más claramente si los brazos estuvieran completos y se pudieran observar los elementos simbólicos que portaba esta entidad cosmogónica (fotos *a* y *b*).

Al soplar por el orificio biselado superior posterior (embocadura, foto *b*) se producen dos sonidos así: uno agudo nítido, sin obturar el orificio de digitación anterior, y otro comparativamente grave y opaco al obturar dicho orificio delantero. Lo relacionado con el cambio del timbre sonoro se debe al paso de una resonancia sonora en una cámara acústica abierta a una cerrada; dichas características sonoras conllevaban simbolismos rituales que en nuestro tiempo nos son esquivos ante la ausencia de un buen número de ocarinas similares.

En el campo tecnológico es bueno resaltar la existencia del procedimiento de la cera perdida (o uno similar) como posible solución en la elaboración de la cámara acústica, toda vez que para producir un sonido determinado se deben manejar simultáneamente ciertas dimensiones prestablecidas para la cámara acústica y su correspondiente volumen de aire.

La ocarina antropozoomorfa (aspecto un poco ambiguo) Tumaco número 1287 (fotos *a* y *b*) elaborada en cerámica amarillenta, presenta algunas manchas negruscas causadas por la técnica del quemado y los rasgos de la representación se realizaron posiblemente mediante un molde con la parte posterior plana. El instrumento consta de dos partes: en la superficie anterior se moldearon los rasgos del personaje y el dorso se aplanó; luego se elaboró un sombrero o cono (?) ahuecado que se adhirió a la “espalda” del personaje (dicho proceso es claramente visible en la foto *b*), a continuación se elaboró la embocadura indirecta con bisel (foto *b*) y finalmente se perforaron en la cara delantera los dos orificios de digitación horizontales de tal manera que se comunicaran con la cámara acústica (fotos *a* y *c*). El orificio superior no se comunica con la cámara acústica y sólo sirve para colgar el instrumento mediante una cuerda (fotos *a*, *b* y *c*).

Una nemotecnia tecnológica muy antigua es la de convertir partes del cuerpo en los prototipos de formas y medidas para la reproducción de objetos, en este caso posiblemente la forma y proporción del pulgar del constructor sirvió de molde para la cámara acústica. Otras tecnologías posibles son la elaboración



a



b



c

Ficha: 13 Cultura: Tumaco
 Cronología: 400 aC - 1200 dC
 Ubicación: Museo Arqueológico Universidad
 del Valle - Cali.
 Catalogación: 1287
 Archivo fotográfico: 132, 133.

de la “cola” (cámara acústica) a partir de un modelo en arcilla quemada o tallado en una pieza de madera o moldeado con cera de abejas.

En esta ocarina se producen tres sonidos así: uno con los orificios de digitación tapados, otro con uno destapado y el tercero con los dos destapados, percibiéndose cambios de altura y timbre que, como anoté anteriormente, pueden guardar simbolismos difíciles de establecer dada la ausencia de ocarinas similares para su estudio y confrontación. En cuanto al orificio ubicado en la parte superior, éste no es para soplar o digitar, es sólo para colgar el instrumento pasándole una cuerda.

Como finalización del estudio de piezas arqueológico-musicales de las culturas Tulato seleccioné el instrumento 1158 que corresponde a un aerófono de embocadura indirecta, cámara acústica calabazoide y dos orificios biselados laterales (fotos *b* y *c*); al no poseer orificios de digitación este instrumento corresponde a la tipología de los silbato.

Este silbato antropozoomorfo combina rasgos, atuendos y actitudes humanos con elementos corporales propios de los batracios; en lo relacionado con su estructura, se elaboró en la misma forma que el silbato 1287, con la diferencia de no tener los dos orificios anteriores para la digitación, sino dos orificios horizontales inferiores biselados para



Ficha: 14 Cultura: Tumaco
Cronología: 400 aC - 1200 dC
Ubicación: Museo Arqueológico Universidad
del Valle - Cali.
Catalogación: 1158
Archivo fotográfico: 130,131.

producción sonora, lo cual nos puede llevar a clasificarlo como un silbato doble.

El carácter anfibio de los batracios ha sido percibido en casi todas las culturas aborígenes suramericanas como el signo de su dominio de los mundos acuáticos, por eso son los anunciadores y portadores de las lluvias que, a su vez, benefician (fertilizan) de diferentes maneras los espacios terrestres. Por otra parte, los batracios son muy fecundos y miles de sus huevos alimentan a peces que alimentan tanto a especies animales terrestres como a los seres humanos. Estas cadenas biológicas se han percibido, ritualizado y simbolizado de diferentes maneras, constituyéndose en pilares de las cosmogonías y, por lo tanto, son elementos muy significativos en el estudio de las cosmografías musicales.

Planteado lo anterior, los batracios en las culturas Tulato (que son también anfibias) son percibidos y simbolizados a través de varias dicotomías: acuático-terrestre, fertilidad-infertilidad, lluvia-sequía, húmedo-seco. El equilibrio de las relaciones cósmicas se establece cuando las fuerzas opuestas se entremezclan y esto ritualmente se da al soplar por la embocadura indirecta del silbato, generándose una mezcla sonora que anuncia y produce el equilibrio deseado.

CONCLUSIONES

Reichel Dolmaltoff en su obra *Los Kogi* menciona una máxima que le comunicó un Mama Kogi: “Hay dos modos de ver las cosas: uno puede mirar un árbol y uno ve un árbol; luego uno puede mirar el mismo árbol, pero uno no ve un árbol sino que ve una culebra”. Este interesante y valioso concepto lo tomé como punto de partida en mis apreciaciones frente a los instrumentos sonoro-rituales de las culturas arqueológicas investigadas, preguntándome a cada momento qué hicieron, cómo lo hicieron y cómo lo percibieron los hacedores de esos objetos sonoro-rituales.

Las sucesivas dificultades y limitaciones en la realización de esta investigación, generadas por la ausencia de suficientes elementos culturales primordiales como los discursos cosmogónicos verbales y pictográficos (Culturas Ilima y Tumaco) o el desciframiento de los discursos cosmogónicos pictográficos con la desaparición de los discursos cosmogónicos verbales (Culturas Capuli, Piartal y Tuza), deja al descubierto los desafíos investigativos tanto para arqueólogos y antropólogos, como semiólogos que aborden las denominadas culturas arqueológicas.

No obstante lo anterior, conté con un significativo *corpus* cerámico que me exigió un intenso análisis en los campos de la antropología del diseño, semiótica y la psicología comparadas, trabajo que partió de la aceptación y confirmación de las tecnologías del fuego (alfarería y orfebrería) como motores de transformaciones materiales y espirituales muy profundas en las culturas investigadas, constituyéndose así los objetos cerámicos y metálicos (oro y su aleación con cobre) en algo más allá de su valor funcional básico,

para convertirse en los portadores de complejos discursos cosmogónicos plenamente comprensibles para sus creadores y bastante esquivos para sus actuales investigadores.

Si bien es cierto que procuré adentrarme en esos tejidos de símbolos, declaro que no fueron totalmente exhaustivos mis análisis, no por mi posible ignorancia o desinformación al respecto, sino por la abrumadora complejidad de los simbolismos y la ruptura actual de las tradiciones chamánicas en los grupos humanos que habitan en los antiguos dominios de las culturas analizadas en esta investigación. En los terrenos de los simbolismos sonoro-rituales queda iniciado un trabajo interdisciplinario dispendioso de desciframiento a partir de las grabaciones sonoras, material fotográfico y análisis comparativos desde las antropologías cultural, musical y del diseño.

La inicial y sucinta definición de las cosmografías musicales como subsistemas crítico-descriptivos, explicativos y normativos del origen, significado y funcionamiento de lo sonoro, adquiere cada vez más relevancia y sentido a partir de los estudios interdisciplinarios en los campos de la arqueología, sociología, psicología, historia, semiótica, antropología cultural y acústica, todo lo cual permitirá en un futuro el estudio de las músicas urbanas contemporáneas, donde lo cósmico tiene otras dimensiones y contenidos y lo sonoro-musical otras implicaciones.

LISTA DE FIGURAS Y SU PROCEDENCIA

CAPÍTULO 1

- Fig. 1: Microorganismos vivientes. *Orígenes del hombre 3*: pp. 28-29; Don Purschatz.
- Fig. 2: Cambios en peces.
- Fig. 3: Evoluciones en los reptiles.
- Fig. 4: Cambios en los vertebrados.
- Fig. 5: Sistema olfativo en los reptiles.
- Fig. 6: La audición en los vertebrados.
- Fig. 7: La audición en los reptiles.
- Fig. 8: Cerebro humano interacciones sensoriales.
- Fig. 9: Cerebro y percepción sonora.
- Figs. 2 a 9: Huellas del pasado en el hombre. *Orígenes del hombre 3*: pp. 117-12, Hubert.
- Fig. 10: Entorno natural, seres humanos y trabajo.
- Fig. 10a: Cacería, herramientas y seres humanos.
- Figs. 10 y 10a: *Primeras civilizaciones 5*; Hermann Schaafferausen y Víctor Lazzaro.
- Fig. 11: Pictografías Tukano del alto río Inírida. *Desana*, 1968; lámina x, Miguel de la Cuadra Salcedo

CAPÍTULO 2

- Fig. 12: Ubicación geográfica de los Ilama. *Calima and Malagana*: 2005, p. 37, Foto Rudolf.
- Fig. 13: Orfebres y ceramistas. Diorama Museo del Oro, Bogotá.
- Fig. 14: Zarigüeya, alcarraza Ilama.
- Fig. 15: Alcarraza topomorfa, cerámica Ilama.
- Fig. 16: Vasija fitomorfa Ilama, con anfibios.
- Fig. 17: Canastero Ilama hombre-felino.
- Figs. 14 a 17 Legast, Anne. *Estudio de la fauna en la zona arqueológica Calima*, Bogotá, 1985, pp. 18 y 23.
- Fig. 18: *Sistematización cultural de formas, cultura Wayú*. Iwouya, Alberto Ribera, 1982, pp. 22, 82.
- Fig. 19 a y b: Sistematización cultural de formas, cultura Embera. *Kipará*; Astrid Ulloa, 1992; pp. 226, 241.
- Fig. 20: Reconstrucción del entorno natural Ilama. *Calima and Malagana*, 2005; Raúl Ríos, p. 42.
- Fig. 21: Felino, ocarina Ilama zoomorfa.
- Fig. 22: Armadillo, silbato Ilama zoomorfo.
- Figs. 21 y 22: Legast, Anne; 1985; p. 23.
- Fig. 23: Ocarina Ilama zoomorfa (mono capuchino).
- Fig. 24: Entorno natural Ilama, mono capuchino.
- Figs. 23 y 24: *Calima and Malagana*, 2005. Foto Rudolf, p. 41.
- Fig. 25 a y b: Pinturas corporales rituales, cultura Embera. *Kipará*; Astrid Ulloa, 1992; pp. 147 y 213.
- Fig. 26: (a) Danza ceremonial de la Yonna; (b) Simbología estelar del Kotsu.
- Fig. 27: (a) Petroglifos El Tecomate, México; (b) Pintura rupestre Piaroa Sáliba, Venezuela; (c) Petroglifo Piaroa, El Cejal, Venezuela.
- Fig. 28 a y b: Pinturas rupestres Piaroa Sáliba, Venezuela; (c) Petroglifo Caribe, Loma de Maya, Venezuela.
- Figs. 26-28: Sánchez P., Domingo: 2003; <http://rupestreweb.tripod.com/venus.html>.
- Fig. 29: Petroglifo en Piedra de Jiguales, Valle del Calima, Colombia.
- Fig. 30: Piedra de Jiguales con petroglifos, Valle del Calima, Colombia.
- Figs. 29 y 30: *Calima and Malagana*, 2005; Bray Warwick, p. 103.

CAPÍTULO 3

- Fig. 31: Espacios geográficos Tuza y Piartal. (Rodríguez Bastidas, Edgar; p. 37).
- Fig. 32: Complejos culturales: Piartal (500-1250 dC); Tuza (1250-1500 dC). *Tulato*: Brezzi, Andrea; 2003, p. 43.
- Fig. 33: Petroglifos de Machines, Municipio de Cumbal.
- Fig. 34: Pictografías Capuli, Berruecos, Municipio de Arboleda.
- Fig. 35: Pictografía en áreas arqueológicas Piartal.
- Fig. 36: Pictografías Piartal, Quebrada Higuerón, Municipio de Pasto.
- Fig. 37: Colgante en oro, cultura Capuli.
- Fig. 38: Recipiente Tuza con asas zoomorfas.
- Fig. 39: Placa en oro con figura antropozomorfa, cultura Capuli.
- Fig. 40: Petroglifos de Huartayo, Buesaco-Nariño.
- Fig. 41: Ocarina Tuza.
- Fig. 42: Copa Piartal.
- Fig. 43: Posible silbato zoomorfo, Piartal.
- Figs. 32 a 43: Rodríguez Bastidas, Edgar, 1992.

CAPÍTULO 4

- Fig. 43: Cronología y espacios geográficos Tulato. *Tulato*: Brezzi, Andrea; 2003, pp. 43 y 82.
- Fig. 44: Prototipo de edificación Tumaco en cerámica.
- Fig. 45: Alcarraza policromada Tumaco.
- Fig. 46: Rayador pisciforme, Cultura Tumaco.
- Figs. 44 a 46: *Historia del Arte colombiano*, volumen 2, 1983; pp. 231,235. Luis Fdo. Barriga et aleas.
- Fig. 47: Posible chamán, cerámica Tumaco.
- Fig. 48: Enfrentamiento mítico, cerámicas Tumaco.
- Figs. 47 y 48: *Historia del Arte colombiano*, volumen 2, 1983; pp. 252, 264. Luis Fdo. Barriga et aleas.
- Fig. 49: Ocarina ornitomorfa (loro), cultura Tumaco.
- Fig. 50: Pieza ornitomorfa (pájaro), cerámica Tumaco.
- Fig. 51: Cerámica zoomorfa (armadillo), Tumaco.
- Fig. 52: Mujer ricamente ataviada, cerámica Tumaco.
- Fig. 53: Moldes para piezas en cerámica, cultura Tumaco.

- Figs. 52 y 53: *Historia del Arte colombiano*, volumen 2, 1983; pp. 238, 258. Ricardo Gamboa et al.
- Fig. 54: Silbato doble falóide.
- Fig. 55: Tubos sonoros Tulato, documentación cerámica.
- Fig. 56: Tañedor de tubos sonoros, pieza cerámica Tulato.
- Fig. 57: Petroglifos Tulato, Isla Gorgona.
- Fig. 58: Pintaderas y sellos prehispánicos Tulato.
- Fig. 59: Pinturas corporales ceremoniales Tulato.
- Figs. 54 a 59: Tulato, 2003; Matthew Leighton, pp. 452, 517 y 466.
- Fig. 60: Silbatos manuales indígenas suramericanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA MORALES, Guillermo. *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*. Colcultura, Bogotá, 1980.
- BERMÚDEZ, Egberto. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Universidad Nacional. Colombia. Editorial Unal, Medellín, 1985.
- BREZZI, Andrea. *Tulato, ventana a la prehistoria de América*. Villegas Editores. Colombia, 2003.
- CARDALE SCHRIMPPFF, Marianne et al. *Calima and Malagana*. Pro Calima, Bogotá, 2005.
- CARMONA MAYA, Sergio Iván. *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura Cuna*. Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Antioquia, Colombia, 1989.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de. *La crónica del Perú*. Editorial Atlas, Madrid, 1947.
- Costumbres funerarias prehispánicas en el curso alto del río Calima. *Boletín del Valle del Cauca*. No. 32 FIAN, Banco de la República, 1986.
- EMBER R, Carol. *Antropología cultural*. Mateu Cromo S.A., España, 1997.
- FERICGLA, Joseph M. El sistema dinámico de la cultura y los diversos estados de la mente humana. *Cuadernos de antropología*, Editorial Anthropos, Barcelona, España, 1989.
- GELEMUR RENDÓN, Anielka; Rendón G., Guillermo. *Tunebia, reserva ecológica y cultural*. UPT de Colombia; 1972-1973. (2).
- GONZÁLEZ, Federico. *El simbolismo precolombino: cosmovisión de las culturas arcaicas*. Editorial Kierv S.A., Buenos Aires, Argentina, 2003.

- HASLER, Juan A. *De arqueología y semántica*. Facultad de Humanidades, Univalle, Cali, 2004.
- IBARRA GRASSO, Dick Edgar. *Cosmogonía y mitología indígena americana*. Editorial Kierv S.A., Buenos Aires, Argentina, 1980.
- LEGAST, Anne. *Estudio de la fauna en la zona arqueológica Calima*. FIAN. Banco de la República. Bogotá, 1985.
- LEROI GOURHAN, André. *El gesto y la palabra*. Ediciones Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas 1 y 2*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- MARGOLIS, Joseph. Sobre la semiótica de la música. En Revista *A Contratiempo* # 8, Colombia, 1991, pp. 5-33.
- MARTÍ, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1955.
- MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *La música precolombina*. Editorial Paidós, 2004.
- PARDO ROJAS, Mauricio et al. *Etnoastronomías americanas*. Ediciones Unal de Col. Bogotá. 1987.
- PÉREZ DE ARCE, José. *Música prehispánica*. Editorial Paidós, España, 1995.
- REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. *Arte indígena en Colombia*.
 - *Los Kogi*. Tomo 1 y 2. Procultura, 1985.
 - *Desana*. Universidad de los Andes. Bogotá, 1968.
 - *El chamán y el jaguar*. Siglo 21 editores. México, 1978.
- RODRÍGUEZ BASTIDAS, Edgar. *Fauna precolombina de Nariño*. Banco de la República, 1992.
- RODRÍGUEZ LAMUS, Luis Raúl; Rozo, Vidal Antonio. *La cerámica en América*. Litografía Arco, 1974. Bogotá. Museo Arqueológico del Banco Popular.
- RODRÍGUEZ, Carlos Armando. *El Valle del Cauca prehispánico*. Ediciones Anzuelo Ético, Cali, Colombia, 2002.
 - *Tras las huellas del hombre prehispánico y su cultura en el Valle del Cauca*. Inciva, Cali, 1992.
 - *Hombres y culturas prehispánicas del Suroccidente de Colombia y norte del Ecuador*. Cali, 2005.
- RUBINSTEIN, J. L. *Principios de Psicología general*. Editorial Grijalbo, México, 1967.
- SALGADO LÓPEZ, Héctor; Rodríguez, Carlos Armando. *Diez mil años del Valle del Cauca, una historia en construcción*. Inciva-Museo Arqueológico de Univalle. Cali, 1995.

- SALGADO LÓPEZ, Héctor. *Asentamientos prehispánicos en el noroccidente del Valle del Cauca*. No. 32 FIAN, Banco de la República, 1988.
- *Costumbres funerarias prehispánicas en el curso alto del río Calima*. Boletín Museo del Oro No. 24: 123-127. 1989.
 - *Cambios en alfarería y agricultura durante los últimos dos milenios en el centro del Litoral Pacífico*. FIAN. Banco de la República, 1992.
- SÁNCHEZ P. Domingo. El símbolo mesoamericano de Venus en el arte rupestre de Venezuela. En: Rupestre/web, <http://rupestreweb.tripod.com/venus.html>
- SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales símbolo de la mitología y escultura antiguos*. Barcelona, 1946.
- SACHS, Kurt. *Musicología comparada*. Eudeba. Argentina, 1966.
- ULLOA, Astrid. *Kipará*. Unal de Colombia, Bogotá, 1992.
- VILLEGAS, Liliana et al. *Iwouyá*. Litografía Arco, Bogotá, 1982.



Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !



programaeditorialunivalle