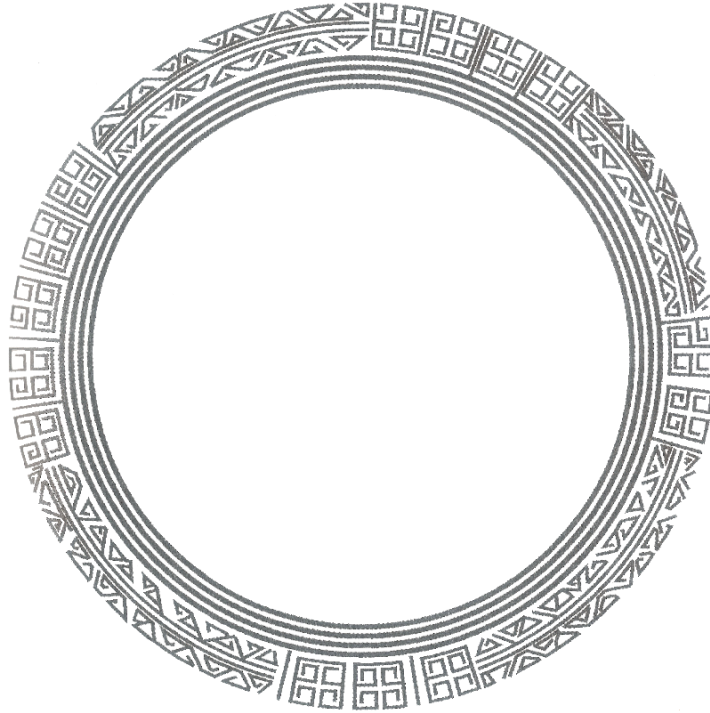


ANÁLISIS DE ARTEFACTOS SONOROS ARQUEOLÓGICOS DE LA CULTURA

TUMACO –LA TOLITA.



Sebastián Toro Arenas

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2018

**ANÁLISIS DE ARTEFACTOS SONOROS ARQUEOLÓGICOS DE LA
CULTURA TUMACO –LA TOLITA.**



Sebastián Toro Arenas

Monografía para optar por el título de antropólogo

Asesora: Sofía Botero Páez, Master en Arqueología

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2018

TABLA DE CONTENIDO

Lista de figuras.	
Lista de tablas.	
Lista de anexos.	
Resumen y palabras claves.	
1. Introducción.....	1
1.1.Periodo del Clásico regional.....	8
2. Contexto	
2.1. Ubicación geográfica y entorno medioambiental.....	11
2.2. Cultura Tumaco La Tolita.....	15
2.3. Características de la cerámica Tumaco-Tolita.....	23
2.4. Mitología y aspecto mágico-religioso.....	26
2.5. Organización social.....	31
3. Música.....	34
3.1.De la etnomusicología a la arqueomusicología.....	44
3.2. Arqueomusicología y etnomusicología en América.....	50
4. Iconografía.....	65
5. Simbología.....	67
6. Propuesta para el análisis iconográfico.....	70
6.1. Metodología de análisis.....	76
7. Clasificación Organológica.....	86
8. Animales representados.....	102

9. Aspecto mágico-religioso: sonido y chamanismo.....	174
10. Comentarios finales.....	178
Bibliografía.....	191
Anexos.....	201

Lista de Figuras.

Fig. 1. Silbato Ornitomorfo.....	89
Fig. 2. Silbato Ornitomorfo.....	89
Fig. 3. Silbato Ornitomorfo.....	90
Fig. 4. Ocarina con representación de felino.....	91
Fig. 5. Ocarina con representación de zarigüeya.....	92
Fig. 6. Ocarina con representación de felino.....	92
Fig. 7. Ocarina con representación de sapo estilizado.....	93
Fig. 8. Ocarina con representación de tortuga.....	94
Fig. 9. Ocarina con representación de mamífero.....	95
Fig. 10. Ocarina con representación de caracol.....	96
Fig. 11. Ocarina zoomorfa.....	97
Fig. 12. Ocarina zoomorfa.....	97
Fig. 13. Fragmento con representación ornitomorfa estilizada.....	99
Fig. 14. Vasija con representación zoomorfa estilizada.....	100
Fig. 15. Vasija con representación zoomorfa estilizada.....	100
Fig. 16. Aerófono ornitomorfo.....	104
Fig. 17. Aerófono ornitomorfo.....	104
Fig. 18. Silbato ornitomorfo.....	105
Fig. 19. Estatuilla realista de un perico, con su característico pico curvo.	
Tolita.....	106
Fig. 20. Guacamayo (Ara sp) Tumaco La Tolita.....	106
Fig. 21. Fragmento de rallador de cerámica.....	106

Fig. 22. Figura ornitomorfa. Cultura Tumaco – La Tolita. MUUA.....	106
Fig. 23. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita.....	107
Fig. 24. Ocarina ornitomorfa.....	107
Fig. 25. Silbato ornitomorfo.....	108
Fig. 26. Estatuilla con representación de Llama.....	109
Fig. 27. Ocarina zoomorfa.....	110
Fig. 28. Ocarina zoomorfa.....	110
Fig. 29. Silbato zoomorfo.....	113
Fig. 30. Silbato ornitomorfo.....	113
Fig. 31. Ocarina con forma de caracol.....	115
Fig.32. Ocarina zoomorfa.....	116
Fig.33. Ocarina Tumaco-La Tolita.....	116
Fig.34. Ocarina zoomorfa.....	116
Fig. 35. Trompeta ceremonial con forma de un caracol marino, aerófono de fricción-percusión.....	118
Fig. 36. Vasija en oro laminado y repujado Tumaco la Tolita. Fasciolaria sp.....	119
Fig. 37. Fragmento que representa un ave estilizada.....	121
Fig. 38. Ave estilizada.....	122
Fig. 39. Jaguares estilizados, posiblemente cabezas de bastón.....	123
Fig. 40. Mascarones cerámicos con representación de seres míticos. Cultura Tumaco - Tolita: felino + águila.....	123

Fig. 41. Fragmento cerámico con representación de seres míticos. Cultura Tumaco - Tolita: felino + águila.....	123
Fig. 42. Vasija ceremonial Tumaco La Tolita.....	124
Fig. 43. Botella silbato con base anular 18.3 x 15.5 cm. En una de sus vertederas fue representada la cabeza de un ser fantástico.....	124
Fig. 44. Vasijas y representaciones de seres míticas Tolita.....	124
Fig. 45. Ocarina zoomorfa.....	125
Fig. 46. Ocarina zoomorfa.....	125
Fig. 47. Botella cerámica en forma de bivalvo (<i>Anadura grandis</i>).....	126
Fig. 48. Ocarina con representación de felin.....	128
Fig. 49. Ocarina con representación de pantera.....	128
Fig. 50. Ocarina con representación felina Tumaco- Tolita.....	130
Fig. 51. Cabeza de felino humanizada con grandioso tocado.....	133
Fig. 52. Grupo de Jaguares itálico.....	134
Fig. 53. Estatuilla con representación de felino menor.....	136
Fig. 54. Silbato con representación de felino menor.....	136
Fig. 55. Felino en posición de pie, clásica representación de este animal sagrado que simboliza la fuerza y el poder.....	137
Fig. 56. Felino menor.....	137
Fig.57. Estatuilla con representación de felino.....	140
Fig. 58. Dios Jaguar. Base de brasero con aplicación zoomorfa.....	140
Fig. 59. Silbato ornitomorfo.....	141
Fig. 60. Silbato galliforme.....	142

Fig. 61. Silbato galliforme.....	142
Fig. 62. Representación de pavas, también llamados paují.....	143
Fig. 63. Silbato con representación de ave galliforme.....	143
Fig. 64. Silbato con representación de ave galliforme.....	143
Fig. 65. Ocarina en forma de sapo.....	145
Fig. 66. Ocarina en forma de sapo.....	145
Fig. 67. Ocarina zoomorfa.....	146
Fig. 68. Ocarina zoomorfa.....	146
Fig. 69. Figurilla que representa un sapo Bufo marinus.....	147
Fig. 70. Estatuilla con representación de anfibio.....	148
Fig.71. Estatuilla con representación de anfibio.....	148
Fig. 72. Figurilla con representación de bufo sp.....	148
Fig. 73. Silbato con representación de Kinkajú.....	149
Fig. 74. Silbato con forma de Kinkajú.....	150
Fig. 75. Ocarina con representación de zarigüeya.....	151
Fig. 76. Cabeza de mamífero. Fragmento de vasija.....	151
Fig.77. Silbato con representación de zarigüeya royendo una soga.....	153
Fig. 78. Representación de zarigüeya royendo una soga.....	153
Fig. 79. Estatuilla con representación de zarigüeya.....	155
Fig. 80. Alcarraza zoomorfa. Recipiente suntuario.....	155
Fig. 81. Ocarina con forma de Tortuga.....	157
Fig. 82. Estatuilla maciza en forma de tortuga.....	157
Fig. 83. Representación de tortuga.....	158

Fig. 84. Silbato con representación de armadillo estilizado.....	159
Fig. 85. Representación de armadillo.....	159
Fig. 86. Ocarina zoomorfa.....	161
Fig. 87. Vasija cerámica en forma de invertebrados de la cultura Chorrera.....	161
Fig. 88. Figurilla con representación ornitomorfa, posible tapa de una urna.....	162
Fig. 89. Silbato ornitomorfo.....	162
Fig. 90. Ocarina con representación de mamífero.....	163
Fig. 91. Silbato con representación de reptil.....	165
Fig.92. Vaso con representación de lagarto.....	165
Fig. 93. Ocarina con representación de mamífero.....	168
Fig.94. Animal atado. Tumaco Tolita.....	168
Mapa 1. Distribución de sitios arqueológicos en la costa pacífica de Colombia y Ecuador.....	7
Mapa 2. Mapa de la región de la región de Esmeraldas en el cual se indican las áreas investigadas por los diferentes proyectos arqueológicos.....	21
Grafico 1. Muestra porcentual de la clasificación organológica de aerófonos Tumaco-Tolita.....	88
Grafico 2. Clases de animales representados en los aerófonos de la cultura Tumaco-Tolita.....	103
Grafico 3. Especies de animales representadas en los aerófonos Tumaco-Tolita.....	173
Esquema 1. Procedimientos metodológicos propuestos por C. Lund en 1988 para trabajar sobre un posible artefacto sonoro.....	56

Ficha 1. Formato de ficha utilizada para el registro de los artefactos sonoros
analizados.....81

Lista de tablas.

Tabla 1. Ubicación cronológica de las fases mencionadas con dataciones aproximadas.....	22
Tabla 2. Método iconológico de Erwin Panofsky.....	73
Tabla 3. Árbol filogenético de las especies del reino animal identificadas en los aerófono zoomorfos del pueblo Tumaco-Tolita.....	102

Lista de anexos.

Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Segmento sobre Aerófonos.....201

Resumen.

A partir del análisis de 49 instrumentos musicales asociados a pueblos asentados en Tumaco y La Tolita, localizados en las colecciones de los museos Universidad de Antioquia (MUAA), Museo del Oro (Bogotá), Museo del Oro (Nariño), Museo Márquez de San Jorge y Museo Nacional de Colombia, de los cuales se tiene muy poca información contextual, se realizó una investigación que siguió los métodos utilizados por la arqueología, incluyendo los análisis de morfología y simbología básicos para la disciplina.

Para la comprensión del fenómeno de los sonidos y de la música prehispánica, se tuvieron en cuenta los aspectos organológicos y morfológicos y se describieron siguiendo la metodología iconográfica de Erwin Panofsky. Teóricamente el estudio se adscribe a las recientes propuestas de la arqueomusicología, pretendiendo dilucidar el uso ritual y utilitario de los aerófonos zoomorfos prehispánicos.

Palabras claves: Arqueología, Música, Aerófono, Tumaco-La Tolita, Zoomorfo, Musicología, Arqueomusicología, Iconografía, Simbología.

Abstract.

From the analysis of 49 musical instruments associated with the people settled in Tumaco and La Tolita, located in the collections of the Universidad de Antioquia (MUAA), Museo del Oro (Bogotá), Museo del Oro (Nariño), Museo Márquez de San Jorge and Museo Nacional de Colombia, of which there is a small contextual information, a research was carried out that followed the methods used by archaeology, including the analysis of morphology and symbolism, basics for the discipline.

For the understanding of the phenomenon of prehispanic sounds and music, the organological and morphological aspects were taken into account and were described following the iconographic methodology of Erwin Panofsky. Theoretically, the study is ascribed to the recent proposals of archaeomusicology, trying to elucidate the ritual and utilitarian use of prehispanic zoomorphic aerophones.

Keywords: Archaeology, Music, Iconography, Aerophones, Tumaco–La Tolita, Zoomorphic, Musicology, Archeomusicology, Symbolology

1. Introducción.

Este análisis se realizó con el fin de aplicar lo aprendido durante la instancia en la Universidad de Antioquia en el pregrado de Antropología, esta monografía se realiza por el interés a la música y a la arqueología. En el texto se desglosaran temas relevantes para la arqueología como lo es: la interpretación iconográfica, el diseño y el desarrollo de tecnologías en la manufactura cerámica; asimismo se pretende dar una aproximación al uso de las músicas prehispánicas desde una mirada antropológica.

Sin duda los aerófonos fueron de importancia para las culturas prehispánicas, ya que su manufactura acarrea tiempo de experimentación, y el desarrollo de una tecnología de sistemas acústicos de ingenio y complejidad. Buscando a través de la cultura material las evidencias para relacionar tipos de artefactos sonoros con el performance que realizaba el chamán en los rituales que elaboraba. La virtud de las flautas y el sonido en la creación de paisaje sonoro, que guiaban los contextos mítico-religiosa-cosmogónicas del pueblo Tumaco-Tolita, estos artefactos sonoros también exhiben un simbolismo característico, componente clave de los contextos rituales.

La forma como se pensaban el mundo los pueblos prehispánicos esta moldeado en arcilla, estas piezas llenas de arte son el reflejo de la capacidad del alfarero para representar su mundo, sus ideas, o un conglomerado de hechos, a través de las representaciones que plasmaban en los objetos que fabricaban, la creación e innovación en la tecnología denotan un proceso mental, que develan particularidades de la conciencia de estos individuos.

Este ejercicio analítico propone en primera instancia reconocer la cultura material de los pueblos prehispánicos, y exactamente en los instrumentos musicales (aerófonos) como parte vital de su mundo, poder considerar y mencionar, qué tipos de aerófonos hacían parte actividades “especiales” como artefacto ritual, capaz de compenetrar al hombre con su mundo cosmogónico-

cosmológico, y también como herramienta utilitaria vital para facilitar trabajos diarios, teniendo como primicia la función del artefacto dentro de estas dos actividades que eran frecuentes en los pueblos prehispánicos. Como objetivos secundarios, se sugiere las posibles representaciones zoomorfas de los instrumentos, asimismo se rastreó su presumible valor simbólico y su mensaje como reflejo de su mundo. También se sugirió el tipo organológico de los artefactos sonoros analizados y se ordenaron según la clasificación *Sachs-Hornbostel* de instrumentos musicales, sin dejar de lado el criterio que puede tener el investigador con este sistema de clasificación, teniendo presente el grado de complejidad en la manufactura del aerófono, las variables pueden indicar el uso de estos artefactos sonoros en el mundo prehispánico de la cultura Tumaco-Tolita, en la dicotomía antes propuesta, los instrumentos musicales como artefacto que cumplen funciones mágico-religiosas y utilitarias dentro del complejo cultural.

La metodología se desarrolló en tres pasos, la primera fue la visita a museos como el MUUA Museo Universidad de Antioquia, Museo del Oro Nariño, Museo Marqués de San Jorge con el fin de registrar –los pocos- aerófonos. Por cuestiones de Tiempo y de protocolos no se pudo acceder al material del Museo del Oro Bogotá y el Museo Nacional (Colombia); la información de las piezas que fueron seleccionadas como muestra para el desarrollo del presente análisis y que reposan en las colecciones de estos dos Museos fueron tomadas de las investigaciones realizadas por Nelson Pinzón (2013 y 2016), al igual que algunas imágenes. Además se identificaron las especies Zoomorfas en un análisis Pre-Iconográfico (Panofsky, 2010) con la ayuda de las comparaciones de piezas a través de imágenes recolectadas de la vasta búsqueda del material documentado; también se tuvo presente el trabajo Doctoral de Andrés Gutiérrez (1998) titulado *interrelación hombre fauna en el Ecuador Prehispánico*, un interesante

trabajo de zooarqueología –arqueología-, iconografía y etnohistoria, para identificar los animales figurados en la cultura material de este pueblo.

Se tomaron como referentes cuarenta y nueve (49) aerófonos para este análisis, en todos se realizó una clasificación organológica, y se ejecutó un manejo estadístico de las variables obtenidas, estos resultados sugieren el uso de ciertos instrumentos musicales por su forma-función-representación en diferentes situaciones que enfrentó el pueblo Tumaco-Tolita. Este ejercicio sugerirá algunas interpretaciones que podrán reconstruir algunos de los imaginarios y quizá prácticas y tradiciones culturales de estos pueblos y personas.

Aún somos parte de ese gran número de animales omnívoros, la relación con el resto de especies animales ha sido parte de las relaciones de los humanos con su ambiente y el condicionamiento mutuo se ha venido escribiendo desde la prehistoria. El ser humano ha representado esta relación por miles de años en su cultura material, manufacturando objetos que se usaban con fines medicinales, rituales y simbólicos; ellos hacían parte de una realidad vital, y desde ahí sus cosmovisiones.

Sin duda la cultura Tumaco-Tolita fue de gran relevancia para el desarrollo del mundo prehispánico y aunque se desconozca y no tenga el lugar que se merece en las revistas científicas, sus grandes avances en técnicas y tecnologías utilizadas para la construcción de herramientas y objetos, sobresale del resto de los pueblos prehispánicos, debido a la manufactura cerámica y la orfebrería. La descripción de su mundo mágico religioso se vuelve complejo, ya que el análisis de estos símbolos manifiesta un mensaje encriptado y escurridizo para el investigador, y aunque se presenten diversidad de estilos en su alfarería, es frecuente que se reproduzcan las mismas representaciones. De esta forma las culturas prehistóricas se transfiguran en un cúmulo de sucesos que aún no comprendemos, pero que a través de la observación

detallada de la cerámica figurada se pueden develar pistas y claves para descifrar algunos de sus mensajes.

Es cautivador la particularidad de las formas que nos permite apreciar la estética, esta que nos identifica y nos relaciona con el mundo. Estos diseños que aparecen ante nosotros en múltiples expresiones, y en el caso de la alfarería prehispánica que abunda y que posee un contenido simbólico de la manifestación de una realidad, este sistema de códigos culturales que deja entrever sus prácticas mágico-religiosos en el registro arqueológico; estos análisis son la única forma coherente de reconstruir la mentalidad de las sociedades ágrafas.

Es importante ahondar en los problemas que enfrentan los arqueólogos a la hora de interpretar el registro, los artefactos analizados presenta un amplio abanico de arte prehispánico. Aún no existe un canon estético establecido para este tipo de arte, es por esto que estas unidades narrativas se vuelven problemáticas cuando se quiere interpretar el símbolo o el contenido que presenta; el pueblo prehispánico Tumaco-Tolita es un excelente referente, su multitud de estilizaciones refleja una estética y un simbolismo propio, aunque sin duda en este periodo de tiempo y esta zona geográfica, se compartieron varias representaciones iconográficas en la cultura material de estos pueblos.

La abundante cantidad de artefactos manufacturados, la estética que representan como forma de arte y los materiales utilizados para la fabricación, fueron de gran interés para comerciantes de arte y gaaqueros que vendían estas piezas en el mercado negro.

La gaaquería es una gran calamidad para la arqueología, está entorpece el análisis e interpretación de la cultura material de los pueblos prehispánicos, tal como lo menciona Brezzi (2003) la extracción y venta de objetos arqueológicos fue la principal actividad económica de la zona, junto con la reparación, construcción de piezas cerámicas y la fabricación de réplicas en

otros materiales. Los territorios que ocupaban estos pueblos prehispánicos han tenido un episodio desastroso para su historia; la intensiva gaaquería que sufrió este pueblo, se debió a sus abundantes trabajos de orfebrería, su alto grado de esteticidad en la creación de los artefactos cerámicos y el cuantioso material arqueológico hallado, que convirtió a este lugar en una beta de oro para los gaaqueros. Asimismo la cantidad de cerámica recuperada está fragmentada o incompleta.

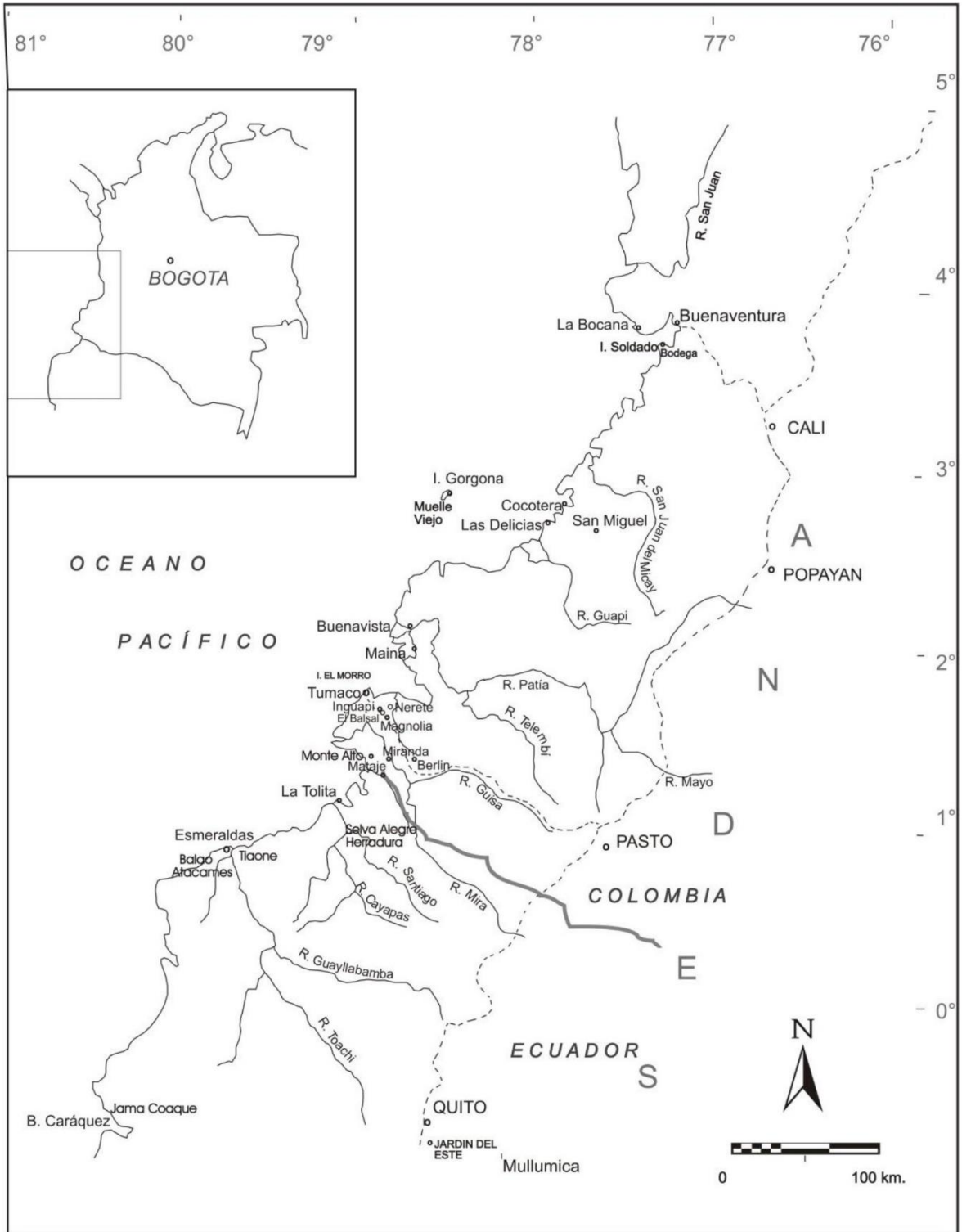
También se suma a las dificultades que traen para el estudio de las culturas prehispánicas algunas condiciones políticas que tocan el presente, como lo es la separación de lo que anteriormente fue un solo territorio, el cual ocupaban asentamientos con estilos idénticos o similares en sus manifestaciones cerámicas y probablemente en sus tradiciones.

En el texto se darán algunos indicios derivados de otros análisis, como las posibles representaciones en la cultura material, específicamente en las flautas zoomorfas. Brezzi en su libro titulado *Tulato* señala que “casi siempre el instrumento musical es al mismo tiempo una estatuilla, que puede ser antropomorfa, zoomorfa, fitomorfa, representa un objeto inanimado o un conjunto de figuras. Estos instrumentos musicales figurados constituyen una parte importante de la estatuaria en barro.” (2003, p 177).

Tumaco-Tolita es una cultura prehispánica que ha sido marginada quizá por la falta de construcciones arquitectónicas de gran envergadura, en comparación con las grandes culturas americanas como los mayas, los aztecas y los incas –enunciadas por conquistadores europeos-, estas culturas que son nombradas con más frecuencia en la disciplina arqueológica, junto con otras grandes civilizaciones relevantes del viejo mundo, opacan el legado de estos importantes pueblos del sur del continente.

La cronología de tiempo en la que se manifestó esta cultura, llamada clásico regional, se caracteriza porque abundaban las estatuillas, muchas de estas con sistemas acústicos. Incluso, es una zona donde floreció la cultura chorrera en el formativo, la cual según Arqueólogos como Crespo (1966) el cual sugieren que ésta cultura dio inicio a la manufactura de estos instrumentos musicales elaborados en barro, y este mismo pueblo con nexos directos con el pueblo Tumaco-Tolita

Tumaco-La Tolita tenía su centro urbano en una isla fluvial, llamada “la tolita pampa de oro”. Ocuparon un extenso territorio con una gran variedad de climas y paisajes, que iban desde el área de los andes septentrionales, las selvas tropicales y las costas Colombo-Ecuatoriana. La población que se asentó en estas costas dejó gran cantidad de material arqueológicos que con el tiempo fue arrastrado por el oleaje, lo cual ha esfumado gran parte de su historia.



Mapa 1. Distribución de sitios arqueológicos en la costa pacífica de Colombia y Ecuador. (Patiño 2003: 4. fig. 1.1)

En el periodo de los desarrollos regionales “los primeros cacicazgos Tumaco-Tolita surgieron hacia el 600 a.C. y la primera fase de esta cultura se remonta hasta el 350 a.C. Durante la duración de su máximo auge, conocido con el nombre de Tumaco-Tolita Clásico, existió casi mil años, entre 350 a.C. y 600 d.C.” (Rodríguez, 2002; Salgado y Stemper, 1995). En cuanto a la ocupación del territorio este pueblo estuvo ubicado en Colombia y Ecuador, en estos dos países se manejan periodizaciones distintas, aunque se han realizado intentos fallidos de realizar un periodización estándar para toda América, en Ecuador es llamado desarrollo regional y es propuesto por propuesto por Betty Meggers, Emilio Estrada y Clifford Evans (1959), este comprende entre el siglo quinto antes del cristo y el siglo noveno después de cristo; y en Colombia Gerardo Reichel Dolmatoff en su libro *Arqueología de Colombia: un texto introductorio* (1986) propone una periodización totalmente distinta para esta zona de sur América, muchos profesionales no aceptan estos periodos propuestos, y los arqueólogos que analizan la cerámica Tumaco La Tolita trabajan con el periodización Ecuatoriana.

El periodo del desarrollo regional es importante ya que en este lapso temporal se comienza el comercio con otros pueblos cercanos, y se empiezan afianzar lazos comerciales y la enseñanza de saberes entre estos pueblos. El italiano Brezzi (2003) que profundizó en esta cultura prehispánica estudiada “en el periodo de desarrollo regional un amplio horizonte cultural, que abarca además de Tulato, las culturas Jama Coaque, Bahía de Caráquez y Guangala, a fines en muchos aspectos por cuanto descienden de una tradición común de tres mil años” (p. 32) para este mismo periodo en la parte colombiana se encuentran la fase Ilima, seguida por la fase Yotoco, ambas pertenecientes a la tradición Calima. En el periodo de desarrollo regional el

idioma que probablemente hablaba el pueblo de Tumaco- Tolita y sus vecinos contemporáneos del sur, era el Esmeraldeño.

El desarrollo técnico primó y su organización social y política se basó en las relaciones de parentesco, su población era dispersa en los valles interandinos, y en los mangles, diseñaron complejos sistemas de caminos aluviales para la comunicación entre los diferentes poblados. La agricultura ya se desarrollaba como parte de la economía de la zona, como también la pesca, la cacería y la recolección de plantas silvestres, la manufactura cerámica y la metalurgia. En este periodo el pueblo Tumaco-Tolita tuvo un fuerte desarrollo en el arte y la tecnología.

Este también es un periodo de alteraciones geográficas ya que a partir de siglo III antes de cristo subió el nivel marítimo, que esfumó gran parte de las tolas o montículos que estaban en la orilla del mar y de los ríos, se modificaron los perfiles costeros y se ampliaron los mangles. Las culturas prehispánicas que se desarrollaron durante el periodo clásico regional estuvieron en un continuo y constante contacto, interrelacionados pero ninguno dependía del otro.

Cabe anotar que el inicio de la cultura Tumaco-Tolita está inscrita en el periodo formativo tardío 700 a.c. con fuertes influencias de la cultura Chorrera del Ecuador, muchas de las culturas del periodo desarrollo regional comparten rasgos con esta cultura prehispánica del formativo.

La descentralización territorial que se desarrolló en este periodo es evidente en la expansiones del poblamiento hacia los andes, experimentando nuevos ecosistemas, las viviendas dispersas por el amplio territorio aluvial, y el desarrollo de arquitecturas que favorecieron la vida en estas duras condiciones de estas zonas inundables. (Uribe, 2016)

Es sugestivo ahondar en el campo de lo simbólico ya que este nos expresa uno de los rasgos más significativos en la cultura material, como propone Ugalde (2009) mirar desde la

simbología los cambios de ideologías que atravesó el periodo clásico regional y que podrían estar representadas en los artefactos elaborados en barro. Las piezas poseen un sistema de símbolos que hacen parte de una estructura, que tiene varios niveles con diferentes funciones, como lo son, la legitimación del poder, la continuación de tradiciones religiosas del formativo y un tercer nivel con unas posibles deidades primordiales relacionadas con la naturaleza. Se considera que en este periodo en el que se desarrolló la cultura Tumaco-Tolita y otras sincrónicas de la costa ecuatoriana fue una etapa de constantes transformaciones, donde la ideología no puede considerarse como estática, sino que se debe entenderse como un proceso de transformaciones con efectos contemporáneos.

El desarrollo de técnicas y tecnologías para el perfeccionamiento de los instrumentos y lograr el sonido deseado es una característica cultural de toda la humanidad, en el periodo clásico regional se vivió el auge y la cúspide de la cultura Tumaco-Tolita, esta es una fase relevante para la arqueología, ya que dejó gran cantidad de material arqueológico que hasta nuestros días se sigue analizando. Ugalde (2009) reconoce que la iconografía de este periodo en espacio geográfico nos muestra un cambio cultural, lleno de representaciones artísticas en comparación con el periodo formativo, son indicadores de una transformación ideológica, de comportamientos y de las creencias de los individuos.

2. Contexto.

2.1. Ubicación geográfica y entorno medioambiental

La cultura prehispánica Tumaco-Tolita estuvo ubicada en el litoral del pacífico Suramericano, desde el suroccidente de Colombia hasta el noroccidente de Ecuador con una área de influencia que se extendió aproximadamente 700 km de zona costera, con una penetración entre 40 y 80 km hacia el interior, extendiéndose desde el litoral y las estribaciones de la cordillera occidental andina, limitando en el sur con el río esmeraldas en Ecuador y al norte con el río San Juan Valle del Cauca en Colombia. Forman parte de ella, las subregiones de La Tolita, Tumaco, la Isla Gorgona, el bajo Patía y el curso bajo de los Ríos Dagua y San Jorge. Esta zona es catalogada como bosque tropical, su clima promedio es de unos 26 grados y con una pluviosidad de 4000 y 6000 mm anuales (Martínez, 1988; Ceballos, 2008).

El área de esmeraldas donde principalmente se asentó la cultura Tolita tiene variedad de climas desde áridos del sur de Ecuador hasta los bosques húmedos de los andes septentrionales, un lugar cubierto por ríos navegables que desembocan en tupidos bosques de mangle. En este lugar abunda la fauna y la flora, diversos minerales y metales como: oro, esmeraldas, platino y turquesas (Martínez, 1988).

Los diversos recursos terrestres y marinos que provee la zona de mangles y esteros, también conforman una gran red fluvial marina compuesta por lagunas, quebradas y canales que se aprovechó como medio de transporte. Fenómenos como la sedimentación han estado cambiando constantemente la línea costera, por la variación del nivel del mar, afectando algunos aspectos como la consecución de alimentos.

El área de influencia de la cultura Tumaco La Tolita se distingue en dos entornos de la amplia diversidad de ecosistemas que proveyeron diferentes recursos importantes para el

sustento de estos pueblos, el mangle, los esteros, las bocanas de los ríos y las planicies aluviales selváticas. Se nombraran algunas especies recurrentes en el territorio para dar un panorama de los animales que conviven y convivieron con el humano en este periodo.

El mangle se caracteriza por la asociación arbórea provista de raíces aéreas donde especies anfibias, aprovechan el agua salada y van colonizando el mar. En esta parte existen manglares de diferentes especies y denominaciones, donde viven gran biodiversidad de plantas y animales, lo que implica una gran cadena trófica en la que participan peces, crustáceos, moluscos, aves y mamíferos. (Brezzi, 2003)

Entre las especies de peces marinos se encuentran: Atún, Dorado, picuda, lisa (Mujil cephalus), róbalo (Centroponus sp.), corvina (Cynoscion squamipinnis), lenguado. Pejesapo (sphoeriodes sp.) y el tiburón (orden Pleurotremata). Entre las especies de peces de agua dulce se encuentran: La mojara, el barbudo, el sábalo, el bagre y la guabina. (Brezzi, 2003)

Bajo las raíces de los mangles viven caracoles, ostras, almejas, y cangrejos de distintas especies, siendo estas una fuente importante de alimento para los habitantes de la zona. En los esteros se crían jaibas, camarones, langostas. De dichas especies acuáticas se alimentan a su vez las aves como las garzas, patos, gallito de ciénaga (fam. Cracidae), martín pescador, alcatraz, gualas, fragata (fam. Fregatidae), lechuzas (Tito alba), cigüeña (Ardeidae ardea). Paujil (fam. Cracidae), chulo negro (Cathartidae), ibis (Threskiornithidae); mamíferos como la guagua (Rodentia dynomis), el coati, la chucha (Didelphys marsupialis), cusumbo (Nasua nasua) y la nutria (Brezzi, 2003).

Fue de gran importancia para ellos conocer los ciclos y las dinámicas de las mareas ya que esto podía definir las funciones, usos y acceso a los recursos, y cambios en la línea costera determinante en diversos aspectos de su vida.

Es posible que las personas adscritas a esta cultura en su proceso de expansión de sur a norte se hubieran asentado en las proximidades al mar, y luego incursionando en tierras más altas buscando una mejora en sus condiciones de vida y en la oferta de recursos.

Las selvas de las llanuras aluviales que se forman cerca a los riachuelos o ríos, juegan un papel importante en épocas de inundación, estas zonas actúa como una esponja y reduce la velocidad de las crecidas de los ríos, con más lluvias que en las costas y con grandes bosques tropicales húmedos, ricos en flora y fauna.

Estas dos zonas climáticas forman un sistema de ríos y riachuelos, que se utilizan como medio de transporte, en pequeñas embarcaciones como canoas.

En las zonas arbóreas, viven gran cantidad de animales, los microclimas que comprenden este amplio territorio de llanura aluvial son favorables para el hábitat de animales como el perro de monte (*Potos flavus*), jaguar, gato de monte, el tatabro, la zarigüeya, el armadillo, cusumbo, venado, tapir, perezoso, el armadillo, la ardilla y oso hormiguero (*Tamandua tetradáctila*), además, múltiples variedades de monos (*Cebus sp.*), entre ellos los monos aulladores (*Alouata cenyculus*). Los reptiles incluyen: caimán (*Cocodrilos chiapasus*), la babilla, iguana (*Anolis sp.*), diversas especies de serpientes así como tortugas de río y de mar. Entre las aves se encuentran: pava perdiz, gavilán, garrapatero, carpintero, azulejos, golondrinas y colibrí. (Brezzi, 2003)

Quizá el exigente medio que enfrentaron los Tumaco- La Tolita moldeó muchas características y costumbres de este pueblo, que utilizó unos procesos culturales y económicos en medio de la naturaleza difícil, donde no podían aplicar las tradiciones del mundo andino (Bouchard, 1988). Las personas que poblaron los territorios bajos, tenían muy presente el agua como un factor importante en su vida, la forma como se adaptaron para sobrevivir a nuevas prácticas y las costumbres ya que el agua les brindaba los recursos necesarios; los entornos

resultado de la manipulación por milenios de las personas que pueblan estos territorio de mangles y bosques tropicales, el pueblo Tumaco-Tolita estuvo rodeada de un ambiente lacustre, terrenos pantanosos, y con proximidad al mar, estos modificaron las tierras más elevadas dentro de las llanuras aluviales, para ubicar su población, sembrar y enterrar a sus muertos.

Estas tierras fueron modificadas para el cultivo de plantas con el fin de aumentar la producción agrícola, ellos sembraron plantas como de maíz (*Zea mayz*) yuca (*Manihot sp*), calabaza, guanábana, otras frutas, y diversos tipos de palmas. Estas cosechas empleadas para complementar la dieta alimentaria que proporcionaba el mar y los esteros a los cuales también tenían un fácil acceso, en estos entornos se conseguían moluscos, peces, anfibios, aves, cangrejos, reptiles y mamíferos de muchas variedades. (Brezzi, 2003)

La gran zona hidrográfica compuesta por estuarios, ciénagas y manglares que hacen parte del litoral pacífico, y que abarca la zonas de Tumaco- Tolita y Esmeraldas en Ecuador, es una región donde se presume se fundamentaría la economía agrícola de este grupo cultural, la construcción de camellones y drenajes, para la obtención de recursos alimenticios y cimentar una fuerte estructura económica basada en el agro.

Lo importante de esta economía mixta, que combina la producción y la depredación, es que estas condiciones naturales permiten una dieta equilibrada durante todo el año; este modelo económico logra adicionar los recursos del medio marítimo y del sector terrestre más favorable, con la desventaja que el sistema no permite un desarrollo demográfico importante. Solo un porcentaje muy pequeño del territorio es aprovechado por el hombre, en las escasas playas en las partes más secas del extremo de la llanura aluvial, cualquier alejamiento de este sector que fue óptimo en recursos como son los mangles, reduce de inmediato los recursos acuáticos. Lo mismo sucede al norte donde las condiciones climáticas tampoco favorecen la agricultura, esto explica

la escasez de asentamientos importantes en el interior de la llanura, hacia el piedemonte de la cordillera y en la costa más septentrional del Cauca. (Bouchard, 1994)

Diógenes Patiño (2003) señala que esta cultura no penetró en los bosques tropicales ni tampoco se asentó en los piedemonte cercanos, pero las llanuras aluviales del Pacífico sí fueron muy poblada según el registro arqueológico. Se practicó la agricultura, pero no con métodos intensivos, ya que su economía se sostenía de la caza, la pesca y la recolección.

2.2. Cultura Tumaco La Tolita

La zona arqueológica se denomina Tumaco para Colombia, y Tolita para el Ecuador, al estudiar su cultura material se pudo llegar al acuerdo de que se trataba de un solo pueblo prehispánico, la representación de animales en su alfarería y en la orfebrería nos exhiben unos posibles héroes culturales que se convierte en iconos como posibles deidades de esta cultura.

Como lo demuestra el registro arqueológico y algunos profesionales que han estudiado esta cultura prehispánica como lo son Francisco Valdez (1987) en el proyecto Arqueológico La Tolita que se desarrolló de 1983 a 1986, y el ingeniero Andrea Brezzi. (2003) Quienes insinuaron que el gran número de material arqueológico que se ha hallado en esta zona se debe probablemente a que este pueblo prehispánico perduró alrededor de un milenio y llegó a alcanzar hasta 5000 personas en el centro urbano y ceremonial de la Tolita pampa de oro, también se considera que llegó al nivel de jefatura por su cantidad de vestigios arqueológicos, y se presume que alcanzó a tener alrededor de 90.000 personas al comienzo de la era cristiana.

Los arqueólogos Brezzi y Errázuriz insinúan que muchos de los estilos que influenciaron la cultura Tumaco La Tolita son elementos foráneos, las que permitieron que este pueblo mantuvieran cierta vitalidad creadora que los caracterizó por mucho tiempo.

Alrededor del tercer milenio aparecería una cerámica en la costa Ecuatoriana, muy similar a la que existía por la misma fecha en la isla japonesa de kyushu. Hasta ahora la única explicación satisfactoria de este hecho es la de un viaje transpacífico desde la costa occidental del Japón. Tantas similitudes demuestra el periodo Jomon, en el Japón, con la llamada fase Valdivia en el Ecuador que no cabe la hipótesis de la coincidencia artística. Además, las condiciones marinas de vientos y corrientes no hacen más que agregar fuerza a la mencionada hipótesis (Errázuriz, 1980, p.50)

Las investigaciones a mitad del siglo XX fueron abundantes sobre la cultura Tumaco La Tolita e investigadores como Marshall Saville, Max Uhle, Paul Rivet, James Hornell, Raoul D'harcourt, Edwin Fredon, Jacinto Jijon y Caamaño que se interesaron en las elegantes figurillas de barro y trabajos de orfebrería de este pueblo prehispánico, y centraron sus estudios en la provincia de esmeraldas en Ecuador. En la misma época Paul Bergoe aporta con sus estudios metalúrgicos sobre tecnología orfebre.

En 1921, buscando los límites septentrionales de la cultura Atacames, Seville realiza un reconocimiento en las orillas del río mataje y en la isla del morro, siendo el primero en reconocer la pertenencia de los restos arqueológicos, existentes a los dos lados de la frontera internacional, a un solo conjunto cultural (Brezzi, 2003, p.78).

El profesor Julio César Cubillos en 1950 realiza las excavaciones y posteriormente publica sus resultados sobre el sitio Colombiano Monte Alto en los límites con Ecuador en la desembocadura del río Mataje.

En las primeras excavaciones también se encuentra la de Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussan en 1962 también sobre sobre el río Mataje, los sitios fueron llamados Mataje e Imbili es acá donde se obtienen las primeras fechas radiocarbónicas, sobre las cuales definen

estos tres periodos: Mataje I (400 a.c.) Mataje II (300 a.c. al 10 a.c.), Mataje III (1000 a.c.).

También realizaron excavaciones en Catanguero cerca de la unión del río Calima y el San Juan.

Matthew Stirling en 1963 y Juan Cueva en 1980 realizaron investigaciones de las cuales poca información se conoce, pero proporcionaron unas dataciones entre 90 y 260 d.c.

La Misión Arqueológica que encabezó José Alcina Franch entre 1979 y 1984 publicó gran cantidad de artículos de sus investigaciones, en el sitio la Propicia se tienen fechas entre 50 y 250 d.c. en el sitio el Balao se tienen dataciones tardías de 940 – 980 d.c. y en sitios como la cantera se establecen tres fases del asentamiento Tachina (1000-500 a.c.) Tiaone (500 a.c.- 500 d.c.) y Balao (500 d. c. – 1500 d.c.) (Brezzi, 2003).

En los años 80 la misión francesa realizó prospecciones cercanas a las vertientes de los ríos Mira y Caunapi encabezados por el investigador Francois Bouchard en los sitios de Inguapi, el Basal, Pampa de Nerete, El Morro, Caunapi y Bucheli. La fase Inguapi es la más antigua con cinco dataciones entre 325 y 50 a.c. seguida de la fase el Balsal con una sola datación 50 d. c. La fase El Morro con una datación de 430 d. c. y la Fase Bucheli con una sola fecha de 1075 d.c.

En el banco central del Ecuador junto con el instituto de estudios andinos francés a cargo de Francisco Valdez y Francois Bouchard, realiza entre 1982-1988 trabajos de campo en la isla fluvial de la Tolita y sus alrededores. En estas investigaciones se confirman un periodo largo de ocupación en el sitio la Tolita en Ecuador, soportado en un total de veinte fechas comprendidas entre 590 a. c. y 195 d. c. con estas fechas Valdez establece tres etapas culturales: Temprana (700-200 a. c.), Clásica (200 a.c. – 100 d. c.) y Tardío (100 – 200 d. c.).

En Departamento del Cauca en la franja costera entre los ríos Timbiqui y Guapi Diogenes Patiño realizó varias excavaciones entre 1987 y 1988 en los sitios de las Delicias, El Tamarindo y La Cocote se obtienen tres dataciones que comprenden entre 190 a. c. y 110 d.c.

Las excavaciones realizadas por Warren DeBoer y Paul Tolstoy en la cuenca media de los ríos Cayapas y Santiago entre 1986 – 1992, financiadas por Universidades Norteamericanas se trata de las investigaciones más extensas con el fin de establecer una cronología cultural completa. En 1996 se conocen los resultados con bases en estratigrafía y 36 dataciones radiocarbónicas para establecer una secuencia ininterrumpida por más de 25 siglos y que establecieron las siguientes fases: Mafa (hasta el siglo V antes de C.); Selva Alegre (Siglo IV a.C.- II d. C.); Guadual (siglo II-V d. C.); Herradura (Siglo VII- XIV d. C.) las Cruces (VII-X d.C.) Mina (alrededor de 1000 d.C.); Tumbaviro (hasta la conquista). (Brezzi, 2003).

En el Departamento del Valle en Colombia entre 1990 y 1992, cerca la confluencia del río Calima con el San Juan cerca de la bahía de Buenaventura, realizan trabajos de prospección los arqueólogos Héctor Salgado y David Stemper en los sitios la Bocana, Palestina y Tatabrito, con fechas 240 y 100 a. C. que confirman la presencia de esta cultura arqueológica, que anteriormente señalaba Reichel-Dolmatoff con las excavaciones del sitio tanguero.

En 1995 Diógenes Patiño excava el sitio La Magnolia cerca de Chilvi, y cerca del sitio arqueológico Inguapi hace importantes hallazgos de orfebrería con dataciones de 470 a.c. y esta se trata de la fecha más antigua asociada con la orfebrería de toda el área intermedia.

En la isla Gorgona las excavaciones fueron realizadas por Pablo Casas Dupuy en 1989 confirmando la ocupación característica de esta Cultura prehispánica que anteriormente había señalado en sus informes Hornell en 1924.

Lejos del área cultural Tumaco La Tolita y dentro del área suburbana de Quito, llamada Jardín del Este Jozef Buys y Victoria Domínguez realizan excavaciones en 1988 y concluyen que este sitio se trataba de una estación comercial para el intercambio de productos de la costa y productos de la sierra. (Brezzi, 2003)

La cantidad de piezas arqueológicas Ecuatorianas es mayor frente a las encontrada en suelo colombiano, posiblemente se deba a la gran abundancia cerámica y orfebre que durante siglos se encontraron en el extraordinario yacimiento arqueológico de la Tolita. Este yacimiento por muchos años fue el sustento de muchas personas que circundan el área, los hallazgos en Colombia son más esporádicos, y no se han hallado sitios de igual importancia y de cantidad de vestigios como lo fue la isla fluvial de La Tolita.

La ocupación de la Tolita en el subárea de esmeraldas oriental inicia en el siglo 590 a.C. y la primera ocupación en el subárea de Nariño son casi contemporáneas con fecha de 470 a. C.

La cultura Tumaco La Tolita aparece tanto en la isla de la Tolita como en la región de Tumaco, cuando las culturas Chorrera, Olmeca y Chavín no habían desaparecido aún. Esto explica quizás la presencia en la iconografía alfarera Tumaco La Tolita tradiciones como la Valdivia – Chorrera. (Brezzi, 2003)

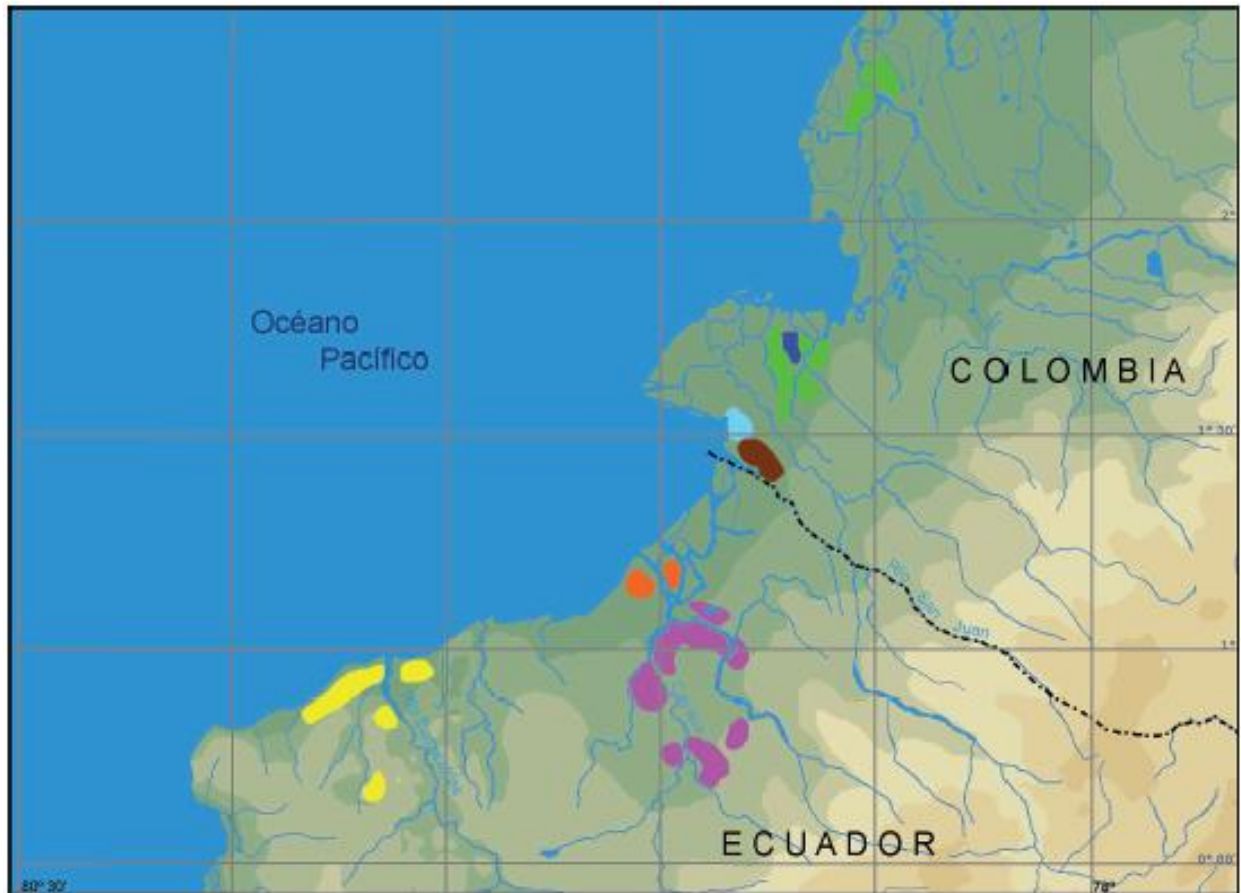
En el departamento de Nariño, cerca de Tumaco, se encontraron piezas cerámicas muy específicas que fueron denominadas estilo dos quebradas, analistas sugieren una presencia chorrera en época temprana, Brezzi propone “la concomitancia de elementos autóctonos con otros de origen foráneo, en la formación del estilo y la iconografía TULATO” (Brezzi, 2003, p.40).

Esta cultura mantuvo su identidad por alrededor de un milenio, donde tuvo variaciones limitadas, perteneció al área andina septentrional (Colombia-Ecuador) y esta hacía parte del área intermedia.

La distribución de esta cultura fue dispersa, la gente habitaba en viviendas individuales, en aldeas de parientes de sangre con algunas decenas de viviendas, muy pocos centros urbanos, quizá uno solo el de la Tola o la Tolita en la desembocadura del río Cayapas.

Las poblaciones prehispánicas del litoral del pacífico Ecuatorial y Colombiano tienen una larga tradición de vida marina, varios milenios antes los habitantes de esta área geográfica ya navegaban y se comunicaban por canales de agua que les ofrecía las llanuras aluviales.

Para dar un relación entre diferentes autores y áreas investigadas Brezzi nos recopila: son contemporáneas de la etapa Tolita temprano (VI al III a. C.) la fase Mafa y el inicio de la fase Selva Alegre, las dos de la cuenca de Santiago-Cayapas; la fase Tachina de Esmeraldas Occidental; fases mataje I e Inguapi en Nariño; y los hallazgos orfebres de la magnolia en la misma área. Son contemporáneos de la etapa Tolita Clásico (II a. C. – I d. C.) las fases Selva Alegre, Mataja II, Monte Alto, la prolongación de Inguapi y el Basal, en el norte son contemporáneas: Las Delicias y el Tamarindo en la subárea del Cauca; Palestina Y la Bocana en el área del Valle. Son contemporáneos de la etapa Tardío la transición entre la fase Selva Alegre y Guadual, de la cuenca de Santiago-cayapas; la fase propicia en Esmeraldas Occidental; y la fase Pampa de Nerete en Nariño y la fase Cocotera en el cauca. La cultura sobrevive dos siglos de decadencia en la cuenca de Santiago-Cayapas con las fases Guadual, y en Nariño con la fase el Morro. (Brezzi, 2003).



- Área investigada por la Misión Arqueológica Española en el Ecuador (Alicina Franch, Guinea, Rivera Dorado)
- Área investigada por el Banco Central del Ecuador (Valdez 1987, Leiva y Montaña 1994)
- Área investigada por la Universidad de Calgary (Tolstoi y DeBoer 1989, DeBoer 1996)
- Área investigada por Reichel Dolmatoff (1965)
- Área investigada por Cubillos (1955)
- Área investigada por la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales de Colombia (Patlño 1993, 2003)
- Área investigada por la Misión Arqueológica Francesa en Colombia (Bouchard 1984)

2. Mapa de la región de la región de Esmeraldas en el cual se indican las áreas investigadas por los diferentes proyectos arqueológicos. (Ugalde 2009: 18, fig.1)

Período	La Tolita (Valdez 1987)	Río Esmeraldas (Misión Arqueológica Española)	Ríos Santiago/ Cayapas (Tolstoy y DeBoer 1989; De Boer 1996)	Tumaco (Bouchard 1984; Patiño 1993, 2003; Reichel-Dolmatoff 1965, 1997)
Integración		Atacames Tardío (1100–1526 d.C.) Atacames Temprano (700–1100 d.C.) Balao (860–1390 d.C.) (Transición: 500–700 d.C.)	Tumbaviro (sin C14, deriva de Herradura) Mina (sin C14, aprox. 1000 d.C.) Herradura (6311338 d.C.)/ Las Cruces (644–997 d.C.)	Bouchard: Bucheli (1075 d.C.) Patiño: Fase Bucheli-Caunapí (800–1500 d.C.) Maina (800–1040 d.C.)
Desarrollo Regional Tardío	Tolita Tardío (90–300 d.C.)			Mataje III (sin fechas, primeros siglos d.C.) Buena Vista II (430–670 d.C.)
Desarrollo Regional				Bouchard: Nerete Balsal (50 d.C.) Patiño: El Morro (350–600 d.C.) Buena Vista I (20 a.C.–250 d.C.) Mataje II (300 a.C.–10 d.C.) Bouchard: Inguapí (325–50 a.C.) Patiño: Inguapí II (350 a.C.–350 d.C.) Inguapí I (600–350 a.C.) Mataje I (500–400 a.C.)
Formativo Tardío	Tolita Temprano (600–300 a.C.)	Tiachina (sitio La Cantera) (800–400 a.C.)	Mafa (sin C14, estratigráficamente anterior a Selva Alegre)	

Tabla 1. Ubicación cronológica de las fases mencionadas con dataciones aproximadas. (Ugalde 2009: 33)

Muchos arqueólogos plantean la teoría que le atribuyen a la decadencia de la cultura Tumaco La Tolita al acontecer sucesivo de fuertes maremotos, pero no se puede saber con

seguridad que pudo haber pasado para que esta cultura tan rica en muchos aspectos, entrará en un declive tan rápido, y terminará desapareciendo posteriormente; otras causas posiblemente como: epidemias, guerras, prácticas endogámicas, cambios climáticos o migraciones, pudieron ser la causa que extinguió este pueblo.

2.3. Características de la cerámica Tumaco-Tolita

La presencia de instrumentos musicales en el registro arqueológico supone la existencia de espacios y momentos para la creación del arte, la interpretación y el disfrute de la música, creando espacios de interacción grupal. La música da acceso al mundo de lo *sobrenatural*, es un componente básico de todas las culturas, y por ende de gran importancia para desarrollar identidades culturales; es así como a través del registro arqueológico se puede imaginar la construcción de un instrumento musical y su moldeado da pautas desde su representación para intuir la importancia de algunos animales en la cosmogonía y en los códigos culturales de estos pueblos prehispánicos.

Los hábiles y creativos alfareros de la cultura Arqueológica Tumaco La Tolita escogían muy bien sus arcillas y sus desgrasantes para obtener el resultado que deseaban de una pasta homogénea para realizar sus finas piezas, y presentaron gran interés por el color en sus piezas, la cerámica que manufacturo este pueblo presenta toda una gama de colores que se pueden encontrar en la arcilla natural, es posible que la materia prima fuera el caolín, siendo abundante y muy características de esta cerámica el color gris claro o blancuzco de este material.

Las habilidades alfareras adquiridas por los artesanos de Tumaco La Tolita posiblemente fueron aprendidas de las tradiciones cerámicas más antiguas del continente, la Valdivia, la Machalilla, Chorrera.

El italiano Brezzi (2003) tomando como referencia la cronología propuesta por Valdez (1987) exhibe el desarrollo de la alfarería Tumaco La Tolita en tres etapas:

-La utilización de ideas y técnicas heredadas de Chorrera, en la expresión de conceptos e imágenes basadas en el pensamiento y una estética propia, todavía en formación. (Tolita temprano 600 a.C. – 200 a. C.).

-Mejora en la técnica artesanal para la producción de formas complejas y muy propias, define una iconografía clara, que muestra la consolidación de una identidad. (Tolita clásico 200 a. C.- 100 d. C.)

-Predomina la producción en serie, utilización de moldes, de objetos mágico-religiosos para hacer frente a la demanda masiva. (Tolita tardío 100 d. C. -200 d. C.). (Brezzi, 2003)

Esto podría indicar que la primera etapa exige al alfarero un esfuerzo creativo, en la segunda etapa necesitaba una concreta habilidad técnica, y en la tercera no requiere ninguna de estas habilidades. Pero es seguro que en estas tres etapas existían verdaderos artistas que se expresaban creando verdaderas obras de arte.

En cuanto a los artefactos fabricados por esta cultura y su desarrollo en técnica y procesos de manufactura cerámica y orfebre evidencia el grado de mejora en sus técnicas de fabricación; se mencionaran algunas características propias de la alfarería que este pueblo prehispánico fabricó, por lo general la cerámica de la Tolita estaba decorada con pintura post-cocción de varios colores, pero con el desgaste sufrido en las piezas, y su pérdida de pintura, hoy se conoce por su color gris amarillento, o en las piezas de la región de Tumaco por su tonalidad rojiza, esta cerámica fue fabricadas con moldes para facilitar su producción en serie, esta forma de producir su cerámica en grandes cantidades se ve con más frecuencia en la etapa tardía de esta cultura, y se debe posiblemente a la gran demanda de una población que crecía rápidamente. Las piezas

eran sometidas a una doble cocción en hornos precarios, en la primera cocción se le daba endurecimiento a la pieza, y en la segunda permitían darle un acabado, resanando las porosidades y arreglando las imperfecciones, pintar y agregar decoraciones que se fijaban con esta segunda cocción.

Es posible encontrar muchas técnicas conocidas de manufactura como las aplicaciones, el claveteado, impresión, incisión, escisión, pastillaje, etc. Pero también cada etapa se caracterizó por el uso de ciertas formas cerámicas que fueron variando con el tiempo, con esto se quiso clasificar las diferentes etapas ya mencionadas. (Martínez, 1988).

La gran variedad de piezas que produjo esta cultura como herramienta de ayuda para un sin número de actividades, como la cocina, la agricultura, la pesca, etc. Objetos con una excelente manufactura artesanal, elementos de gran abundancia en el registro como ollas, botellas zoomorfas, cuencos, copas, compoteras, vasijas acampanadas, cántaros de boca ancha, alcarrazas, platos, bandejas, vasos silbantes, recipientes trípodes, ollas trípodes, platos trípodes, platos sencillos, también se registran recipientes menos comunes como poporos, bandejas rectangulares, ralladores, botellones, ralladores cóncavos, rallador-bandeja, pintaderas, rodillos, sellos, moldes, torteros, cuantas, collares, silbatos, ocarinas, pitos, braseros, taburetes, por mencionar algunas de los objetos que fabricaron.

Pero como es evidente “no es posible armar un cuadro en conjunto de la cerámica utilitaria Tulato, determinando una clasificación por tipo, uso y frecuencia. Tampoco hay coincidencia entre los distintos autores sobre la terminología que debe emplearse y cada cual elige la suya” (Brezzi, 2003, p.145)

La cerámica suntuaria o de alta calidad posiblemente era monopolio del cacique y hacía parte de su poderío y sus riquezas que se centraban en la acumulación y redistribución selectiva

de alimentos y bienes. Con más razón se podría atribuir la posesión de estas piezas cerámicas con función mágica religiosa a los caciques-chamanes y la estrecha conexión entre el poder político y el poder religioso. En cuanto a la manufactura de estas piezas suntuarias o religiosa se podría indicar que estos artesanos trabajaban y tenían un vínculo con los chamanes, y estaban en un estrecho contacto ya que estos utilizaban y tenían control sobre los objetos de carácter mágico religioso que el artesano alfarero producía.

Es tan variada el conjunto de artefactos producidos por este pueblo y el grado de esteticidad de estos que nos muestra la función estética que produce la decoración en la pieza, el uso ritual y mágico religioso que posee el artefacto, Brezzi menciona: “los instrumentos musicales como más Ocarinas, que en Tulato tienen al mismo tiempo carácter utilitario, decorativo y, casi seguramente, mágico-religioso” (Brezzi, 2003, p.143).

Gran parte de material arqueológico cerámico fue destruido y desechado por los mismos huaqueros ya que estos se interesaban por el material orfebre principalmente, y las piezas que se encuentran completas en colecciones y museos se deben a una restauración de la pieza resanando las fracturas y los fragmentos de la pieza y a veces reconstruyendo partes enteras.

2.4. Mitología y aspecto mágico-religioso.

La relación con la naturaleza que mantuvieron las culturas prehispánicas, y las representaciones que estos elaboraron de ese vínculo en el registro material, nos muestran los desarrollos en técnicas manufactureras que nos ha llevado hasta los estados civilizados, estas culturas prehispánicas habitaban un entorno menos intervenido por el humano, y se refleja especialmente en las figuras zoomorfas hechas de arcilla. “el animal mitológico servía como

puente entre el mundo de los hombres y el mundo de los ancestros y los dioses” (Chang, 1981, p.527)

El lenguaje de los símbolos y las formas que utilizaron los pueblos prehispánicos fue de importancia para sociedades que carecían de una escritura, pues estos símbolos constituyen un medio de comunicación a través de la representación en su cultura material.

Se han podido inferir a través del registro arqueológico, una serie de animales míticos importantes para esta cultura, también se han podido llegar a consensos sobre el papel que desempeñaban estos animales en la vida espiritual de este pueblo,

En el mundo antiguo el hombre primitivo se encontraba rodeado de un medio hostil, su supervivencia estaba en juego, pues el animal era en muchos casos superior a sus fuerzas y representaba para él un peligro que tenía que vencer a diario. De este hecho parece derivarse el afán constante de asimilar e imitar el mundo animal, lo cual se tradujo en una serie de mitos y ceremonias que llevaron al hombre antiguo a vestirse con pieles y máscaras zoomorfas para así identificarse con los elementos del mundo animal. (Errazuriz, 1980)

El hombre prehispánico funde los hechos naturales con sus necesidades espirituales y de esta manera va moldeando su mundo mítico.

Las creaciones artísticas de los alfareros de Tumaco –La Tolita modelaban para recrear las ideas de su grupo social, fueran estas religiosas o políticas en la manufactura de piezas cerámicas. Errazuriz en (1980) anota:

Cuanto más débil es su organización política y religiosa, más realistas son los pueblos en sus manifestaciones artísticas son realistas por que se comunican con un lenguaje que puede comprender el hombre de enfrente. Al organizarse políticamente y religiosamente van acumulando símbolos con los cuales transmitir ideas. Estas, poco a poco, van

reemplazando la realidad hasta el punto de que en el transcurso de tiempo llega a tornarse innecesaria para la comprensión de tales símbolos (p.18).

El alfarero está sometido a un conjunto de conceptos míticos y religiosos que salen de la mera realidad física y natural del individuo, pero estos conceptos míticos y religiosos es una guía del grupo social al que pertenecen. Brezzi observa y parte de la premisa que

Las figuras Tulato son esencialmente de carácter mágico o religioso, aunque dentro de este ámbito los distintos tipos de figuras puedan tener una función específica diferente: imagen sagrada o ídolo, recordatorio, simulacro o fetiche para prácticas mágicas, ofrenda propiciatoria, exvoto, amuleto, etc. (Brezzi, 2003, p.173-174)

Desde los albores de la humanidad los animales tuvieron gran importancia, pues estos fueron los que inspiraron al hombre primitivo y los que permitieron crear un mundo mítico que sirvió para explicarse todos los fenómenos naturales que escapaban a su entendimiento. Las representaciones de animales realistas de este pueblo prehispánico son consecuencia de su observación constante de su entorno natural, lo que ha permitido la identificación de animales en los aerófonos fue posible gracias estas representaciones realistas.

La cerámica del pueblo Tumaco-Tolita expresa ideas y conceptos, de carácter general y trascendente. Pero las explicaciones y los significados son más escurridizos, ya que es amplio el material y es más desordenada aun su sistematización. Resulta difícil reconocer si ciertas diferencias de estilo, en las representaciones de un mismo motivo, dependen del lugar o de la época o de ambos factores juntos. (Brezzi, 2003)

En esta cultura prehispánica como en muchas otras del mundo le dio gran importancia a la cabeza, este pueblo en sus primeras etapas practicó la deformación craneal y en el registro arqueológico son abundantes las cabezas elaboradas en barro, posiblemente que hacían parte de

piezas completas, estas cabezas abundan en mayor cantidad que los cuerpos de piezas cerámicas. También se ha pensado la posibilidad de que en el inconsciente colectivo de este pueblo existan unos arquetipos de dioses o superhombres con la cabeza alargada, por lo cual se deformaban el cráneo para parecerse más a estos seres sobrenaturales.

Brezzi (2003) formula una teoría en cuanto a la importancia de la cabeza humana en el tema ritual, los TULATO en época temprana practicaron la decapitación ritual y el culto por las cabeza trofeos, dentro de una tradición y concepciones mágico-religiosas que compartían con muchos pueblo, pero con el tiempo, se transformaban en una sociedad más pacífica quizá debido a que ya se consideraban una sociedad de mercaderes y navegantes, se fueron imponiendo a tradiciones más guerreras y cruentas. Por esta razón quizá el rito de la decapitación de la víctima en carne y hueso fue gradualmente sustituido por el descabezamiento de una pieza cerámica, simulacro que encarnaba esta sanguinaria tradición; práctica que terminó por imponerse y solo la decapitación verdadera era ejecutada en enemigos.

Por las representaciones en oro y especialmente en barro arqueólogos como Brezzi sospechan sobre las creencias de la cultura Tumaco-Tolita, y propone al sol como dios tribal, o al menos como el numen tutelar, del clan dominante, y el jefe de la comunidad está en la condición de creerse hijo del sol.

La iconografía del pueblo prehispánico Tumaco-La Tolita deja ver su mundo mágico-religioso, en donde dos divinidades el jaguar (rey de la selva) y el sabio dios viejo, que tiene notorios parecidos estéticos con Mesoamérica; está el dios supremo y creador el Sol están presente en la orfebrería. Y en los niveles más bajos cerca a los humanos existen una multitud de espíritus y deidades menores, asociadas a la selva, el océano y los fenómenos naturales, dentro del contexto del universo chamánico. (Brezzi, 2003)

Seres sobrenaturales habitaban mundos correspondientes a la visión chamánica, en la que se percibe realidades paralelas y sobrepuestas, dentro de esta concepción todo animal y elemento de la naturaleza tiene atributos sobrenaturales de algún tipo.

“con el beneplácito del mítico dueño de los animales, el chamán recorre los distintos mundos, el de más arriba y el de más abajo, disfrazado de la forma apropiada, ave, reptil o felino según el caso. Para poder realizar este viaje acudirán al consumo de plantas alucinógenas, como las obtenidas de la hoja de coca, sin ser esta la única. Para que la transmutación sea completa y tangible, se disfrazara con plumas de ave, pieles de felino, o cueros de lagarto, utilizaría la parafernalia necesaria para que el ritual mágico surta efecto” (Brezzi, 2003, p.300)

Tanto Bouchard y Brezzi reconocen en las representaciones zoomorfas la conexión con el mundo mágico religioso de este pueblo prehispánico, el jaguar como dice Brezzi juega el papel del dueño de los animales, representa con todas sus condiciones tanto negativas como positivas, el elemento central del mundo mágico religioso de este y quizá de muchos pueblos prehispánicos.

2.5.Organización social

Es probable que las elites políticas estuviesen muy ligadas a la religión, como es caso frecuente en muchas épocas en todo el mundo. El posible que el cacique reclamara y legitimara su poder, ya que este era el hijo del sol, atribuyéndose así una autoría divina.

Arqueólogos que han estudiado el tema llegan al consenso de que en el periodo desarrollo regional en la costa Ecuatorial las sociedades estaban organizadas en jefaturas, como el tipo de

organización que prevalecía en este lapso temporal, pero aún se discute sobre la transición que tuvo estas jefaturas de estado incipiente a completa. Factores como el control y la distribución de excedentes, la existencia de una organización centralizada, la especialización de actividades artesanales, y el funcionamiento de implementación de mecanismos de distribución.(Brezzi, 2003)

Probablemente existían caciques menores, como líderes de aldeas secundarias, en avasallamiento ante un cacique principal. Por los restos arqueológicos se sugiere que la Cultura Tumaco La Tolita alcanzó un nivel suficiente de desarrollos para considerarla como jefatura, ya que características como matrimonio del cacique con su hermana descendencia de un antepasado en común, elevado densidad de la población, agricultura, excedentes de producción, redistribución de excedentes, rituales religiosos elaborados, rituales funerarios, uso de objetos suntuarios y obras de arte, etc. Las evidencias también apuntan a que este pueblo no era guerrero, y el poder del cacique se basó en el prestigio religioso y la riqueza, el control que ejercía sobre el comercio y las actividades artesanales.

Esta cultura pudo tener múltiples contactos con otras sociedades prehispánicas que se desarrollaron en la misma época, Brezzi indica que para el comienzo de nuestra era, existió en el área septentrional andina un amplio horizonte cultural, caracterizado por rasgos comunes que abarcó culturas ecuatorianas, del sudeste de Colombia y del norte de Perú, además de la cultura Tumaco La Tolita este espacio y territorio estaba conformado por Jama Coaque, Bahía de Caráquez, y Guangala en la costa de Ecuador, Vicus y Mochica temprano en el norte de Perú, Ilima, Calima, Yotoco y Malagana en el suroccidente de Colombia, y San Agustín y Tierradentro ubicado en los andes meridionales de Colombia (Brezzi, 2003)

Se puede decir que la cultura Jama Coaque es una prolongación geográfica y cronológica de la cultura Tumaco la Tolita, con diferencias más de estilo que de contenido, esta sería una evolución estilística con un desarrollo exagerado de la decoración.

En la cultura Guangala los parecidos con la cultura de Tumaco La Tolita son menos evidentes, pero se conserva sin embargo una afinidad conceptual e iconográfica.

También queda claro que el horizonte de características comunes que posiblemente extendió la cultura de Tumaco La Tolita hacia el suroeste de Colombia en la misma época, las proyecciones y nexos culturales Tumaco la Tolita no solo fueron hacia el suroeste con Jama Coaque y Guangala, sino que fueron con mayor intensidad hacia el norte y sobre todo a los valles del río Calima y del río Magdalena y las cordilleras occidentales y central de Colombia. (Brezzi, 2003)

También la presencia de objetos e ideas de la cultura Tumaco la Tolita pueden ser evidentes en la gran necrópolis que fue San Agustín.

“en la cultura san Agustín se inscribe en una compleja tradición cultural del suroccidente colombiano, de las que participan otras culturas, como Tumaco-la tolita, Ilima, Yotoco, Quimbaya y Tierradentro y que se puede remontar al formativo de la costa pacífica del ecuador (Valdivia-Machililla-Chorrera) entre el cuarto y el primer milenio antes de cristo” (Sánchez 1990, p.42)

San Agustín fue un sitio de intercambio de conocimientos y quizás de productos de gran importancia para la época y la región, San Agustín fue un verdadero crisol cultural, y los hallazgos arqueológicos demuestran una inspiración foránea.

Las culturas regionales de Tumaco-la Tolita- Jama Coaque e Ilima produjeron estilos alfareros particulares, pero sobresalen por tener en común un conjunto de seres míticos

antropozoomorfos, que posteriormente fueron esculpidos en las rocas del sur del alto magdalena, al menos, durante los primeros siete u ocho siglos de nuestra era. Es probable que todas estas culturas regionales se inscribieron en una misma tradición simbólica y por lo tanto hayan compartido un mismo saber. (Llanos, 1995)

Los elementos en común que compartían todas estas culturas arqueológicas mencionadas en el periodo de desarrollo regional, se debe a una herencia de la cultura Chorrera del periodo formativo tardío en Ecuador. Sobresaliendo sin duda este pueblo prehispánico que habitaba en Tumaco y sus alrededores y en la isla fluvial de la Tola como centro de confluencias con comunidades dispersas y nucleadas en sus cercanías. Compuesto por unos pocos cacicazgos principales y un resto de cacicazgos menores, en jerarquía.

Las coincidencias en conceptos a través de las manifestaciones artísticas de Mesoamérica y las de la cultura Tumaco La Tolita evidencian el contacto directo, continuo y prolongado entre Sudamérica y Mesoamérica. Dando indicios de que en épocas tempranas había una transmisión de sur a norte con el auge de la cultura Chorrera.

A largo del texto se darán algunas claves y se expondrán algunas ideas para comprender las representaciones simbólicas a través de artefactos sonoros, en donde se da posibilidad de entender la iconografía desde dos percepciones diferentes como la forma-representación y el sonido-función.

3. Música

“El acto mismo de libación, de beber ritual y ceremonialmente,
Se transforma en sonido”.

Gudemos.

La música desde sus inicios ha servido como elemento de cohesión social, una forma cultural y artística que le permite al hombre relacionarse con la naturaleza y al mismo tiempo transformarla de manera abstracta, la música es capaz de reunir un grupo determinado de personas en torno a algo específico, permite el rito. También a través de la sonoridad se ha desarrollado la identidad de grupos sociales y es un medio por el cual las diferentes culturas se expresan.

La música es capaz de construir entornos en los que se pueden compartir experiencias entre varios individuos. La sensación del placer, de alivio mental y de libertad imaginativa que puede producir el disfrutar la música, está en que se presenta bajo una apariencia más clara y regular que los sonidos expresados en el entorno natural. La música es pues capaz de organizar un mundo auditivo, real, que se muestra momentáneamente más inteligible que de costumbre.
(Barba 2013)

Gudemos considera incluso que conceptualmente el espíritu en la naturaleza de los trances psicoactivos, se transformaba en una mágica sustancia como lo es la sonoridad.
(Gudemos 2015)

La variedad de formas que diseñaron los alfareros prehispánicos del mundo andino desde el periodo formativo, dio funcionalidad para una variada composición organológica en los aerófonos que diseñaban. “Libación, sonidos, enteógenos, muerte: una conjunción significativa

de carácter ritual que alcanzó amplia difusión en el mundo andino prehispánico” (Gudemos, 2015, p.65-66)

El desempeño que tuvo el sonido y la música en el mundo prehispánico fue de vital importancia en el ámbito mágico-religioso de estos pueblos, por esta razón fue empleado fundamentalmente en los contextos rituales y ceremoniales que elaboraban.

Era tanto la mágica sustancia intangible, propiciatoria de las transfiguraciones chamánicas, como la inconmensurable potencia acústica de las multitudinarias, socializando con cantos, danzas y toques instrumentales el espacio comprendido por los circuitos ceremoniales. Asociado a las coreografías danzadas, el sonido ritual constituyó la expresión más poderosa de una voluntad social estableciendo los vínculos de coexistencia entre el poder del hombre y de los dioses” (Gudemos, 2015, p. 9)

La participación de músicos fue relevante en las ceremonias funerarias, ya que el principal papel de los rituales realizados por las elites de estos pueblos, era dar continuidad al sistema de relaciones en pro del óptimo funcionamiento de la sociedad, luego de la rotura en el orden de jerarquía que significaba la muerte o pérdida de un individuo importante. (Gudemos, 2015)

Reichel Dolmatoff en su artículo Orfebrería y Chamanismo (1988) comprende la necesidad del chamán de organizar y explicar la relación entre el cosmos, la naturaleza y el hombre, como algo esencial, el chamán bajo efectos de sustancias alucinógenas podía trascender el espacio-tiempo para buscar respuestas necesarias para la salud y beneficio de su grupo social. Estos largos y profundos vuelos que emprendieron los chamanes conectaban su consciencia con dimensiones que habitaban sus antepasados y sus dioses, este viaje estaba dirigido por

sonidos producto del intérprete con su instrumento, que eran capaz de dar apertura a otros planos de existencia.

La doctora Gudemos asegura que el sonido jugaba un rol de gran importancia en las actividades rituales de los pueblos andinos. “Los aerófonos sentaron precedentes técnicos y estéticos que alcanzaron gran difusión” (Gudemos, 2013, p.22)

Los instrumentos musicales han sido de gran importancia en toda la historia de la humanidad, no solo por estar presentes en el día a día, sino por la forma ingenua del hombre en crear artefactos capaces de expresar y replicar sonidos. El uso de instrumentos musicales en la vida mágico religiosa de los pueblos precolombinos fue relevante, y el constante perfeccionamiento en el tañido de los instrumentos para lograr el sonido deseado llevo un largo tiempo de experimentación. La recreación de sensaciones a través de los sonidos es una característica cultural de toda la humanidad.

La “cultura” producto de las representaciones simbólicas y del racionalismo, característico de nuestra especie, desarrolla mecanismos de comunicación y medios de expresión para el beneficio del grupo social y el de cada individuo, en la búsqueda de formas para la comunicación emergieron expresiones tan importantes como lo es la música.

La música en sus múltiples usos y funciones se ha utilizado como una aproximación a los dioses, este mecanismo junto con otros como la danza, la oración, el ritual organizado y otros aspectos ceremoniales han sido parte fundamental de las sociedades.

La función que desempeñó la música en las ceremonias mágico-religiosas que realizaban los pueblos prehispánicos fue la de proporcionar la seguridad que necesitaban frente al universo, así pues la palabra “uso”, se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música, cuya

función hace referencia a las razones de ese uso, y los propósitos para los que sirve. (Merriam, 1964)

La música tiene un rol fundamental en el baile, los instrumentos rituales - flautas, cascabeles maracas, tambores, bastones de baile- inducen cambios en la conciencia. “La música contribuye a provocar visiones en las cuales se evocan colores y formas particulares, o propicien la comunicación con los animales y la naturaleza” (Pineda, 2006, p. 86).

Teniendo presente que los académicos de occidente fueron los primeros en teorizar sobre la música, sería importante mencionar algunos postulados que aportaron para la comprensión de fenómenos culturales como la música: para Darwin el fenómeno musical en el ser humano tiene su origen en el acto sexual, donde la reproducción armónica de los sonidos, emulan el coito, la información de ritmos y tonos producto del acto sexual con el tiempo se fue tecnificando y complejizando, hasta llegar a la producción de instrumentos para generar sonidos, estas innovaciones han llevado al hombre a emplear fenómenos culturales y artísticos como la música en dinámicas que favorecen la mente humana; mientras otro evolucionista como Herbert Spencer atribuye el inicio de la música a un hecho cultural que se funda en la expresividad de las primeras emociones, esta se puede vincular al lenguaje como un aspecto por el cual se pueden expresar emociones, mediante quejidos y gestos que fueron tomando sentido simbólico para las sociedades humanas, alcanzando un grado de complejidad donde se desarrollaron y manufacturaron instrumentos musicales para la expresión de los sentimientos. (Reynoso. 2006)

Otros postulados teóricos que tomaron relevancia sin duda fue el de Willie Pastor aportando sobre el significado de la materialidad en la que se manifestó la música -instrumentos musicales-, y el flujo de construcciones simbólicas mentales a través de la sonoridad; este propuso tres estadios para el pensamiento musical: la magia, el ritmo y la melodía. En sus inicios

la música estaba netamente ligada a aspectos mágicos dentro de las sociedades, y exclusivo del médico tradicional o chamánico. También con la finalidad de buscar un vínculo del chamán (mago-médico) con lo sobrenatural y el mundo de los espíritus y los dioses, a través de una cualidad artística, obteniendo facultades a través de estas herramientas (instrumentos musicales) para alejar las enfermedades y atraer el bienestar a sus grupos sociales. Reconociendo que no solo es el uso de instrumentos musicales sino también el de plantas enteógenas, facilita esta intercomunicación del chamán con el mundo sobrenatural. Posteriormente el uso de instrumentos musicales estuvo ligado al acompañamiento de situaciones de guerra, cacería y trabajo. Y por último la música se vuelve un elemento de entretenimiento y disfrute, generando una belleza artística y estética en la composición de melodías. Esta función melódica destaca a la música dentro de los sonidos presentes en el entorno humano. Produciendo y generando ordenadamente sonoridades, transformando así la realidad humana mediante el disfrute de los sonidos emitidos por un instrumento musical. (Reynoso, 2006)

La filosofía también trabajó para entender el fenómeno cultural de la música, y esta doctrina la considero desde el ámbito estético. Para la escuela de Pitágoras la cual tenía como principio fundamental la aritmética, y buscaba construir el mundo mediante sus percepciones, vio en esta una armonía cuantificable, con la que también se pudo comprender la música. El ritmo tiene como base la aritmética, si se quiere entender como ley universal, ya que para construir una armonía se deben conjugar diferentes melodías, organizando el mundo en lo aritmético y lo estético. (Reynoso, 2006).

En sí la música empezó a ser cuantificada y cualificada en occidente bajo la racionalidad académica de la época, las diferentes formas de interpretarse y el orden cuantificable de la

música es lo que la hace bella para los oyentes, esta belleza está determinado por su orden numérico y armónico.

Para Platón la música es una pasión que busca como finalidad el placer, buscando una relación entre emoción y armonía. Colocando a la música entre la racionalidad y las pasiones, para explicarla bajo una fundamentación racional en la armonía (orden); buscando emociones a través de la armonía, esta armonía permite apreciar el carácter racional y matemático de la música. (Reynoso, 2016).

Kant infería que la composición es significativa para apreciar lo bello de la música, en esta se acumulan todas experiencias de las sensaciones y a su vez se convierten en conocimiento, como por ejemplo una canción que puede ser enseñada. Las diferentes tonalidades que estimulan los sentidos son determinantes para comprender lo bello de la música. Para Kant sólo cuando se convierten en tonalidades organizadas y armónicas toma sentido lo bello de la música, ya que se producen modificaciones perceptivas a través del sonido. (Pinzón, 2016)

La perspectiva estéticas de filósofos como Friedrich Nietzsche sobre la música, el cual señala que tiene entre sus finalidades ejercer una acción tónica para aumentar la fuerza y el placer producto de los sonidos; para Arthur Schopenhauer la música es capaz de sobrepasar los canales intuitivos y emocionales del ser humano, ya que su estructura, puede ser relacionada con lo metafísico y permite llegar a un estado sublime de la existencia, considerando la música como un producto de la esencia del mundo y del ser humano. Es decir la música como una expresión de las emociones del individuo. (Pinzón, 2016)

Las actividades musicales asociadas a la economía son numerosas, las canciones de trabajo se encuentran en casi todas las culturas, como también las canciones para la molienda, la cosecha, la construcción de viviendas, el transporte de objetos, etc. También se acompañan con

música la medicina y sus prácticas, y así se contribuye a la economía general del grupo; La música también sirve como marcador social de organización (canciones de nacimiento, canciones de saludo, canciones de linaje o clan, canciones fúnebres, etc.) el uso de la música con propósitos educativos, las canciones también tienen un mensaje político (canciones que comentan acontecimientos u propósitos políticos, etc.) La música en las creencias y el control de poder se transmiten por medio de la oración musical, como también los mitos y leyendas, canciones religiosas y de cultos, etc. El control de poder también puede ser adquirido por medio de canciones de súplica, canciones mágicas para curar, cazar, y demás actividades que necesitan de ayuda sobrenatural, como invocaciones melódicas. (Merriam, 1964)

La importación de la música dentro de la cultura es principal ya que se emplea como marco de integración de un sin número de actividades, pero también forman parte fundamental de actividades que no podrían realizarse sin ella, probablemente esta actividad cultural condiciona, modela y controla el comportamiento humano. (Merriam, 1964)

La música es un componente básico de todas las culturas, y por ende de gran importancia para los procesos en la construcción de identidad que llevan las culturas; a través de la cultura material se puede entrever la construcción de un instrumento (musical) y su moldeado da pautas desde su representación para intuir la importancia de algunos animales en la cosmogonía y en los diversos aspectos culturales de estos pueblos.

La presencia de estos instrumentos musicales en el registro arqueológico supone la existencia de espacios y momentos para la creación del arte, la interpretación y el disfrute de la música, creando espacios de interacción grupal, como lo señala Idrovo (1985):

es probable que su ejecución haya sido realizada por individuos o grupos determinados, pero su audición debió ser un acto colectivo acompañado con la danza en rituales y

celebraciones de fertilidad, propiciatorias, de iniciación y culto a los muertos, pues: la música como la danza suelen ser generalmente dos aspectos de una misma realidad, que se transforman paulatinamente y dan acceso al mundo de lo sobrenatural, [...] [representan] [...] mecanismos con un profundo sentido de equilibrio entre lo animado y lo que trasciende, pero siempre en función del hombre y del grupo. (p.9)

A continuación se mencionan brevemente algunos tipos principales de funciones, en oposición a sus usos, que propone Merriam (1964):

Función de expresión emocional: La música como mecanismo para expresar ideas, pensamientos y emociones no exteriorizadas en el lenguaje cotidiano. La música funciona como mecanismo de alivio emocional para un grupo de personas que realizan actividades juntas.

La función del entretenimiento: la música en la cultura ha entretenido desde sus inicios, pero se tiene presente la distinción que se puede hacer entre entretenimiento puro, y combinar la música con otras funciones y tipos expresión.

La función de comunicación: la música siempre tiene un mensaje, pero no se sabe con certeza ni el cómo ni el porqué, ni a quién, y está conforma y configura a la sociedad a la que pertenece, en este caso la música no es un lenguaje universal. La música es capaz de transmitir una comprensión limitada. Y quizá esta función comunicativa sea la menos comprendida y conocida.

Función de representación simbólica: la música como representación simbólica de otras cosas, ideas y comportamientos.

Función de la respuesta física: la música se usa en las distintas sociedades para provocar una respuesta física que es relevante para el grupo social, aunque la respuesta biológica sea delimitada por convenciones culturales. (Trances inducidos por música, sin esta respuesta ciertos

ceremonias religiosas serían un fracaso). La música también provoca, excita y canaliza el comportamiento de las multitudes, anima las acciones del cazador, e inspira la respuesta física de la danza que también juega un papel fundamental en el evento considerado.

Función de refuerzo de conformidad a las normas sociales: la música también puede ser una advertencia directa a los miembros marginales del grupo, ya como establecimiento indirecto de lo que el grupo considera un comportamiento correcto (canciones de ceremonias de iniciación) esta función refuerza las normas sociales.

Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos: aunque la música se utiliza en contextos sociales y religiosos la función principal es la de preservar un orden, coordinar los símbolos ceremoniales, como también transmitir potencia mágica por medio de conjuros. Se reafirman sistemas religiosos al cantar, recitar mitos y leyendas, así como con música que expresa preceptos religiosos, también se pueden reafirmar las instituciones sociales ya que por medio de canciones se resalta lo adecuado y lo inadecuado, como se debe hacer y qué debe hacer.

La función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura: es la música una actividad en la que se sintetiza la expresión de los valores, un medio por el que un imaginario cultural es expuesto. Por todas las propiedades que se están mencionando la música es sin duda contribuye a la continuación y a la estabilidad de una cultura.

La función de contribución a la integración de la sociedad: la música proporciona un núcleo de solidaridad alrededor del cual se congregan los miembros de un grupo social. La música invita al oyente a identificarse en una experiencia colectiva, la música es un punto de encuentro en el cual los participantes de diversas actividades deben cooperar y coordinar en grupo.

La forma como se pensaban el mundo es el mejor reflejo de la construcción cultural de un grupo, a través de las representaciones que plasmaban en la construcción de artefactos, la manipulación del medio y la creación e innovación en la tecnología; denotan esa estructura mental de las culturas del pasado, todo esto se puede evidenciar en lo simbólico, ya que es una representación fidedigna del pensamiento de estas personas. El arqueólogo considera que ese imaginario aún está vivo en las piezas que fueron elaboradas por sujetos inmersos en una cultura determinada, estas piezas pueden develar particularidades del imaginario colectivo e individual de los pueblos prehispánicos.

La música es indispensable para la ejecución de actividades constitutivas de un grupo social; se trata de un comportamiento humano universal sin el cual es cuestionable que el hombre pueda llamarse verdaderamente hombre, con todo lo que eso implica. (Merriam, 1964)

Las sonoridades y sus múltiples usos generan saberes a través de la música, esta representa y evidencia la relación del humano con sus múltiples entornos. Los alfareros y músicos de estos pueblos prehispánicos y en especial los de Tumaco La Tolita se empeñaron en materializar estos saberes musicales. Es muy difícil hablar de una lógica musical de los pueblos prehistóricos, ya que son infinitas las formas de interpretar los instrumentos, y son ilimitadas las capacidades de improvisación de un músico; el *feeling* en la música es la capacidad del intérprete y su inteligencia de improvisación, develar este aspecto de la música es imposible para la ingenuidad del arqueólogo, ya que solo se analiza material arqueológico (instrumentos musicales). Sin desconocer que los pocos instrumentos musicales acá analizados pueden dar al arqueólogo (o arquemusicólogo) indicios sobre los posibles paisajes sonoros de los pueblos prehispánicos. Precizando también que nos encontramos frente a un concepto occidental como lo es la música; sugiere Pérez de Arce (2004) que el concepto música está ausente en las culturas

andinas actuales, y se supone que con más razón en las culturas del pasado, existen conceptos precisos para cada música en particular, ligadas a conceptos específicos, pero en las culturas del pasado no existe el concepto de música genérica del pensamiento occidental.

3.1. De la etnomusicología a la arqueomusicología.

La música como una manifestación cultural, física, psicológica y estética está presente en todas las sociedades del mundo, para la arqueología que delibera sobre la cultura material y la manifestación de aspectos culturales, también ha puesto sus estudios sobre la historia musical de los pueblos extintos, que se puede entrever en sus vestigios materiales, no hay otra forma de aproximarnos a las manifestaciones del pasado, sobre lo estético y lo sonoro si no es analizando los instrumentos musicales que estos pueblos del pasado manufacturaron.

La etnomusicología tiene sus bases en la musicología comparada, esta última analizaba los aspectos técnicos de la música tradicional de occidente. Este esquema se utilizó después para estudiar la música en culturas no occidentales y se denominó etnomusicología. Simultáneamente al nacimiento de la etnomusicología se consolidaron las bases de la arqueomusicología, esta es la ciencia que estudia la música de los grupos humanos del pasado. El interés por analizar aerófonos prehispánicos viene de la particularidad de este tipo de instrumentos musicales, en poder expresar diferentes frecuencias sonoras, y la representación y función que estos tuvieron en la construcción de imaginarios. Rastrear los inicios de este tipo de artefactos sonoros en la América prehispánica nos conduce a la tradición y estilo chorrera del formativo y los rastros de este presentes en culturas posteriores y circundantes, ya que este pueblo prehispánico del Ecuador registra los primeros instrumentos musicales de aire elaborados en barro.

El interés por las figuras zoomorfas en estos artefactos se debe a que varios autores como Juan Camilo Buitrago (2010) de la Universidad del Valle, insinúan, que la representación figurativa en los instrumentos musicales es la más importante de la expresión de estos pueblos.

El antropólogo G. Reichel Dolmatoff en su libro Chamanismo y Orfebrería (1988) estableció una relación de los instrumentos musicales con el “chamán” o “líder religioso” enmarcándolos dentro de una dinámica religiosa, que permite una interacción entre el mundo sobrenatural y terrenal mediante el trance chamánico, con la ayuda de la mediación musical.

Los sistemas sonoros y los instrumentos (herramientas) musicales se convierten en analogías culturales de la naturaleza. En las culturas prehispánicas se construyeron a partir de procesos senso-emotivos analógicos y metafóricos categorizados bajo dicotomías⁽¹⁾. Los modos acústicos pertenecientes al mundo natural, fueron replicados en sus inicios como una forma de configurar los entornos mágico-religiosos de estos pueblos. Percibir y codificar las señales acústicas producidas por artefactos, moldearon espacios de conocimiento y articularon a los seres humanos en su grupo cultural. (Pinilla, G., Guzmán, A., Buitrago, J., Rodríguez, C., 2009) La cosmografía musical como lo explican Pinilla, G., et.al. (2009) es el campo que tiene que ver con el sistema (enunciativo, explicativo, normativo) sonoro-ritual y sus múltiples relaciones con los demás elementos de cada cultura, dando sentido y facilitando la vida de las personas.

La etnomusicología tiene sus bases en la musicología comparada, esta última analizaba los aspectos técnicos de la música tradicional de occidente. Este esquema se utilizó después para estudiar la música en culturas no occidentales y se denominó etnomusicología. Simultáneamente

⁽¹⁾ Es recurrente en el registro arqueológico de la cultura en cuestión, encontrar representaciones duales en los objetos con características zoomorfas y antropomorfas, que según analistas del tema iconográfico puede representar las cualidades de los animales y los humanos.

al nacimiento de la etnomusicología se consolidaron las bases de la arqueomusicología, esta es la ciencia que estudia la música de los grupos humanos del pasado.

Los usos y las funciones de la música han sido las discusiones por las cuales se han interesado las disciplinas etnomusicología y arqueomusicología, estas investigan sobre el comportamiento humano a partir de este fenómeno como lo es la música. Esta rama del arte, principalmente busca aspectos descriptivos en la música, y asimismo indaga el significado intrínseco de esta. Qué función tienen y cómo funciona, también es esencial para comprender el fenómeno en cuestión; los usos y las funciones son complementarias, en arqueología encontrar las funciones se vuelven más problemáticas que buscar sus usos, la comprensión de un mundo prehispánico extinto y ágrafo el cual se puede recrear a través de su cultura material;

Hay una diferencia de significado entre usos y funciones, y que esa diferencia es relevante. En el pasado los etnomusicólogos no siempre se preocuparon por esta distinción, y, de hecho, el problema todavía existe hasta cierto punto en la antropología, disciplina en la que el concepto de función ha jugado un papel histórico y teórico muy importante. (Merriam, 1964)

Una aseveración de los etnomusicólogos sobre las funciones de la música, tiene que ver con que la música de las culturas no occidentales está integrada en casi todos los aspectos de su vida, y esto no sucede en la sociedad de occidente. Se podría entonces decir que la música no occidental se utiliza en una amplia variedad de situaciones, se emplea de forma más detallada y directamente aplicada; dejando el interrogante sobre las funciones y la variedad de situaciones en las que se utilizó la música de los pueblos prehispánicos.

Es posible llegar a una interpretación musicológica, estudiando y analizando el material arqueológico de estos pueblos, y la relevancia simbólica de la iconografía musical es uno de los principales objetivos de los cuales se encarga la arqueomusicología.

El análisis de los instrumentos musicales busca comprender a través del registro arqueológico la intención del ser humano con la producción de sonoridades, buscando entender la función a través del diseño del objeto sonoro, también se interesan por investigar cómo la música desempeñó funciones específicas a través de la forma de la pieza, convirtiendo los instrumentos musicales en herramientas importantes para la ejecución de diversas tareas.

El arqueomusicólogo al acercarse a entender la forma como se produjo el sonido intencionalmente, también comprendió el conocimiento consolidado durante largos periodos de tiempo de exploraciones morfo-acústicas de los alfareros prehispánicos. La producción intencional del sonido recreó en sus albores el entorno natural, para finalmente convertirse en una representación abstracta de la forma con otros objetivos funcionales (Buitrago, Guzmán, Rodríguez, 2009).

El estudio de los sonidos como parte de la investigación antropológica y de la experiencia individual a través de lo inmaterial, implica un modo de comprensión dicotómica interna/externa desde los sentidos, el sonido y los efectos acústicos y psicoacústicos. La arqueomusicología aporta metodologías para el estudio sistemático de las dimensiones sonoras, en los objetos diseñados por el alfarero prehispánico. La experiencia del lutier permite conocer las múltiples proporciones en los cuerpos y la variedad de diseños con relación a la producción del sonido, e innovación en la tecnología organológica. Como sugieren (Herrera, A. Espitia, et.al. 2014):

La expansión del estudio arqueomusicológico hacia el ámbito de lo inmaterial y lo conceptual, y la construcción relacional de significados inherentes a la organización social de la tecnología, a su vez, alimentan las posibilidades de pensar no solo sobre y a través de los objetos, sino también de los sonidos (p. 162).

La interrelación que posee la música con la variedad de ámbitos sociales, sin duda fue de gran relevancia para la historia de los grupos humanos del mundo, denotando a través del sonido la conducta y relaciones sociales de los individuos. Gran parte de los trabajos sobre etnomusicología están relacionados con la antropología y la parte simbólica de las manifestaciones culturales, este trabajo se centra en el análisis simbólico de la cultura material, sin dejar de lado la parte funcional de los instrumentos musicales y la forma de clasificación basada en trabajos de etnomusicología que son de importancia para la ciencia; este análisis resaltará la parte mágica y ritual de la música en las culturas prehispánicas.

El musicólogo Curt Sachs (1914) fue determinante en la metodología etnomusicológica, colaborando en el ámbito sistemático y metodológico. Reformular las nuevas metodologías con el fin de acoplar a las sociedades no occidentales los análisis etnomusicólogos, con el fin de integrar las distintas epistemologías, teniendo presente las nuevas formas musicales desde la elaboración técnica, melódica y estilística (Pinzón, 2013).

El concepto etnomusicología fue aprobado por los musicólogos para referirse a los distintos usos de la música en las sociedades no occidentales. La antropología cultural de Norteamérica denomino culturalismo o antropología de la música con el propósito de estudiar el papel de la música y la interacción con el contexto cultural.

La canadiense Alan Merriam en su texto de 1964 *Antropology of music* plantea una forma antropológica de abordar el fenómeno de la música. La interrelación de la música con comportamientos sociales, políticos, económicos, lingüísticos y religiosos. Abriendo el camino de la discusión sobre la relación simbólica con las demás artes, debido a la complejidad de la estética y su estructura social. La cultura como una acumulación de experiencias vividas fue uno de los aportes conceptuales de Merriam a la disciplina musicológica. También aportó a la

metodología de análisis una forma de aproximar la etnomusicología a la ciencia, pensando en el trabajo necesario tanto en campo como en la fase de laboratorio, para el análisis de las conductas musicales. (Merriam, 1964)

Gracias a la metodología de Merriam en el campo de la etnomusicología y su esencia comparativa, que busca el entendimiento del rol social del músico, la música se ha podido interpretar como comportamiento simbólico y el músico como agente social.

Las metodologías y teorías de la escuela histórico-cultural Europea han servido para estudiar las sociedades no occidentales, dentro de estas propuestas cabe resaltar la del Checoslovaco Bruno Nettl, en su texto del año 1964 *Theory and method of ethnomusicology*; esta obra, brinda herramientas para la sistematización de la información musical y cultural de los pueblos no occidentales, desde una metodología descriptiva en las composiciones musicales, incluyendo los siguientes parámetros descriptivos: frecuencia, melodía, ritmo, métrica, forma, armonía y polifonía, todas de gran utilidad para la etnomusicología.

En el caso de América latina en chileno José Pérez de Arce hace un rastreo Arqueológico, histórico y cultural en su texto *Música Mapuche* (2007) observando una continuidad cultural desde el tiempo prehispánico hasta la contemporaneidad, confrontando y comparando los usos de instrumentos musicales y demostrando la importancia de los estudios etnomusicológicos para la comprensión de la historia de los pueblos prehispánicos.

La relación de lo simbólico con la producción de un paisaje sonoro que transmite un mensaje cultural y un aprendizaje musical, fue vital para la configuración de los pueblos en consolidación.

Siguiendo a Norbert Elias, se puede entender el símbolo como el elemento catalizador y dinamizador de lenguaje, estos “no solo incluyen conocimiento sino también, por ejemplo,

normas de conducta y sentimiento. La transmisión de lenguaje de individuo a individuo fue, inicialmente su forma principal” (p60), pero no solo el lenguaje es contenedor de símbolos, toda acción cultural, todo acto del hombre con relación a la transformación de la naturaleza presenta una carga simbólica.

3.2. Arqueomusicología y etnomusicología en América.

A continuación se mencionan algunos de los aportes a la etnomusicología y arqueomusicología desde diferentes autores, en diferentes partes de América, que ayudaron a guiar el proceso de análisis que será realizado en los capítulos siguientes.

El profesor Guillermo Abadía Morales en su texto *Instrumentos musicales del folklore colombiano* (1991) realiza una clasificación organológica, basada en las cuatro categorías propuestas por Curt Sachs: aerófonos (instrumentos de aire), membranófonos (instrumentos de cuero, mebranas), idiófonos (autofonos, instrumentos semiautomaticos) y cordófonos (instrumentos de aire), realizando una correlación desde el ejercicio etnográfico, según su función y distribución. Mostrando además diferencias y semejanzas presentes en los instrumentos musicales de las poblaciones colombianas actuales, mediante el ejercicio etnográfico y la funcionalidad de los instrumentos musicales.

El musicólogo Luis Escobar realiza un trabajo sobre música prehispánica en el año 1985 titulado *La música precolombina*, donde rastrea las diferentes manifestaciones musicales de las regiones mesoamericana y andina, analizando manifestaciones de las culturas Olmeca, Moches, Malibues, Taironas, Incas, Aztecas, entre otras. Estudiando principalmente el uso de aerófonos.

A continuación se nombraran algunas perspectivas teóricas que nutrieron y guiaron el presente análisis organológico. La arqueomusicología formada en los años 50's tiene como bases

teóricas el estructuralismo y la nueva arqueología, en donde las fases de campo y laboratorio conllevan parámetros para el análisis investigativo desde la organología, histórica y sonora. (Pinzón, 2013)

El español Xavier Bellanger desarrolla investigaciones en América del sur en la región de los Andes centrales reconociendo desde la arqueomusicología artefactos sonoros pre-Incas e Incas, documentando la utilización de membranófonos en contextos rituales.

Mónica Gudemos (2015) analiza la cultura moche y las producciones de trompetas elaboradas en barro y en caracoles marinos ubicadas en el periodo de los desarrollos regionales.

El investigador peruano Carlos Mansilla (2009) ubica el artefacto sonoro más antiguo del Perú aproximadamente con 5750 A.P. prospectado por el arqueólogo Suizo Frederic Engel en la década de los 60 cerca a Chilca en Perú, tratándose de una quena de madera, la más antigua de los Andes centrales peruanos.

La arqueóloga colombiana Ana María Groot (1992) registra el instrumento musical más antiguo de la región ubicada en un lapso temporal de 8.500 AP- 3.000 A.P. hallado en el altiplano Cundiboyacense, se trata de una flauta o quena elaborada en hueso de humano, elaborado en un hueso de radio. Presentando cuatro orificios de digitación y una embocadura fabricada en cera.

En el ámbito de la arqueomusicología que busca un análisis interpretativo y estructural se ayuda de disciplinas como la arqueología, la historia, la musicología (historia de la música, etnomusicología, paleorganología y organología) y la física (acústica) permitiendo la reconstrucción de aspectos musicales a través de artefactos arqueológicos. Esta disciplina reciente y compleja se influencia del estructuralismo y la nueva arqueología, pero no hasta 1983 los académicos de estas diferentes áreas definen sus contenidos y las diferentes líneas de

investigación que se van afianzando hasta nuestros días. Esta reestructuración definitiva se incubó en Nueva York bajo el amparo del ICTM (International Council for Traditional Music) un grupo especializado en arqueología musical (Hortelanos, 2008)

La arqueomusicología busca a través de métodos interdisciplinarios, una aproximación para describir e interpretar la música. La música de la época prehistórica (arqueomusicología prehistórica) y la música de épocas históricas, que fija su análisis en artefactos arqueológicos como primera fuente documental (incluyendo la iconografía de estos), apropiando parámetros para describir la producción de sonido con métodos arqueológicos y disciplinas afines o útiles, que ayuden a la historia y a la musicología.

Los resultados de las investigaciones interdisciplinarias que realiza la arqueomusicología pueden ser comparados con análisis similares, de diferentes épocas, para dar solución a cuestiones que se interroga el antropólogo sobre si las culturas musicales actuales derivan de un proceso de cambios desde la prehistoria, y quizá encontrar resultados satisfactorios para los continuos problemas en el cambio de las prácticas musicales. Estas precisiones sobre los métodos son divididos en dos secciones de interés analítico: a) Arqueomusicología prehistórica y b) Arqueomusicología histórica. (Hortelano, 2008)

C. Homo-Lechner (1989) se apoya sobre tres tipos de materiales para sistematizar y dar pautas en esta nueva disciplina, denomino el primer triángulo de oro, al análisis del texto, del objeto y de la imagen. El segundo triángulo de oro para el análisis en arqueomusicología lo conforman tres aspectos fundamentales de la disciplina: reconstruir, documentar e informar.

Documentar: ha sido uno de los cometidos de la ciencia, y es labor de investigador colaborar en la recolección del conocimiento en diferentes formatos. En la arqueomusicología las personas que documentan, este caso serían los musicólogos, organólogos, arqueólogos, filólogos

y los historiadores del arte, que recolectan la información necesaria para el análisis de la música desde los siguientes campos:

1. La música pura (notación, escalas, interpretación); es la auténtica arqueomusicología y paleografía musical.

2. Los instrumentos hallados en contextos arqueológicos; es la paleo-organología.

3. Las representaciones de instrumentos (y de otras manifestaciones musicales); es la iconografía musical.

4. Literatura sobre la práctica musical; es la filología musical. (Hortelano, 2008, p. 383)

Reconstruir desde la arqueomusicología las posibles relaciones que se encuentran en torno a la música, como el fabricante de instrumentos y el músico, y hasta los procesos de experimentación para encontrar los efectos acústicos deseados.

Informar a través de publicaciones los análisis en torno al fenómeno musical, es fundamental para difusión del conocimiento y el avance en el área de estudio, ya que la arqueomusicología bebe de diversas disciplinas; pero acondicionar una metodología de análisis no es nada fácil, ya que cada investigador le interesan objetivos particulares, sin embargo Blacking (1988) citado por Hortelano (2008, p.385-386) propone las siguientes premisas básicas que se deben tener en cuenta en los estudios de arqueomusicología:

1. Puesto que la música es un hecho social, su historia y su prehistoria no pueden describirse como *“una serie progresiva de descubrimientos en la organización de patrones sonoros”*. (P, 384).

2. La evolución de los estilos musicales no se corresponde con la evolución de la tecnología.

3. La cantidad y la variedad de géneros musicales que los miembros de una misma sociedad practican no puede predecirse basándose en la cultura material, que es lo que queda en el registro arqueológico. Esta cuestión es especialmente importante en los restos de práctica musical de las épocas prehistóricas. Y, por supuesto, teniendo en cuenta que posiblemente había una gran variedad de instrumentos fabricados en materias vegetales que pueden haber desaparecido por completo (incluso, que ni siquiera puedan tener paralelos en etnografía).

Blacking (1988) enfatizando en estas dos situaciones que se pueden presentar en el análisis de datos arqueológicos y prehistóricos, en dos situaciones:

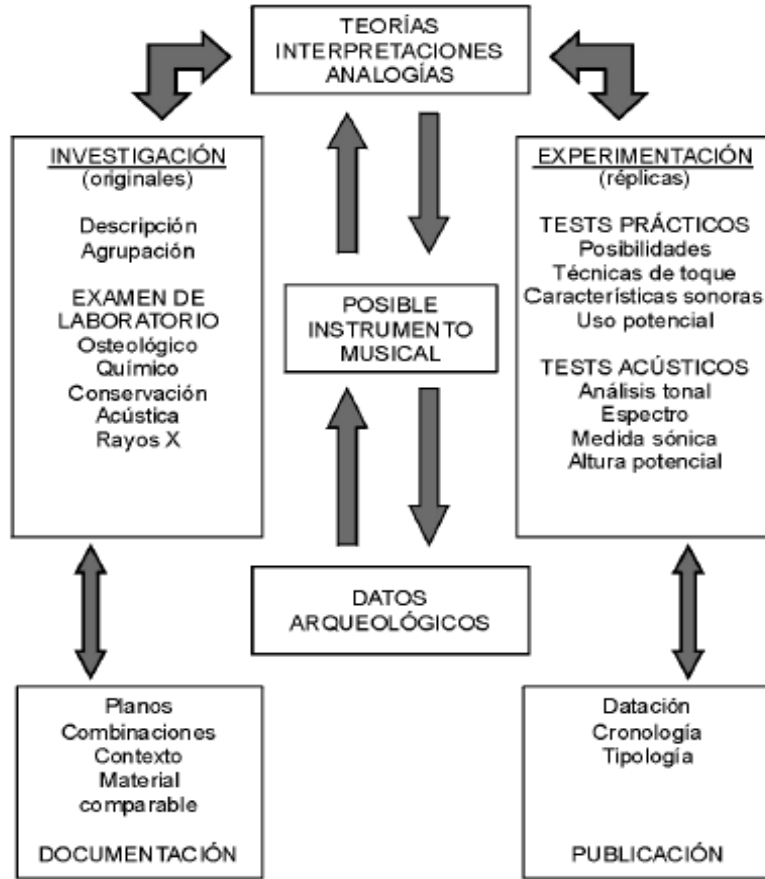
Cuando hay una evidencia clara de actividad “musical”: la reproducción de los tonos y sonidos de un instrumento, por ejemplo, de viento, no puede contemplarse como evidencia del uso de una escala o modo, porque los mismos músicos seleccionan y restringen a menudo el número de tonos, y alteran los sonidos mediante técnicas de control de respiración, de uso de la embocadura y de taponamientos parciales de los agujeros.

Allí donde no hay evidencia material o ésta es muy pequeña, como sucede con la “música” prehistórica: los resultados son inevitablemente muy especulativos; sin embargo, con la ayuda de datos etnomusicológicos y antropológicos las conclusiones pueden ser muy interesantes, si no se hacen comparaciones directas.

La elaboración de teorías e interpretaciones que se hacen en base al análisis de artefactos sonoros deben ser comprobadas bajo los parámetros descriptivos, si se hacen en los artefactos originales estos pueden centrarse en cuestiones tipológicas y morfológicas, mientras que los análisis de laboratorio son arqueológicos (tafonómicos, traceológicos, etc) y acústicos (capacidad sonora del artefacto), y si se analizan reproducciones se pueden realizar pruebas sonoras y explorar las diferentes posibilidades de ejecución. Contrastando los diferentes análisis

realizados en los artefactos originales o en las reproducciones se pueden establecer nuevas teorías o se pueden confirmar las teorías propuestas anteriormente.

A continuación se presenta un esquema metodológico realizado por C. Lund (1988, p. 300) y citado por Hortelano (2008) para el análisis de artefactos sonoros.



Esquema 1. Procedimientos metodológicos propuestos por C. Lund en 1988 para trabajar sobre un posible artefacto sonoro. (Hortelano, 2008: 386)

Erich Moritz von Hornbostel director del Berlín Phonogram Archiv, y Curt Sachs quien trabajó también en Berlín en el Staatliches Instrumenten Samlung, idearon un sistema más sólido que se pudiera aplicar a las irregularidades y patrones universales de la organología. Ellos

añadieron una gran gama de nuevos instrumentos que aportó el auge de la etnografía y de los inicios de la musicología comparada. Ellos adoptaron los principios de Mahillon⁽²⁾ e hicieron un cambio en la denominación de autófono por idiófono ya que asumieron la raíz griega de “ideo” como “propio” en vez de “auto” que significa por “sí mismo”, ya que podría entrar en confusión con los instrumentos musicales de funcionamiento automático, en ellos también se tuvieron presentes: la incorporación al sistema de nuevos instrumentos dejando espacio para futuras divisiones y subdivisiones en el sistema clasificatorio. Para dejar estos espacios para la incorporación de divisiones Sachs y Hornbostel adoptaron el sistema de numeración de Dewey () que permite ampliar sin problema las nuevas clasificaciones.

La clasificación de instrumentos Sachs-Hornbostel (SH) como lo sugieren algunos arqueomusicólogos es el más apropiado para el análisis de artefactos sonoros prehispánicos, contrastando las necesidades metodológicas que requiere el material organológico de América.

La presente monografía tiene como fundamento la clasificación de Sachs-Hornbostel, pero se referencia principalmente de la actualización que hace José Pérez de Arce (2013) incluyendo variedades organológicas del área surandina, y cualidades para la clasificación de artefactos sonoros arqueológicos y tradiciones musicales del continente Americano. La traducción de esta clasificación del alemán al castellano la hace Carlos Vega encontrado algunos obstáculos de índole idiomática que resuelve y acopla con perspicacia.

El corte taxonómico del sistema de clasificación propuesto por Sachs-Hornbostel en el año 1914 se debe a los coleccionistas del siglo XX, quienes se dedicaban a describir semejanzas entre distintos tipos de instrumentos y no en registrar las particularidades de la música de cada

⁽²⁾ Víctor Mahillon en 1880 idea un modo de clasificación unificando criterios para lograr una mayor solidez, para esto mantiene la división de instrumentos según el elemento que entra en vibración y produce el sonido (cuerda y viento), para una mayor precisión en su nomenclatura denomina las divisiones membranófonos, cordófonos, aerófonos y autófonos.

cultura, por esto este sistema clasificatorio no fue diseñado para distinguir particularidades culturales. (Pérez de Arce, 2013)

Dos características fundamentales de este sistema es la metodología que usa de árbol filogenético y los criterios de subdivisión, para después revisar las ventajas y desventajas a través de la comparación.

La flexibilidad del sistema clasificatorio que intenta agrupar, definir y catalogar instrumentos musicales presenta una serie de problemas que cada investigador intenta evadir en sus estudios particulares, estos problemas se deben a la plasticidad del sistema al no ser un sistema clasificatorio fijo.

El aporte metodológico de este sistema se debe a la organización de familias y subfamilias como el árbol filogenético que se basó la evolución biológica de los seres vivos con líneas de parentesco y antecesores comunes.

Las propuestas de fichas que se usan en el registro y documentación de artefactos sonoros que tienen como base en el sistema SH a nivel internacional son abundantes, ya que son las recomendadas por el comité internacional de museos y colecciones de instrumentos musicales. Los criterios que usa el investigador para clasificar instrumentos musicales debe ser un reflejo de la compleja realidad de las personas que colaboran en el fenómeno de la música. Las modificaciones que se realizaron del sistema de clasificación SH⁽³⁾ se desarrollaron con el fin de hacerlo comprensible para los investigadores de habla española, como herramienta metodológica que acoge variables presentes en América. (Pérez de Arce, 2013)

⁽³⁾ Anexo. Fragmento del sistema de clasificación Sachs-Hornbostel sobre aerófonos, adaptado por Pérez de Arce para América. (2013)

El grado de rigurosidad en la manufactura de los artefactos sonoros prehispánicos en donde el constructor y el interpretante o músico buscan una finalidad estética para dar identidad a los sonidos a partir de la cultura material del grupo social al cual hace parte. Los artefactos sonoros que despliegan una gama de timbres, melodías, ritmos e intenciones musicales están cruzados por una idea en su diseño sonoro.

El término música como se acuñó en el mundo académico de occidente, no se puede aplicar estrictamente a los pueblos y grupos del continente americano, pero sí se dará este término a la dimensión semántica que abarca el lenguaje estético de los sonidos, que se diferencia del otro lenguaje lógico utilizado por los humanos para hablar. La música utiliza instrumentos musicales como sistema de comunicación a través de un diseño organológico y características definidas del artefacto.

La sensibilidad particular sonora que algunos individuos desarrollan, segmentan un sector de la cultura y conforma una subcomunidad definida dentro de la sociedad, que notablemente honran la capacidad de estos individuos. El rigor del conocimiento en la búsqueda de un diseño sonoro, implica un aprovechamiento de las propiedades de los materiales, las cualidades estructurales, su flexibilidad y su respuesta acústica, lo que requiere normas de fabricación que el fabricante de instrumentos va descubriendo y perfeccionando.

En los análisis de instrumentos musicales arqueológicos que carece de datos acerca del tañido, la identificación organológica es una herramienta fundamental para guiar los análisis.

Es de gran complejidad en arqueomusicología comprender las posibilidades acústicas del instrumento musical y poder definir qué música se hacía habitualmente con el artefacto sonoro. Analizando piezas arqueológicas introducimos una variable estilística propia de nuestros

tiempos, que inevitablemente da pautas en los análisis culturales, dejando de lado la neutralidad que busca el conocimiento y la interpretación de culturas del pasado.

La permanencia de criterios sonoros varía de gran amplitud frente a los muchos cambios que constantemente se ven en los patrones estéticos visuales. Esto radica en la relativa escasez de sistemas de producción de sonido. (Pérez de Arce, 2013)

El sistema de clasificación SH distingue características primarias organológicas que son más fáciles de reconocer y es un grupo más reducido y entendible, mientras las características secundarias son más difíciles de comprender, de agrupar y son más dispersas.

Las características organológicas primarias están involucradas directamente con el sonido, estas definen características del timbre, dinámica, tañido, intensidad, amplitud melódica, facilidad de ejecución y efectos sonoros,

Estas características guardan relación con el manejo del timbre (lo que suena), la energía (lo que origina ese sonido) y la “humanidad” del sonido (cuán controlado está por el ejecutante, y en qué medida no es aleatorio o producido por factores no humanos). Dicho de otro modo: qué objeto suena, cómo se hace sonar y quién controla esa acción. Otros criterios organizativos primarios menos importantes son la cantidad de voces y la resonancia. (Pérez de Arce, 2013)

El primer criterio de clasificación del sistema SH tiene que ver con el cuerpo que vibra para la excitación del sonido, definiendo cuatro categorías: sólido (audiófono), membrana (membranófono), cuerda (cordófono) y aire (aerófono), siendo estas las formas de vibración básicas que ha conocido la humanidad durante siglos. Estas cuatro categorías se refieren básicamente al timbre, dinámica, cualidad tonal y las formas de controlar esas variables.

A medida que el sistema SH agrega subdivisiones menores se encuentran criterios más particulares y más difíciles de definir. Una de estas tiene que ver con la geometría del resonador,

un caso especial son los aerófonos con o sin resonador, ya que la geometría del resonador es una de las características organológicas primarias, ya que afecta directamente a formación del sonido. En el resto de los casos la geometría del resonador modula el sonido de formas diferentes, lo que genera una infinidad de casos particulares y difíciles de agrupar. (Pérez de Arce, 2013)

Los artefactos sonoros más representativos y fabricados en la América prehispánica sin duda fueron los aerófonos, por el material de fabricación poco perecedero son los instrumentos musicales más representativos y más abundantes en los contextos arqueológicos.

En el presente análisis de instrumentos musicales prehispánicos de la cultura Tumaco La Tolita, se hará énfasis en las propiedades de las características organológicas de los aerófonos.

Los aerófonos son los instrumentos musicales que vibran por insuflación o inspiración de una masa de aire movida por acción mecánica, ya sea la boca u otro mecanismo. Los aerófonos, y en particular aquellos que pertenecen a la familia de las flautas (silbatos, ocarinas y flautas), son llamados aerófonos verdaderos que producen el sonido a partir de la oscilación de una masa de aire contenida en una cámara. El sonido se genera cuando la corriente de aire proveniente de la boca del ejecutante incide en el bisel de la boca del silbato; esta última, es un orificio que puede ser de forma circular, cuadrangular, rectangular, a través de la cual el aire del exterior pasa al interior de la cámara. Generalmente, los silbatos, flautas y ocarinas tienen un dispositivo llamado aeroducto o canal de insuflación que es por donde el ejecutante sopla al interior del instrumento. (Pacheco y Sánchez, 2011)

El aire pasa a través de este canal y se forma una corriente laminar que es la encargada de poner en vibración el aire contenido en la cámara. Los silbatos se pueden distinguir de las flautas y ocarinas porque no cuentan con orificios para modificar la altura del sonido. Teóricamente los silbatos sólo pueden emitir una nota musical; sin embargo, la intensidad del soplo también es un

factor que en algunos casos permite emitir sonidos de altura diferentes. En el registro arqueológico es común encontrar silbatos con efigies zoomorfas o antropomorfas. Las ocarinas, a diferencia de los silbatos, cuentan con uno o más orificios que permiten producir diferentes notas musicales. La principal característica de las ocarinas es la configuración vascular de su cámara resonadora. Esto se refleja en la imposibilidad de desglosar los sonidos armónicos o secundarios cuando se sopla con mayor presión. (Pacheco y Sánchez, 2011)

Las flautas globulares presentan una configuración ovoide, en donde también se debe tener presente que una flauta está compuesta por varios obturadores, estos permiten un cambio en la altura de la nota que emite el artefacto sonoro al destapar cada uno de ellos, cuenta además con un aeroducto de entrada del aire, esté expulsado por el intérprete. En los diseños también se pueden encontrar entradas de tipo tubular, mientras que la salida se convierte en tipo plano, también poseen un filo o un bisel, que es el que produce el sonido que se encajona en la cámara de resonancia. Las ocarinas y flautas globulares junto con las flautas tubulares tienen que tener mínimo dos obturadores para poder variar en el sonido, una entrada de aire y una salida. (Pacheco y Sánchez, 2011)

El italiano Giuseppe Donati, fue quien dio a conocer el concepto de “ocarina” en Europa en siglo XVIII. De acuerdo con el ensayo de clasificación Sachs and Hornbostel (1914); traducido por Bermúdez (1985), la ocarina estaría denominada en la siguiente tipología clasificatoria: (421.221.42) Flautas globulares con aeroducto y orificios digitales. La única diferencia con los silbatos, es la obturación de orificios de digitación. Si bien, es pertinente mencionar que algunos silbatos poseen agujeros de digitación, estos únicamente cumplen una función acústica. Mientras tanto, en las ocarinas estos orificios cumplen una función tonal y melódica. (Pérez de Arce, 2013)

Entre los aerófonos existen tres tipos de excitación que José Pérez de Arce aclara y son los principales propuestos por Sachs-Hornbostel:

Las trompetas (423) el aire es excitado por la vibración del labio del ejecutante; en los caramillos (422), por la vibración de lengüetas y en las flautas (421) el aire es excitado por soplo contra un filo. La vibración resultante no es fácil de explicar, ya que interviene una compleja mecánica de fluidos con fenómenos de turbulencia. En la subdivisión de las trompetas hay un pie forzado introducido por nosotros: (423.3) que se refiere no a cromatismo como los grupos (423-1/-2), sino a aspirado, un sistema de tañido opuesto al del resto de las trompetas (que es soplado) y que no fue conocido por Sachs-Hornbostel. (Pérez de Arce, 2013. P. 68)

La clasificación teórica más exacta tiene su diferencia en:

La excitación labial directa (trompeta) e indirecta (flautas y caramillos), pero eso modificaría toda la estructura subsiguiente sin aportar significativamente al sistema. Distingue, en cambio, la ausencia o presencia de aeroducto (421.1-1/-2)41 sin/con boquilla (caracol, tuba, corno). Nosotros separamos las ocarinas de soplo directo de las botellas silbadoras de soplo indirecto (421.221.41-1/-2), (421.222.4-1/-2). Otros dos casos especiales de control son desplazamiento/giratorio (412.2-1/-2), ocarina sin/con variación tonal continua (421.221.411.-1/-2) y con agujeros/vara/válvula (423.2-1/-2/-3). (Pérez de Arce, 2013, p.71)

En los aerófonos la geometría del resonador permite controlar con precisión el tono deseado, y variarlos mediante cambios en la presión del flujo de aire, o mediante obturadores o huecos que se digitan con los dedos.

El sistema clasificatorio utilizado distingue entre la ausencia y la existencia de agujeros de digitación y relega el número de agujeros a un sistema de división común (/1, /2, etc.).

La ausencia de agujeros no significa ausencia de variación tonal, como ocurre en algunas flautas andinas que utilizan solo la presión de aire para obtener series de sonidos amplios. Esta evidencia, junto a la presencia de muchas familias organológicas andinas que presentan un continuo entre 0 y varios agujeros, sugiere que es más lógico relegar también la ausencia de agujeros al sistema de división común, agregando/0 a la serie. Esto elimina alguna de las subdivisiones más bajas del sistema SH (421.211.1-1/-2), (421.221.1-1/-2), (421.221.3-1/-2), (421.221.4-1/-2), (421.222.1-1/-2), (421.222.4-1/-2), (422.121.-1/-2), (422.211.1/2), lo que en todo caso no altera el sistema. También se logra la variación tonal en flautas de fondo móvil (421.121.3-1/-2), con la obturación de la ventana (421.221.41-1/-2) y en trompetas, con el uso de dispositivos para lograr un cromatismo tonal (423.2) mencionado respecto del control (Pérez de Arce, 2013, p.72).

Para distinguir los elementos característicos de los artefactos sonoros prehispánicos es necesario contar con herramientas adecuadas que permitan comprender el mundo sonoro de estos pueblos no occidentales y su avance en el desarrollo de tendencias que tengan que ver con las tecnologías del sonido. El énfasis en la mirada sobre lo tecnológico permite observar elementos de tendencia y permanencia en los macro tiempos en los que se mueve la arqueología, estas cualidades son de gran importancia para trazar el camino en el desarrollo de tecnologías del sonido.

La falta de antecedentes culturales ha sido uno de los obstáculos a los que se han enfrentado la arqueomusicología para evaluar, cuantificar e interpretar los artefactos sonoros precolombinos. Por ahora la compleja tarea de la arqueomusicología y etnomusicología es fomentar el estudio de tradiciones sonoras que aún no son descubiertas ni descritas, avanzar en el

registro de los complejos sistema sonoro de nuestro continente, y poder generar un diálogo con otros investigadores generando nuevo aportes en la organología de artefactos arqueológicos.

4. Iconografía

Las categorías iconográficas que se presentan en las figuras zoomorfas, y su amplio abanico de motivos son sugestivos para analizar y comprender el imaginario de un pueblo a partir de la simbología que figuro en su cultura material, estos iconos tuvieron tanta relevancia en el aspectos mágico-religiosos de este pueblo que las representaban constantemente.

La sociedad Tolita, a través de su iconografía, permite reconocer un momento de cambio cultural. La diversificación de personajes y temas en las representaciones artísticas, en comparación con aquellas del período Formativo, esto evidencia una transformación ideológica, de un cambio en las creencias y en los comportamientos de los individuos. (Ugalde, 2009)

El arte en la búsqueda de métodos para la interpretación de las representaciones en las obras de arte desarrolla un método riguroso, buscando identificar símbolos, las representaciones alegóricas y sus atributos, relacionando estos aspectos se puede comprender en profundidad la representación artística. El método iconológico formaliza los procesos de abstracción de la mente humana y también los cambios de las condiciones culturales en diferentes temporalidades, superando los aspectos descriptivos y clasificatorios de los análisis iconográficos.

Lo simbólico como una expresión y uno de los rasgos más significativos en la cultura material típica de nuestra especie, Ugalde (2009) sugiere mirar desde la simbología los cambios de ideologías que atravesó el periodo clásico regional y que podrían estar representadas en los instrumentos musicales elaborados en barro.

Las piezas contienen un sistema de símbolos que son parte de una estructura compleja en la que hay varios niveles con diferentes funciones. La legitimación del poder es uno de ellos, otro nivel es aquel que, como una continuación de tradiciones religiosas del

Formativo, mantiene a una o varias deidades femeninas, probablemente alrededor del culto a la fertilidad. Un tercer nivel que nos parece reconocer es aquel de unas posibles deidades “primordiales” relacionadas con el entorno natural (selva, río, mar-manglar). Consideramos que el período en el que se desarrolló la cultura Tolita y aquellas sincrónicas de la costa ecuatoriana es un período de transformaciones, y que la ideología no puede considerarse como un aspecto estático, sino que hay que entender el proceso de las transformaciones de la ideología y sus efectos en el comportamiento. (Ugalde, 2009, p.12).

5. Simbología.

El símbolo es un artefacto que representa y se experimenta a través de los sentidos y es una parte del mundo de la significación humana, el signo es una parte del mundo físico.

Las habilidades artísticas son un talento individual, el estilo artístico depende las convenciones culturales, y de elegir aquellos rasgos sobresalientes sobre aquellos que son usuales, depende de los temas determinados culturalmente. El arte es una forma de simbolización, que busca representar algo que es por significado, algo que no es. Es así como la representación transmite un significado, este debe destacar un aspecto de aquello que no es aquello, pero tenga alguna similitud con aquello que es. (Foster, 1994)

En las interacciones simbólicas ningún artefacto tienen significado solo por sí mismo, ya que su significado deriva de su contexto espacio-temporal. Las características que toman en el espacio un determinado símbolo no son únicas en él, sino que también evocan características de otros símbolos con significados culturales interconectados. Una parte del significado del símbolo puede ser denominada como referencial, denotativo. (Foster, 1994)

La cultura no está formada por símbolos, sino por el significado que subyace en ellos. Por esto el símbolo se convierte en una entidad que puede transportar un significado social, convirtiéndolo en una resonancia semántica que subyace en la institucionalización, y la preservación de aquello socialmente constituido en la red de símbolos generalmente manipulados. (Foster, 1994)

La antropóloga lingüista Mary LeCrom Foster (1994) toma el concepto de cultura desde dos postulados, el primero es la definición del antropólogo estadounidense Clifford Geertz quien señala que la cultura es una red de significados construidos por los humanos; e indica que el análisis de la cultura es una cuestión de interpretación antes que una explicación, una búsqueda

tras el significado simbólico. Por otro lado Wagner precisa que, toda la cultura está organizada por un único, coherente, principio semiótico que revela un significado a partir de referencias culturales.

El extraordinario éxito adaptativo de la especie humana se debió al hecho de que los seres humanos son los únicos animales con la capacidad de realizar elaboradamente la representación de forma inductiva (simbólicamente o culturalmente).

Lo simbólico del mundo prehispánico representado en objetos modelados en arcilla, son sin duda parte del acervo cultural de estos pueblos del pasado. El pueblo prehispánico de Tumaco –Tolita no solo es un referente en los procesos históricos y en los cambios sociales en la región, sino que también es un muestrario del rico y mágico mundo del arte prehispánico.

El Antropólogo/iconólogo Gilbert Durant (1964) asume que la conciencia dispone dos maneras de representar el mundo. Una directa, la cual la cosa misma parece presentarse ante un espíritu, como en la percepción o simple sensación, una indirecta cuando, por una u otra razón la cosa no puede presentarse en carne y hueso a la sensibilidad.

la conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen — según que esta última sea una copia fiel de la sensación o simplemente indique la cosa— , cuyos extremos opuestos estarían constituidos por la adecuación total, la presencia perceptiva, o bien por la inadecuación más extrema, es decir, un signo eternamente separado del significado.

Veremos que este signo lejano no es otra cosa que el símbolo. (p. 10)

Así mismo Durant (1964) define como alegoría a una traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple. Los signos alegóricos contienen siempre un elemento concreto; La imaginación simbólica sucede cuando el significado es imposible de presentar y el signo solo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible.

Gilbert Durant (1964) menciona varias definiciones sobre el concepto de símbolo, uno de estos es la del filósofo francés A. Lalande que sugiere que todo signo concreto evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir; la interpretación del psicoanalista Carl Jung sobre el concepto de símbolo, refiriéndose a que el símbolo es la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica. Así mismo el artista Pierre Godet reconoce que el signo sería incluso lo contrario de la alegoría, esta última sería parte de una idea (abstracta) para llegar a una representación, mientras que el símbolo es en primer lugar y de por sí una representación, y como tal, fuente de ideas. El antropólogo y filósofo francés Paul Ricoeur menciona algunas propiedades del símbolo, “todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo «cósmico» (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), «onírico» (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último poético o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concretó. Así mismo Durant (1964) concluye que todo simbolismo es una especie de gnosis, o sea un procedimiento de mediación a través de un conocimiento concreto y experimental. “Ya que la representación simbólica, nunca puede "confirmarse mediante la presentación pura y simple de lo que significa, el símbolo, en última instancia, sólo vale por sí misma” (Durant, 1964: p.15-16)

El símbolo posee un doble sentido, uno concreto y propio y el otro alusivo y figurado, la imaginación simbólica es un factor de equilibrio psicosocial, que ayuda a la constitución del mundo a través del conocimiento, y la síntesis conceptual se forja gracias al «esquematismo trascendental», es decir, por obra de la imaginación. (Durant, 1964)

6. Propuesta para el análisis iconográfico.

Los análisis de las representaciones zoomorfas en los artefactos sonoros se realiza conociendo las ideas y la propuesta para los análisis iconográfico de Erwin Panofsky (1998) este propone descomponer para descifrar el contenido temático o el significado, algo más allá de la forma que presentan las diferentes expresiones del arte, en este caso se analizaran el arte de los ceramistas prehispánicos, definiendo un contenido temático o significado por un lado, y por el otro las representaciones a través de la forma.

Esta metodología se volvió una herramienta útil para los arqueólogos e historiadores que abordan los estudios de la vida en la antigüedad, para la academia la iconología ha empezado a revelarse como una ciencia de valor inestimable para los estudios de carácter histórico.

La iconografía busca claves para comprender la vida de los pueblos del pasado, convirtiéndose en un campo utilizado por humanistas, historiadores, filólogos y arqueólogos. La representación artística que muchos arqueólogos estudian en el arte de la manufactura cerámica se muestra como una herramienta fundamental para la comprensión total de la historia. El arte manifiesta tanto los intereses de las elites como las creencias del pueblo, convirtiéndose en el testimonio de una época. (Moreno, 2007)

Las ideas del artista representadas a través de las obras de arte llegan a toda la sociedad, y estas evidencian intencionalmente o no en los motivos, que develan una realidad histórica, política, social, religiosa e ideológica, del pueblo que las ideó y representó. (Moreno 2007)

El arte se mantiene en un constante cambio, la dinámica, la relación sincrónica pueden explicar las transformaciones que los motivos sufren, hasta su abandono o la reinterpretaciones que se hacen de estos motivos. Estos estudios nos dan indicios para entender la realidad de un momento histórico.

Un signo puede dar identidad a un grupo, las representaciones artísticas permiten ver los procesos sociales, la expresión de relaciones sociales, nos acerca al mundo de los intercambios humanos, comerciales e ideales. El arte y la escritura son los medios de comunicación por excelencia del ser humano, y por esto son admitidos como fuentes históricas. Es así como la imagen constituye un lenguaje autónomo con sus propias normas y códigos de interpretación (Moreno 2007)

La arqueóloga Elena Moreno (2007) trae a colación a Hoogewerff para definir las diferencias entre Iconografía e Iconología. Definía la primera como el estudio, esencialmente descriptivo, identificación y clasificación de las imágenes para su organización en tipologías (mediante el uso de fuentes gráficas y literarias) mientras que concedía a la segunda el papel de interpretarlas.

La Iconografía y la Iconología han desarrollado entre el siglo XIX y XX. La reformulación de sus bases, ha reformulado también los métodos historiográficos. El Positivismo, la Sociología del Arte, la psicohistoria y el marxismo, han enriquecido los planteamientos metodológicos de la iconografía y la iconología. La iconografía recibe críticas de los historiadores positivistas, que tachan sus postulados como inventivas, ya que se fundamentan en el complejo universo de los significados, los símbolos y las mentalidades. (Moreno, 2007)

La iconología se ocupa del origen, transmisión y significado del imaginario colectivo, negando la posibilidad de separar la forma del contenido, asimismo tampoco es posible separar el contenido del espacio y del tiempo donde se creó.

El historiador del arte Erwin Panofsky dividió su método iconológico en tres fases que pueden hallarse en la obra artística

1. Fase Preiconográfica. Significación primaria o natural. Identifica las formas puras como representación de objetos naturales, denotando ciertas cualidades expresivas, como un gesto, Se trata de una interpretación elemental, descriptiva y empática. La significación fáctica, identifica formas visibles con objetos conocidos, y significación expresiva, matiz psicológico captado empatía o sensibilidad. Se basa en aplicar la experiencia práctica, cuando ésta no es suficiente, será necesario acudir a un libro o a un especialista. La historia de los estilos ayuda también a corroborar la interpretación, ya que esta estudia cómo se han expresado las formas en determinadas y diversas condiciones históricas. (Moreno, 2007)

2. Fase Iconográfica busca la Significación secundaria o convencional. Es inteligible en lugar de sensible, establece una relación entre motivos artísticos y temas o conceptos aceptados comúnmente en el contexto en el que se produjo la representación. Al entrar en el mundo de los hábitos sociales y culturales, se debe tener en cuenta los supuestos no conscientes que aplican los sujetos en su determinado contexto. Su fin es la identificación de la representación, las historias y las alegorías, compete por tanto a la iconografía y supone una identificación correcta de los motivos. Gracias a su labor descriptiva y clasificatoria, la Iconografía informa sobre cuándo y dónde determinados temas fueron representados a través de unos u otros motivos específicos. Supone un conocimiento de los temas a partir de las fuentes literarias y orales. No obstante, esto no es suficiente, es necesario conocer los temas y conceptos específicos que se han expresado a través de los objetos y acontecimientos. (Moreno, 2007)

3. Fase Iconológica busca una significación intrínseca o contenido. Las formas puras, los motivos y las alegorías son manifestaciones de principios subyacentes, “valores simbólicos”, su descubrimiento e interpretación es el objeto de la iconología, en contraposición de la iconografía. Estudia los cambios en el tratamiento de los temas, lo cual refleja los cambios en la sensibilidad

del momento, así como es prueba de que una determinada doctrina filosófica o religiosa influye en las formas. Estos cambios reflejan situaciones históricas concretas que dejan su impresión en la forma de la obra e introducen nuevas significaciones que producen cambios mentales. La iconología recoge los datos recopilados por la iconografía e investiga sobre ellos, su origen, interacción, influencias, propósitos y tendencias. Pretende conocer los principios básicos por los que se elige un determinado motivo, para ello, es necesario lo que Panofsky llama una “intuición sintética”, que inevitablemente se verá condicionada por la cosmovisión y psicología del intérprete. El método iconológico es de síntesis, más que de análisis. (Moreno, 2007)

<i>Fase interpretativa</i>	<i>Objeto de estudio</i>	<i>Expresión</i>	<i>Significado</i>	<i>Herramienta interpretativa</i>	<i>Principio Correctivo</i>
<i>Preiconográfica</i>	Motivo	Formas puras	Primario o Natural	Experiencia y empatía	Historia del Estilo
<i>Iconográfica</i>	Alegoría	Temas específicos	Secundario o Convencional	Fuentes literarias	Historia de los tipos
<i>Iconológica</i>	Valor simbólico	Tendencias de la mente humana	Intrínseco o Contenido	Intuición sintética	Historia de los símbolos

Tabla 2. Método iconológico de Erwin Panofsky. tomado de: *Iconografía e iconología desde el renacimiento hasta nuestros días. su aplicación en la arqueología.* (Moreno 2007: 197)

Los estudios iconográficos en la Arqueología tuvieron su auge en los años 70, ya que fue un periodo en el que se mostraba gran interés por las tipologías para la clasificación de los materiales analizados. Estos análisis proponen nuevos modelos de razonamiento para la interpretación de la cultura material producida por los pueblos del pasado.

Es fundamental enunciar la evolución en las sensibilidades, tendencias y mentalidades. Como también analizar las relaciones de significados. Comprendiendo la capacidad de metamorfosis de los símbolos al combinarse entre sí. Considerando la prevalencia de valores semánticos y los cambios que estos tienen en el tiempo. (Moreno, 2007)

El proceso por el cual algo funciona como signo se denomina semiosis, esta requiere la contribución de tres cosas: el signo, su objetivo y su intérprete, podemos considerar que un objeto es un signo en cuanto alguien es capaz de interpretarlo como tal. La Expresión y el contenido están previstas por un código convencional, impuesto por el grupo social. La semiótica es la teoría general de los signos, la ciencia que estudia las propiedades generales de los sistemas de signos. Como también analiza los procesos culturales, en especial la comunicación. (Moreno, 2007)

El vínculo entre palabra y realidad se crea por convención, por lo que los hablantes de una lengua deben aprender su significado, con el fin de poder utilizarlo adecuadamente. El icono (similitud objetual) goza de una relación directa y simultánea con la realidad, al tiempo que la representa, transforma y reconstruye en un proceso semiótico. El índice (contigüidad vivencial) funciona como signo de acuerdo con una relación causal establecida entre dos fenómenos, por aparición conjunta temporal-local. Y por último el símbolo se consideraría como una analogía institucionalizada. Estas tres pertenecen a una clase de signos lingüísticos. (Moreno, 2007)

La metáfora es la transposición entre significados y designaciones. Esta relación se basa en las similitudes de aspecto externo, función y uso a través de la comparación. La alegoría, por servir de lengua universal a todas las naciones, tiene la necesidad de ser clara, explicativa, elocuente. La metonimia es la sustitución de una expresión por otra relacionada con ella en forma real, esto es, causal, local o temporal. (Moreno, 2007)

La sintaxis y la semántica se entrelazan, tal y como lo hacen forma y contenido, inseparablemente y al servicio de la comunicación. Sin embargo, la mayor o menor comprensión del significado intrínseco de la representación derivará de nuestro mayor o menor conocimiento de los contextos en los que se desarrolla. A través de las representaciones se produce el

intercambio de ideas, el desarrollo de las prácticas religiosas, el ocio, etc. La mera contemplación de una figura del pasado nos plantea dos cuestiones: identificación y significado. Las representaciones al poseer sus peculiaridades ofrecen en la misma configuración los elementos que se prestan al reconocimiento. Pero, por otro lado, entre la configuración y el significado hay elementos de correspondencia, hasta el punto de que una representación pueda ser deducida en función de lo que sabemos de ella. Pues bien, todo lo que afecta la identificación de lo representado es tarea de la iconografía; el desarrollo último del mensaje es misión de la iconología. (Moreno, 2007)

6.1. Metodología de análisis.

Aunque son totalmente diferentes las manifestaciones culturales en Sudamérica, desde el formativo se ha dilucidado una serie de conexiones y de saberes transmitidos de los pueblos del pasado a generaciones posteriores, a través de la manufactura en diferentes materiales como el barro y la orfebrería, prueba de esto es una tradición tecnológica usada en la fabricación de aerófonos de la cultura Tumaco La Tolita y su parecido con el estilo Chorrera del formativo en Ecuador.

La familia de las flautas (Pitos, silbatos y ocarinas) son los tipos de aerófonos más abundantes y representativos en el registro arqueológico de la América prehispánica, esta familia de instrumentos musicales serán los analizados en la presente monografía. El análisis de artefactos sonoros nos puede dar claves para entender los cambios de funcionalidad y la mejora en la producción sonora que se dan con el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Analizar las figuras zoomorfas en los aerófonos prehispánicos puede contribuir al avance en el campo de la simbología, el análisis y la documentación de la cultura material de estos

grupos humanos; las representaciones iconográficas de animales naturalistas o estilizados presentes en el material analizado nos expresan el imaginario de estos pueblos y nos da indicios sobre su sistema simbólico. Académicos interesados en el campo de la simbología como Ugalde (2009), Bouchard Y Cadena (1980) aseguran que las representaciones de animales tiene su arraigo en el mundo cosmogónico y mágico-religioso de estos pueblos; este tipo estudios nos ofrece además una comprensión más amplia del tema y la posible vinculación de estos instrumentos musicales con personas sobresalientes del grupo social como lo son caciques y chamanes, asimismo la figuración de animales en estos instrumentos nos aclara el posible entorno que circundaba. Estas personas esculpían en barro las representaciones/manifestaciones artística que tenían como fuente de inspiración la mística de sus pueblos.

El tipo de aerófonos conocidos como pitos no se analizaron en la presente monografía de artefactos sonoros prehispánicos ya que son flautas sin aeroducto, y no tienen la capacidad de poder desglosar variedad de tonos, como lo sugiere Pinzón (2013) los pitos son abundantes en el registro arqueológico de las culturas Andinas y tenían un fin utilitario.

Cuando se analizan artefactos sonoros nos enfrentamos a dos tipos de análisis, uno es el análisis acústico y el otro es aquel vinculado a la arqueología (huellas de uso, tecnología, etc.); en este análisis no se llegó a la fase de pruebas experimentales, ya que está es aplicada sobre replicas, ejecutando los aerófonos de diferentes formas en busca de usos musicales y de señales, que luego puedan examinarse en el objeto genuino. Cuando el objeto sonoro que se analiza se presta para confusiones, como puede ser el caso de las botellas silbantes, las cuales no solo servían para contener líquidos sino que también eran artefactos sonoros a la vez, entre otros, es entonces recomendable entrar a la fase de experimentación en donde las reproducciones nos pueden dar indicios del comportamiento sonoro del objeto auténtico.

Para el registro del material sonoro se tuvo presente que los objetos analizados fueron artefactos con potencial en la producción de sonidos, también se consideró que estos artefactos por analogías con registros arqueológicos cumplieran funciones variadas, entre esas la producción de sonido. Artefactos que no se diseñaron propiamente para la producción de sonido pero que por su diseño y morfología pueden producirlo, y desarrollar a la vez su función primaria. La atención se dirigió asimismo a los artefactos que independiente de su función desconocida, y de las circunstancias de los hallazgos, sus diseños pudieran contribuir a la función en la producción de sonido.

Los análisis acústicos no se realizaron debido a la dificultad en el acceso a las colecciones de referencia, además tampoco se permite la manipulación de los artefactos con el fin de conocer su potencial sonoro, para las cuales se necesitan permisos especiales según los títulos profesionales del o la investigadora, tampoco fue posible la construcción de réplicas por falta de recursos y espacios óptimos para la realización de estas. Por lo tanto este estudio está basado en lo visual: la morfología, organología, iconografía y simbología presente en las piezas cerámicas. Sin embargo, algunas de las piezas analizadas en esta monografía ya fueron previamente investigadas por Pinzón (2017) siguiendo los criterios de los análisis acústicos en los que se soporta una parte de la arqueomusicología.

Sin duda para la ciencia y el arte el fenómeno acústico es importante en los análisis que realiza, las técnicas y métodos en los dos campos de estudio son distintos, en donde cada uno busca la forma de comprender y de explicar dicho fenómeno presente en todos los aspectos de la cotidianidad.

La acústica es una ciencia que estudia las características del sonido (la altura, la intensidad, la duración, el timbre, entre otros) y el análisis técnico de la manufactura de

artefactos sonoros, estos análisis están atravesados por una serie de parámetros numéricos y gráficos. Es por esto que el físico ve el artefacto sonoro como un generador de señales acústicas, que las mide y las lee a través de las metodologías propias de la física, mientras el músico ve el artefacto como un instrumento musical que emite sonidos determinados, que son lo que definen los valores musicales de cada sonido. Aunque su enfoque sea diferente en las formas y metodologías de ver el fenómeno musical, tienen un punto en común, se trata que los valores musicales que determina el músico tienen unos valores físicos, que se soportan bajo una base matemática que se apoyan las cualidades sonoras, y los valores que encuentra el físico a través del sonido, también adquieren valores musicales. (Hortelano, 2008)

Dentro de las metodologías utilizadas, la medida de frecuencias en artefactos que emiten sonidos de una altura definida, se realiza con un medidor de cents⁽⁴⁾, el sistema de cents fue establecido por Ellis en 1885, dividiendo cada semitono temperado en 100 cents, con lo que se mide las 1200 fracciones de una octava⁽⁵⁾, lo que permite la medición acústica de artefactos sonoros no temperados como lo son la gran mayoría de instrumentos musicales de las culturas no occidentales. También es posible medir la intensidad del sonido en decibeles⁽⁶⁾ (dB), estos datos son fundamentales para realizar cualquier tipo de sonograma. Luego se puede pasar a una fase de experimentación en donde se busca las formas posibles de emitir y variar el sonido de los artefactos genuinos o de las reproducciones. Con los instrumentos de altura no definida solo se puede experimentar en cuanto a las variaciones rítmicas o melódicas del sonido, o ensayar las posibilidades sonoras del artefacto. (Hortelano, 2008)

⁽⁴⁾ En acústica musical, el cent es la menor unidad que se emplea para medir intervalos musicales. En acústica, todas las divisiones de intervalos se hacen de forma logarítmica. El cent se utiliza como unidad de medida para cuantificar intervalos, y también para comparar intervalos semejantes en distintos sistemas de afinación.

⁽⁵⁾ Se denomina octava al intervalo de ocho grados entre dos notas de la escala musical.

⁽⁶⁾ El decibelio o decibel es una unidad que se utiliza para expresar la relación entre dos potencias acústicas o eléctricas.

En la sistematización de los resultados acústicos P. Schaeffer en su *Tratado de los Objetos Musicales* (1966), nos sugiere un proceso que consta de: establecer una clasificación musical a través de los objetos, donde se tengan presentes características como la textura y la apariencia, se hace una síntesis, luego se establece el género de los objetos y su tipología, para realizar una clasificación de los artefactos en su contexto, y por último la ejecución musical.

Hortelano (2008) propone dos tipos de registro para una prudente recolección de datos, la primera es una ficha que recolecta datos previos, en la que se describe el artefacto, las posibles cronologías, las descripciones del hallazgo, las hipótesis sobre su uso y la forma de comprobar su utilización. Para la ficha final debe contener información certera, donde se exhiban conclusiones de los estudios arqueológicos previos, análisis acústicos para los artefactos de dudosa función y de los instrumentos musicales ya reconocidos. Esta ficha debe contener información sobre la materia prima utilizada, descripción de la forma, también se pueden señalar los procesos de fabricación; asimismo puede incluir campos para una posible realización de pruebas acústicas, y con estos resultados realizar un paralelo y una interpretación final.

Una ficha debe recoger variada información como: la descripción morfológica, análisis sobre las huellas de uso, acústicos, hipótesis de interpretación, sistemas de ejecución instrumental, comparaciones y analogías etnográficas, iconográficas, entre otras, luego cada objeto se agrupa en la categoría y grupo al que pertenece. Se pueden encontrar objetos que pertenezcan a varios grupos sonoros, además los artefactos arqueológicos que se analizan en su gran mayoría están faltos de pruebas sonoras que determinan su funcionalidad.

El modelo de ficha propuesto para este análisis aborda los intereses que son guías en el presente análisis de aerófonos, está recoge datos en los campo de la arqueología como son: información general del instrumento, descripción, estado de la pieza, tipo de manufactura,

decoraciones y características distintivas; en el campo de la organología y la forma reúne datos sobre la clase de aerófono y se clasifica según el tipo de flauta a la que pertenece.; y en el campo de la iconografía/simbología con la identificación del animal representado.

La reconstrucción en laboratorio debe ser lo más exacta posible ya que cualquier diferencia por mínima que sea en el material o en la forma altera el resultado acústico; también es importante llevar una bitácora que contenga los datos de reconstrucción y de procedimiento seguidos en la fabricación de la réplica, asimismo también son de ayuda las notas que documenten los procedimientos de análisis, etc. Es por todo esto que las reconstrucciones son de gran ayuda para las investigaciones en el campo de la arqueomusicología y la identificación de posibles instrumentos musicales. (Hortelano, 2008)

Todos estos análisis nos ayudan a la reconstrucción del panorama sonoro prehispánico, ya que permite observar en conjunto, características y rasgos del fenómeno de la música en su distribución geográfica y en su temporalidad.

La recolección del material analizado se realizó en las colecciones que poseen artefactos de la cultura Tumaco La Tolita, en museos como el MUUA (Museo Universidad de Antioquia) y el Museo del Oro Nariño, en los cuales se tomaron fotografías y se realizaron medidas de los diferentes instrumentos que reposan en dichas colecciones. Se visitaron el Museo del Oro Bogotá y en Museo Nacional, pero se tuvieron inconvenientes logísticos con el acceso a dichas colecciones, por lo tanto los aerófonos que poseen estas colecciones fueron referenciados de las tesis de Nelson Javier Pinzón 2013 y 2017, los datos recogidos en el Museo Marqués de San Jorge en Bogotá fueron proporcionados y revisados en formato de diapositivas brindadas por el curadora Doris Rojas Acevedo, lo que hizo algo complicada la búsqueda y la recolección de datos de dichas las piezas.

Ficha para registro de aerófonos prehispánicos					
Fecha:	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td colspan="2">Museo:</td> </tr> <tr> <td>Departamento:</td> <td>Ciudad:</td> </tr> </table>	Museo:		Departamento:	Ciudad:
Museo:					
Departamento:	Ciudad:				
Identificación de la pieza:	Numero de registro: _____ Número de la fotografía: _____				
Descripción de la pieza:	Adscripción cultural <input style="width: 150px;" type="text"/> Adscripción cronológica <input style="width: 150px;" type="text"/>				
Estado de la pieza:	Fragmentada <input type="checkbox"/> Entera <input type="checkbox"/>				
Técnicas de manufactura:					
Medidas:	Altura _____ Ancho _____ Profundidad _____				
Decoración:	Pintura <input type="checkbox"/> Pintura negativa <input type="checkbox"/> Color de pintura interna _____ Color de pintura externa _____				
	Modelado <input type="checkbox"/> Moldeado <input type="checkbox"/> Aplicación <input type="checkbox"/> Incisión <input type="checkbox"/> Escisión <input type="checkbox"/> Acanalado <input type="checkbox"/>				
	Grabado <input type="checkbox"/> Tejido <input type="checkbox"/> perforación <input type="checkbox"/> otras _____				
Características distintivas:	Desperfectos <input type="checkbox"/> Reparaciones <input type="checkbox"/> Defectos de fabricación <input type="checkbox"/> Otras <input type="checkbox"/>				
Tipo de aerófono:	_____				
	Presencia de filo o bisel: si <input type="checkbox"/> no <input type="checkbox"/>				
	Presencia de obturadores: no <input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> Numero: ____				
Identificación zoomorfa	Nombre común: Nombre científico: Clase: Orden: Familia: Especie:				
Observaciones:					
Tomado de:	<input style="width: 500px;" type="text"/>				

Ficha 1. Formato de ficha utilizada para el registro de los artefactos sonoros analizados.

Se realizó un proceso de análisis en las piezas, su identificación zoomorfa y su clasificación organológica; estos análisis se hacen con base en la observación, ya que la

manipulación y la operación dichos artefactos es casi imposible por tratarse de instrumentos musicales en un estado de conservación poco óptimas para su manipulación, el estado de deterioro en algunas piezas es avanzado y esto podría afectar el artefacto arqueológico. Pinzón 2017 realiza análisis acústicos a algunos aerófonos Tumaco La Tolita que se tuvieron presentes en el presente análisis. Fueron valiosas las referencias suministradas en las tesis de Nelson Javier Pinzón (2013, 2017) la cual proporcionó aparte de los análisis acústicos, fotografías y datos para nutrir la presente monografía.

Fue significativo abordar textos de analistas de esta cultura como lo son Bouchard (1980, 1984, 2004), Cadena (1980), y Ugalde (2006, 2009) en la parte iconográfica de la simbología Tumaco La Tolita; asimismo fue de importancia las metodologías de análisis proporcionadas por Erwin Panofsky (1998) que definieron el camino en los análisis iconográficos. También fue considerable el trabajo de Gutiérrez Usillos (1998, 2003, 2011) en la identificación de los animales representados en los artefactos sonoros.

La posibilidad más cercana para analizar y ordenar el mundo de instrumentos musicales prehispánicos es tomada de teóricos de occidente, con el fin de comparar las innovaciones tecnológicas y mostrar la “superioridad” que les gusta presumir a los científicos del primer mundo. El análisis y la clasificación de instrumentos musicales de esta monografía tomará como referencia la propuesta del austriaco Eric Von Hornbostel y el alemán Curt Sachs en 1914: “*Systematik der musikinstrumente: ein versuch*” de la Revista Etnológica de Berlín, la siguiente clasificación y análisis organológica de aerófonos se realiza fundamentalmente a través de lo visual (morfología- organología y representación).

La adaptación que hace José Pérez de Arce basada en la traducción de Carlos vega de la clasificación organológica Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbostel, fue significativa ya que

agregan nuevas variedades organológicas de la región andina, colaborando en la descripción y registro en la organología americana.

En los análisis arqueológicos como el presente solo se puede obtener un nivel de análisis pre-iconográfico, aplicando el método y aplicación de Panofsky (2001), este nivel de interpretación al que solo se puede acceder cuando analizamos culturas ágrafas, se podrá describir y dar un significado natural o primario del artefacto estudiado, sin alcanzar el nivel de interpretación iconográfica que busca un significado intrínseco o de contenido. Aceptando los postulados de Bouchard y Cadena (1980) los cuales desarrollan una investigación sistemática de los animales representados en estatuillas Tumaco-La Tolita concluyen que las representaciones zoomorfas no se relacionan con los modos de subsistencia, sino que hacen parte de una cosmogonía con aspectos mítico-religioso.

En la aproximación a la música Tumaco- La Tolita que hace Pinzón (2013) en sus conclusiones indica la predominancia de instrumentos de viento (aerófonos) en las culturas prehispánicas de la zona andina, la predominancia de una filosofía naturalista y la importancia de representar la fauna en su cultura material; en el mismo estudio Pinzón también indica la abundancia de silbatos en el registro arqueológico que posiblemente se deba a que estos aerófonos fueron utilizados como herramienta de trabajo en caza, recolección, pesca y trabajos agrícolas.

Conocer la información registrada de estudios previos sobre iconografía simbólica, nos muestra cómo a través del arte prehispánico se figuró el mundo mítico-religioso de estos pueblos. Las identificación zoomorfa de los artefactos estarán sustentada en los datos proporcionados por Gutiérrez Usillos (2003) en la que clasifica y describe la fauna que habita y habitó la zona donde se desarrolló y perduró la cultura Tumaco-La Tolita por casi mil años,

presentando los principales ecosistemas en el que se desenvuelven los pueblos prehispánicos, definiendo un sistema de clasificación biológica estableciendo las pautas de dicho contacto (Hombre/fauna) a través del estudio de ecofactos y artefactos recuperados en yacimientos arqueológicos excavados en el actual país del Ecuador, interpretando el resultado con fuentes etnohistóricas y etnográficas.

Las categorías iconográficas que se presentan en las figuras zoomorfas, y su amplio abanico de motivos es sugestivo e interesante en los análisis simbólicos, ya que denotan el imaginario que tiene su acervo en la simbología que expresaban, la importancia de estos símbolos en el aspecto mágico-religioso de estos pueblos era tal que los representaban constantemente. Las representaciones animales en los aerófonos prehispánicos nos pueden indicar la conexión con su mundo cosmogónico y mágico-religioso, asociar dicha información con aerófonos de tecnologías acústicas complejas nos acerca a una comprensión amplia del tema iconográfico de los grupos humanos del pasado. Estas piezas nos expresan ideologías, nos recrean su sistema simbólico, figurando representaciones a través del pensamiento colectivo del mundo, buscando en los instrumentos musicales una manifestación artística y mística del mundo prehispánico.

Por último se realizó un manejo estadístico de la fauna representada y el los tipos de aerófonos identificados en la muestra, para observar cuales son los animales más representados y que tipos de instrumentos musicales eran los más fabricados de la cultura Tumaco La Tolita, y su posible función como artefactos que hacían parte de un complejo ritual y fundamentales en la vida cosmogónica y mágico-religiosa de este pueblo.

7. Clasificación Organológica

En el presente análisis de instrumentos musicales de la cultura Tumaco La tolita, se eligieron 49 aerófonos de diferentes Museo del país que poseen dentro de sus colecciones objetos de esta cultura, también se eligieron algunas piezas que fueron analizadas en documentos previos sobre instrumentos musicales de este pueblo.

Por las dificultades que se enunciaron anteriormente sobre los análisis acústicos en el área de la arqueomusicología, Ciencia que hace parte de la arqueología y el arte, dichas pruebas no fueron realizadas en esta monografía; sin embargo el análisis acústico de Nelson Pinzón (2017) fue un referente de importancia para conocer los sonidos que desglosan estos artefactos sonoros creados por este pueblo prehispánico.

La mayoría de las piezas estaban reconocidas como instrumentos musicales o aerófonos en las respectivas bases de datos de los museos; pero en la búsqueda y la clasificación que se realizó en donde se tuvo como referente la forma del artefacto, esta que denota sus ciudades y funciones organológicas y que así mismo representan un simbolismo que expone el pensamiento y las creencias de los pueblos prehispánicos.

Esta clasificación y descripción de tipos de aerófonos se hace en base a la propuesta taxonómica de Sachs y Hornbostel (1914), actualizada por Pérez de Arce (2013), para incluir instrumentos musicales de la región Andina y el continente Americano.

A continuación se señalaran las características que agrupan los 49 artefactos referenciados:

Diez del total de los aerófonos analizados tienen un análisis acústico realizado por Pinzón 2017, dos de las piezas de la muestra fueron clasificados como posibles fragmentos de flautas,

pero posteriormente fueron descartados en una comparación con otros objetos similares elaborados por este pueblo.

Cuatro de los artefactos sonoros de la muestra fueron identificados como posibles artefactos sonoros, por su morfología, aunque no son identificados en el registro museográfico como instrumentos musicales, ni tampoco los tuvo presente Pinzón (2013, 2017) en ninguna de sus investigaciones. Tienen un alto potencial en la producción de sonido, y son de gran interés ya que al parecer son flautas con características muy particulares.

Como se mencionaba los aerófonos son instrumentos musicales que producen sonido por la insuflación o inspiración de una masa de aire que es expulsada por el intérprete, esta masa de aire es contenida en la caja de resonancia que llega a través del aeroducto y es movida por acción mecánica. La familia de las flautas (silbatos, ocarinas y flautas cilíndricas) también es llamada los verdaderos aerófonos, ya que el sonido es producto directo del aire, sin pasar por ningún filtro, proceso o pieza que lo produzca. La corriente de aire proveniente del ejecutante incide sobre un bisel o agujero de insuflación del artefacto sonoro, al pasar el aire por este agujero o bisel, se produce una corriente laminar de aire encargada de poner en vibración el aire contenido en la cámara.

Los silbatos se distinguen de las ocarinas y de las flautas por la ausencia de orificios de digitación, los cuales pueden modificar la altura del sonido, sin embargo la intensidad del soplo puede variar el tono del este. Las ocarinas a diferencia de los silbatos pueden poseer agujeros de digitación que permiten emitir diferentes notas musicales al destapar cada uno de ellos, la principal característica de este tipo de flautas es la forma vascular de su cámara de resonancia, lo que implica una insuficiencia para desglosar sonidos armónicos o secundarios cuando se sopla con mayor presión, estas ocarinas también pueden poseer un filo o bisel que es el que produce el

sonido que se encajona en la cámara de resonancia, el aeroducto de este tipo de flautas o el lugar de entrada de aire puede ser tubular en tanto la parte por donde sale el aire debe ser de tipo plano; las flautas deben tener como mínimo dos orificios u obturadores para crear el sonido, se necesita una entrada y una salida de aire. Es preciso mencionar que si algunos silbatos poseen agujeros de digitación, estos solo poseen una función acústica, mientras que en las ocarinas estos orificios cumplen una función tonal y melódica. En la búsqueda del material para el análisis no se hallaron flautas cilíndricas y son muy pocas las registradas en los inventarios de material prehispánico.

La clasificación en aerófonos se hace principalmente en base a la forma de excitación labial: directa (trompetas) e indirecta (flautas y caramillos), distinguiendo también entre la presencia y la ausencia de aeroducto, con o sin boquilla. En la adaptación que hace Pérez de Arce (2013) se hace una división entre las ocarinas de soplo directo y las botellas silbadoras de soplo indirecto. También se toma como premisa el control del desplazamiento del aire, que influye en la variación tonal, distinguiendo entre ocarinas con o sin variación tonal continua y con agujeros de digitación.

La geometría del resonador en los aerófonos permite controlar con precisión el tono deseado, y variar mediante cambios en la presión del flujo del aire, también se puede modificar el tono del sonido mediante agujeros que se digitan con los dedos; la ausencia de agujeros no significa la ausencia de variación tonal.

A continuación se presenta la estadística porcentual de la muestra, realizada con base en la clasificación organológica de los tipos de flautas identificados:

Clasificación organológica de aerófonos Tumaco-La Tolita

- SILBATO CERRADO CON AERODUCTO INTERNO.
- (Silbato vascular con aeroducto interno) u OCARINA
- OCARINA SIN VARIACIÓN TONAL CONTINUA
- OCARINA CON VARIACIÓN TONAL CONTINUA
- Fragmentos de Flauta? Indeterminado

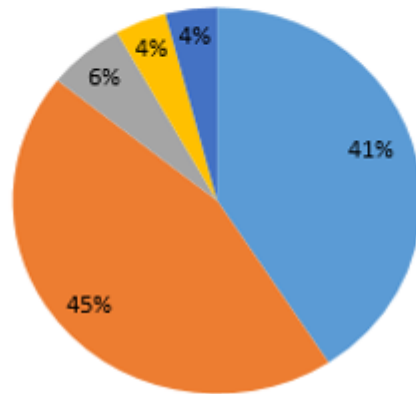


Gráfico 1. Muestra porcentual de la clasificación organológica de aerófonos Tumaco-Tolita. Elaboración del autor.

4 2 1 . 2 2 1 . 3 *SILBATO CERRADO CON AERODUCTO INTERNO*⁽⁷⁾.

Este tipo de flautas son unas de las más representativas de la muestra con un 41% del total de artefactos sonoros que presentan las siguientes características, estos instrumentos musicales están ampliamente representados en el registro arqueológico de América.

Como señala Pérez de Arce (2013) estos silbatos son utilizados para producir señales o llamadas, este tipo de artefactos sonoros no posee agujeros de digitación, lo que imposibilita modificar la altura del sonido, aunque esta puede variar dependiendo la intensidad del soplo.

⁽⁷⁾ la nomenclatura numérica presente es tomada en base a la taxonomía propuesta por Pérez de Arce (2013) en su texto: *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana*. ver anexos para mayor información sobre el sistema clasificatorio para aerófonos.

La mayoría de los silbatos analizados presentan una embocadura redondeada por donde ingresa el aire al interior del instrumento musical. Algunos de estos artefactos sonoros presentan varios orificios para la expulsión del aire de la cámara; a continuación se presentarán algunos ejemplos identificados en la muestra.



Fig. 1. Silbato Ornitorneo. Fotografías del autor. Pieza 1.



Fig. 2. Silbato Ornitorneo. Fotografías del autor. Pieza 3.

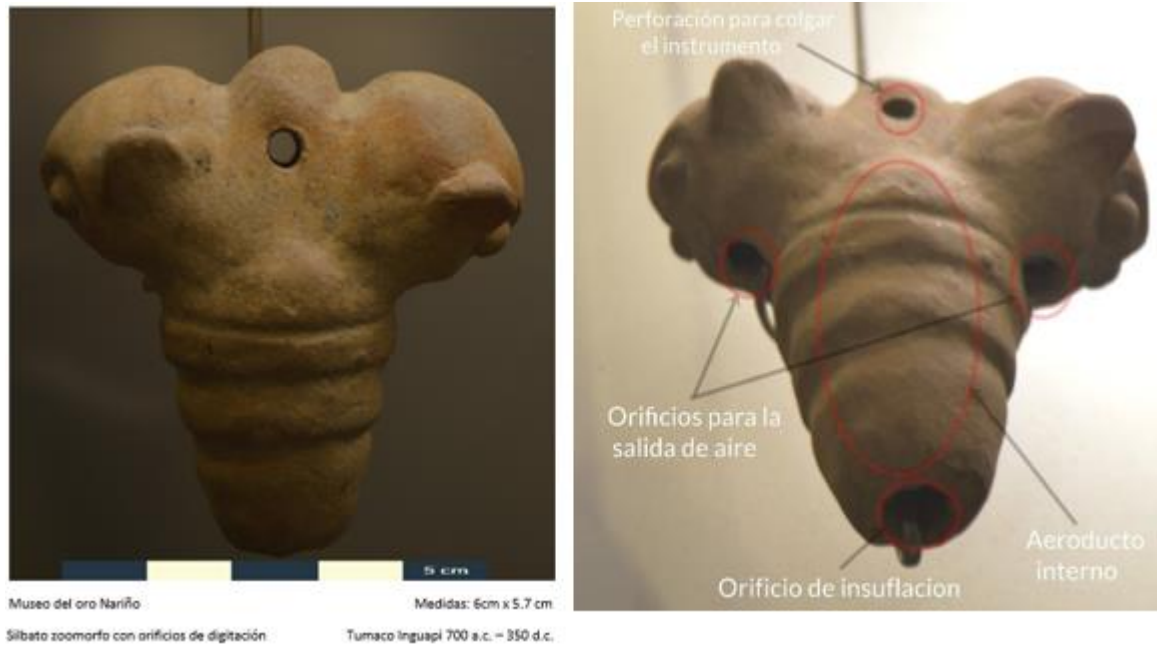


Fig. 3. Silbato Ornitomorfo. Fotografías del autor. Pieza 12.

4 2 1 . 2 2 1 . 4 (silbato vascular con aeroducto interno) u *OCARINA*.

Este tipo de flauta tiene como característica principal la forma vascular de su caja de resonancia, este tipo de silbatos vasculares también son llamados ocarina y en este análisis los instrumentos musicales con estas características representan el 45% de los artefactos sonoros del total de la muestra.

Este tipo de flautas generalmente están construidas de cerámica y son abundantes en el registro arqueológico del continente Americano y la región Andina, Pérez de Arce afirma que en este tipo de instrumentos musicales es casi que imposible definir si el aeroducto es interno o externo, por lo cual se consideran todos los instrumentos con estas características del mismo modo (aeroducto interno) aunque presenten un aeroducto incorporado a la pasta antes de cocer.

Este tipo de Ocarina no presenta agujeros de obturación, por esto este tipo de artefacto sonoro presenta una deficiencia para desglosar sonidos armónicos o secundarios cuando el intérprete sopla con mayor presión. Por ende la característica de este instrumento es mantener un tono uniforme en su sonoridad.

Este tipo de ocarinas pueden poseer un filo o bisel que produce el sonido cuando se encajona o escapa de la cámara de resonancia, también puede poseer un aeroducto de forma tubular, pero es necesario para que el artefacto sonoro clasifique en esta categoría, que sea plano en la zona por donde expulsa aire en de su caja resonadora.

A continuación se expondrán algunos artefactos sonoros con las características anteriormente mencionadas.



Fig. 4. Ocarina con representación de felino. Fotografías del autor. Pieza 5.



Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 9.2cm x 5.6cm

Silbato vascular Zoomorfo



Fig. 5. Ocarina con representación de zarigüeya. Fotografías del autor. Pieza 6



Museo del Oro Bogotá

Medida: 4.1cm x 6cm

Silbato vascular zoomorfo

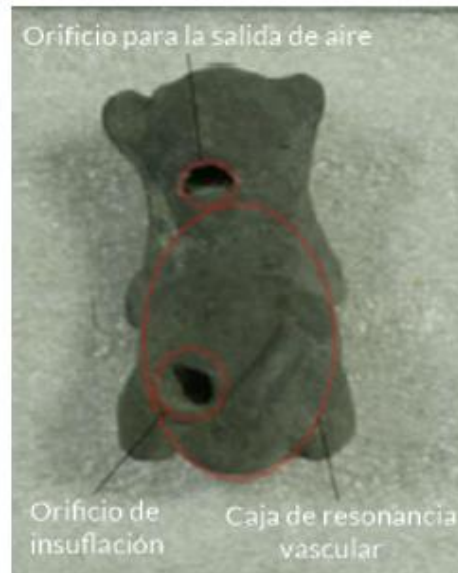


Fig. 6. Ocarina con representación de felino. Imágenes tomadas de Pinzón 2013: P.100, 2017: P. 107. Pieza 45.



Fig. 7. Ocarina con representación de sapo estilizado. Fotografías tomadas por el autor. Pieza 8.

4 2 1 . 2 2 1 . 4 1 1 OCARINA SIN VARIACIÓN TONAL CONTINUA.

Este tipo de ocarina posee las mismas características del silbato vascular u ocarina mencionado anteriormente, sin embargo este tipo de flauta puede tener agujeros de obturación o digitación, que le posibilitan variar en la altura del sonido de forma no gradual digitando los obturadores presentes en la cámara vascular del artefacto sonoro.

A continuación se mostraran algunos ejemplos de instrumentos musicales que presentan las características organológicas antes mencionadas, estas piezas fueron identificadas dentro de las piezas seleccionadas como parte de la muestra.



Museo universidad de Antioquia
Ocarina Zoomorfa

Medidas: 2.3cm x 4.3cm

Fig. 8. Ocarina con representación de tortuga. Fotografías tomadas por el autor. Pieza 7.



Museo del Oro Nariño
Ocarina Zoomorfa

Medidas: 14.5cm x 18.8cm
Tumaco Inguapi 700 a.c - 350 d.c.



Fig. 9. Ocarina con representación de mamífero. Fotografías tomadas por el autor. Pieza 10.



Fig. 10. Ocarina con representación de caracol. Imagen proporcionada por el Museo del Oro Nariño y Fotografía tomada por el autor. Pieza 11.

4 2 1 . 2 2 1 . 4 1 2 OCARINA CON VARIACIÓN TONAL CONTINUA.

Este tipo de ocarina posee las mismas características del silbato vascular u ocarina mencionado anteriormente, sin embargo este tipo de flauta también presenta agujeros de obturación o digitación de forma continua y paralela presentes en la caja de resonancia vascular del artefacto sonoro, también puede ser un agujero largo o grande, que posibilite la variación del sonido de forma gradual, la digitación u obturación se puede realizar con la mano o la boca. Este tipo de ocarina con variación tonal continua construidas en cerámica son poco recurrentes en el registro arqueológico prehispánico.

A continuación se mostraran los únicos dos ejemplares con estas características encontrados en los museos los museos y registros consultados.

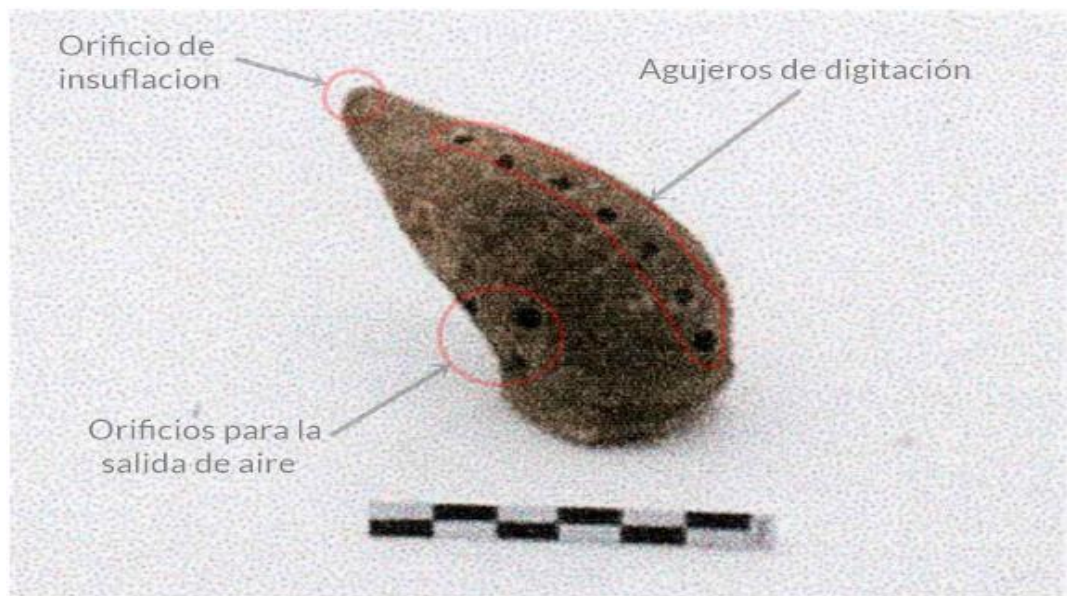


Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 9cm x 14cm

Ocarina zoomorfa

Fig. 11. Ocarina zoomorfa. Imagen proporcionada por el Museo Márquez de San Jorge. Pieza 49.



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 5cm x 9cm

Ocarina zoomorfa

Fig. 12. Ocarina zoomorfa. Imagen proporcionada por el Museo Márquez de San Jorge. Pieza 47.

Estos dos prototipos de flauta poseen los agujeros para la salida de aire en la parte opuesta de los visibles en la foto.

Los dos posibles fragmentos de flautas que se analizaron y se incluyeron como parte de la muestra, posteriormente fueron descartados debido a su estado, ya que fueron insuficientes para comprobar que hacían parte de una flauta. Estos fragmentos fueron comparados con objetos fabricados por esta misma cultura, y se cree que por su parecido con la iconografía estilizada que presentan, que estos fragmentos al parecer hacían parte de platos, cuencos, torteros o vasijas.

Se analizaron inicialmente por que mostraban características morfológicas que posiblemente pudieron haber funcionado si hubieran hecho parte de un artefacto sonoro, presentando particularidades como un cuerpo hueco donde se puede contener el aire o funcionar como caja de resonancia, también presentan orificios que pudieron haber sido utilizadas para insuflar el aire, o para que el aire saliera expulsado de su cámara de resonancia o también pudieran haber sido parte de un sistema de digitación para modificar las notas sonoras del artefacto. Asimismo fue de interés la representación iconográfica estilizada que presentaban estos fragmentos.



Museo del oro Nariño
Fragmento de flauta?



Agujeros de digitacion? ✓

Medidas: 8.6cm x 6.7cm
Tumaco Inguapi 700 a.c. – 350 d.c.



Cuerpo hueco
Caja de resonancia?

Fig. 13. Fragmento con representación ornitomorfa estilizada. Fotografías del autor. Pieza 49.

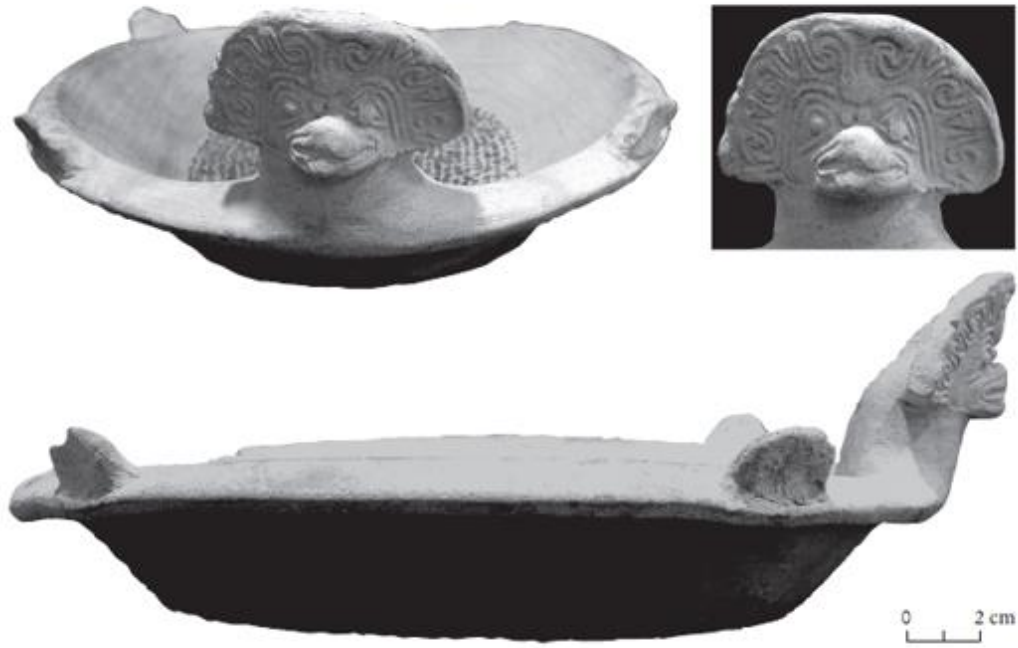


Fig. 14. Vasija con representación zoomorfa estilizada. Imagen tomada de: *Iconografía de la cultura Tumaco*. (Ugalde 2009: 116: Fig.91)



Fig. 15. Vasija con representación zoomorfa estilizada. Imagen tomada de: *Iconografía de la cultura Tumaco*. (Ugalde 2009: 101: Fig.72)

8. Animales representados

La identificación de los animales representados en los aerófonos estuvieron guiadas por las descripciones de analistas iconográficos de la cultura Tumaco la Tolita como Bouchard (1980, 2004, 1988), Brezzi (2003), Cadena (1980), Errazuriz (1980), Ugalde (2006, 2009), y se utilizaron las referencias descriptivas del texto de Gutiérrez Usillos: *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*, asimismo fueron notables algunas sugerencias o hipótesis alboradas por Pinzón (2013, 2017) sobre las posibles representaciones zoomorfas presentes en artefactos sonoros de la cultura en cuestión, el reconocimiento de las especies a partir de sus características se realizó de mayor a menor en la escala taxonómica del reino animal, empezando por el taxón clase, hasta la identificación de algunas especie.

los hábitats que ocuparon los pobladores del pueblo Tumaco La Tolita fue variado, la diversidad de climas se puede evidenciar en la variedad de animales figurados en su cultura material, representando especies que habitan y habitaron diferentes entornos, desde mangles y llanuras aluviales, hasta el pie de monte Colombo- Ecuatorial. La importancia de estos animales en la vida de los pobladores fue importante ya que hacían parte de su dieta y de su mundo cosmogónico; Tal fue la importancia de estos animales que eran simbolizados constantemente en los artefactos que fabricaban.

A continuación se muestra un esquema en forma de árbol filogenético que muestra los diferentes taxones del reino animal, y resume la variedad de especies identificadas en los aerófonos fabricados por los artistas del pueblo Tumaco-Tolita, esta variedad de especies pudieron ser reconocidas a partir de las descripciones propuestas por los especialistas en iconografía mencionados anteriormente.

Reino	Clase	Subclase	Orden	Familia	Género	Especie
Animal	Aves	Neornithes	Passeriformes			
			Galliformes	Cracidae	Crax	C. alberti
			Suliformes	Sulidae	Sula	S. dactrylata
			Psittaciformes	Psittacidae		
			Columbiformes	Columbidae		
			Falconiformes	Falconidae		
	Mamíferos	Theria	Carnivora	Procyonidae	Potos	P. flavus
				Felidae	Phantera	P. onca
				Ursidae	Tremarctos	T. ornatus
			Didelphimorphia	Didelphidae	Didelphis	D. marsupialis
			Eutheria	Cingulata	Cingulata	Cingulata
	Sauropsidos/Reptiles	Diapsida	Artiodactyla	Camelidae		
			Testudines	Kinosternidae		
			Squamata			
	Anfibios	Lissamphibia	Anura	Bufo	Bufo	
Insectos	Pterygota	Coleoptera	Curculionidae	Rhynchophorus	R. palmarum	
Bivalvos	Pteriomorphia	Mytiloidea				
Gastrópodos	Prosobranchia					

Tabla 3. Árbol filogenético de las especies del reino animal identificadas en los aerófono zoomorfos del pueblo Tumaco-Tolita. Elaboración del autor.

Se realizó un muestreo en busca de las características zoomorfas propuestas por los analistas iconográficos, siendo posible la identificación de las diversas clases del reino animal en las representaciones de los aerófonos seleccionados para la muestra, las características de las taxas superiores en la escala exponen particularidades comunes más generales, mientras las peculiaridades se van detallando a medida que descienden en la taxonomía del reino animal buscando propiedades más singulares y específicas hasta llegar a las especies, en las taxas inferiores se presentó una mayor dificultad de identificación y clasificación de las piezas. A continuación se presenta el manejo estadístico del taxón clase de los artefactos analizados.

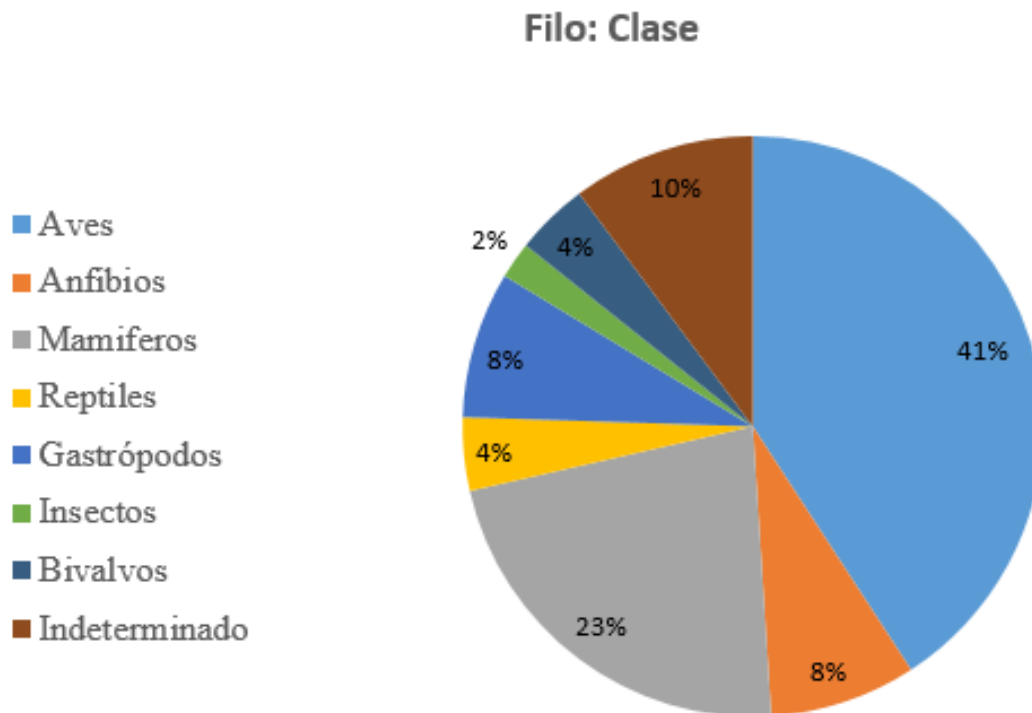


Grafico 2. Estadística de las clases de animales representados en los aerófonos de la cultura Tumaco-Tolita. Elaboración de autor.

Psitácidas (loros/Guacamayas) ⁽⁸⁾

De las piezas seleccionadas para la muestra se logró reconocer la familia de aves psitácidas, en estos artefactos se identificaron dos (2) especies pertenecientes a esta familia, con un porcentaje del cuatro por ciento (4%) de total de la muestra.

⁽⁸⁾ Las psitácidas es una familia de aves que incluye los loros, los guacamayos y formas afines de América, Habita en bosques húmedos y tropicales. “por su color es un animal solar” (Brezzi 200: 214)



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 10cm x 4.3cm

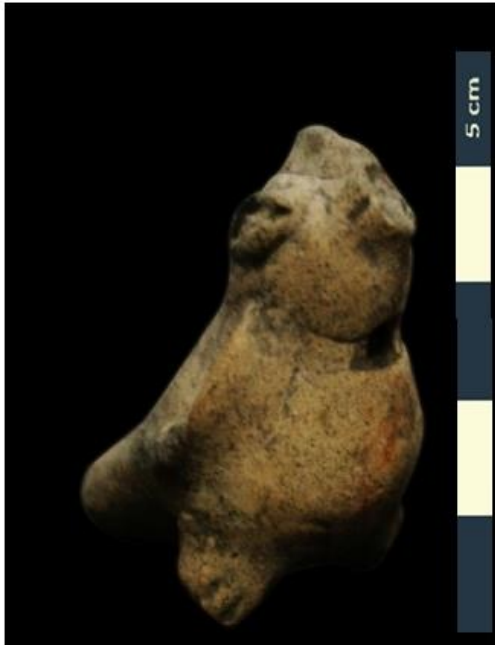
Ocarina ornitomorfa

Fig. 16. Aerófono ornitomorfo. Fotografía tomada del texto: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón, 2013. Pág. 61. S.Zo 12)



Fig. 17. Aerófono ornitomorfo. Imagen tomada de diapositiva suministrada por el Museo Márquez de San Jorge. Pieza 21.

“Silbato modelado. Color blanco; con baño en arcilla naranja. Posee cinco (5) perforaciones (orificios de digitación e insuflación). Tiene incisiones que demarcan el cuerpo del animal (alas), en el rostro muestra incisiones que emulan los ojos de la guacamaya, en su lado izquierdo posee veinte (20) y su lado derecho posee quince (15) incisiones. Tiene dos (2) aplicaciones que representan las patas del animal. Accesoriamente, presenta una reparación por el artesano original con arcilla, cerca al orificio de digitación derecho proximal y una pequeña fractura cerca de lo que sería la cola del animal.” (Pinzón, pág. 61.)



Museo Nacional

Medidas: 4.3cm x 5cm

Silbato vascular ornitomorfo

Fig. 18. Silbato ornitomorfo. Fotografía tomada del texto: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. Pieza 35. (Pinzón, 2013. Pág 70. S.Zo 22)

Aunque Pinzón no identifica esta pieza como un ave psitácida, la robustez del cuerpo y el ancho del pico que ya no hace parte de la pieza, pero que es evidente la anchura de este en la fractura, como también las proporciones del pico en relación con la cabeza nos indica que hace parte de esta familia de aves. “Silbato modelado. Color, beige. Presenta incisiones que demarcan el cuerpo y aplicaciones que forman algunas partes del cuerpo, tiene dos perforaciones (orificios de insuflación y salida). Tiene una fractura en donde estaría el pico del ave.” (Pinzón, Pág. 70)

El Doctor Gutiérrez Usillos en su texto del año 1998

describe las características de esta familia de aves, que se reconocen por su pico grueso, curvado y ganchudo, y en el área facial puede presentar estrías que rodea el ojo sin plumas, las líneas onduladas bajo el ojo pueden señalar también la ausencia de plumas, puede presentar círculos concéntricos de pequeñas plumas alrededor de los ojos, Errazuriz (1980) llamo a esta característica funda peniana. Estas estatuillas psitácidas son muy frecuentes en la cultura Jama Coaque del Ecuador la cual presenta algunas similitudes iconográficas y estilísticas con la cultura de Tumaco La Tolita.

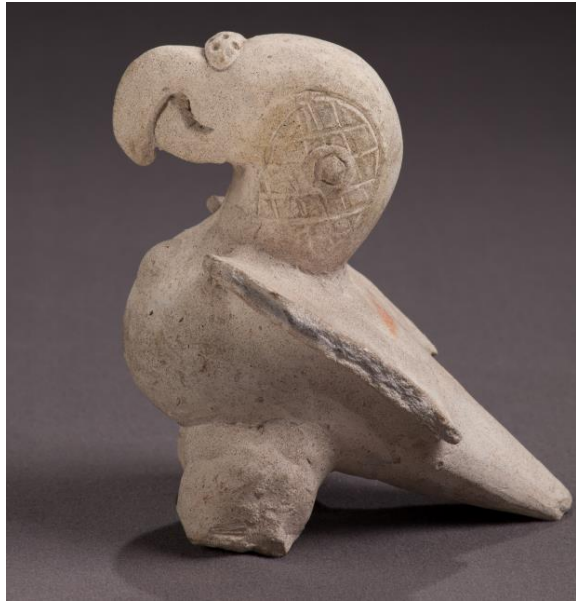


Fig. 19. Estatuilla realista de un perico, con su característico pico curvo. 13.7 x 16.6 cm. Tumaco La Tolita. Imagen tomada de: Museo Julio Cesar Cubillos. (Rodríguez, 2015. Pág 92)

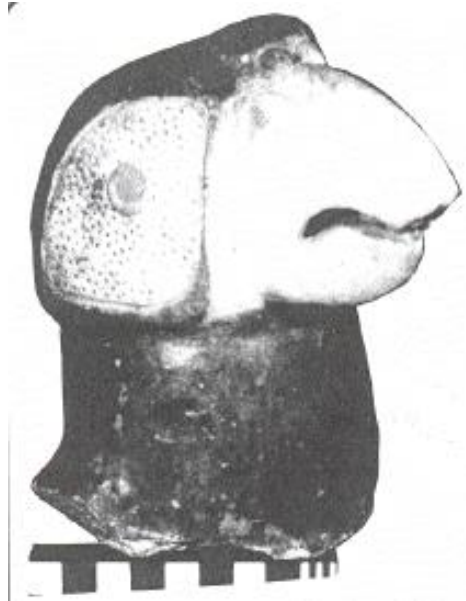


Fig. 20. Guacamayo (Ara sp) Tumaco La Tolita. Imagen tomada del texto: Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico. (Gutiérrez, 1998. Pág 856.)



Fig. 21. Fragmento de rallador de cerámica. Imagen tomada de: Iconografía de la cultura Tumaco. (Ugalde, 2009, Pág 99. Fig. 68)



Fig. 22. Figura ornitomorfa. Cultura Tumaco – La Tolita. MUUA. Imagen Tomada de: Un análisis iconográfico sobre las representaciones felinas en la cerámica de la cultura arqueológica Tumaco-la tolita. (López 2016: pag.19)

Colúmbidas (Paloma/Tórtola) ⁽⁹⁾

En los aerófonos seleccionados como muestra se logró identificar algunas características morfológicas de la familia de aves colúmbidas, reconociendo cuatro (4) piezas con características de las aves colúmbidas, representado un total de ocho por ciento (8%) del total de la muestra.



Museo Nacional

Medidas: 3.6cm x 6cm

Silbato Ornitoromorfo

Fig. 23. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón, 2013. Pág. 63. S.Zo 15)



Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 7.6cm x 6.6cm

Silbato vascular Ornitoromorfo

Fig. 24. Ocarina ornitoromorfa. Fotografía del autor. Pieza 2.

La Fig. 22. muestra un “Instrumento musical modelado color Beige, presenta incisiones que modelan el cuerpo del ave, aplicaciones que forman sus patas y dos perforaciones (Orificios

⁽⁹⁾ Las colúmbidas es una familia de aves con gran dispersión en América central. Son especies que habitan la sabana y todo tipo de bosques.

de insuflación y salida). A la pieza le falta un fragmento que representaría la cabeza del animal.”(Pinzón, 2013. Pág 63.)



Museo Nacional

Medidas: 3.2cm x 6.4cm

Silbato ornitomorfo

Fig. 25. Silbato ornitomorfo. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 69, S.Zo 21)

La Fig. 24 muestra es un “Silbato modelado Color beige, presenta incisiones que demarcan su cuerpo y una perforación en el rostro que forma el ojo del ave, que podría ser utilizada como orificio colgante. Le falta un fragmento en la parte que conformaría el pico del animal.” (Pinzón 2013: Pág. 69)

Si bien las variedades de colúmbidas son semejantes en apariencia general, estas difieren de tamaño, color de plumaje y costumbres, el Doctor Gutiérrez Usillos (2009) da algunas características sobre la forma del ave: poseen un cuerpo macizo con grandes músculos pectorales, la cabeza pequeña en proporción al cuerpo, el pico recto, delgado y corto y con grandes alas.

Las piezas (Fig. 22, Fig. 24) ornitomorfos que reposan en el Museo Nacional en Bogotá presentan fracturas a la altura de la cabeza del animal, sin embargo estas fueron clasificadas como parte de la familia de aves colúmbidas, ya que poseen algunas características enunciadas por Gutiérrez como lo es poseer un cuerpo macizo con grandes músculos pectorales y grandes alas, mientras que la pieza (Fig. 23) que reposa en la colección del Museo de la Universidad de Antioquia presenta todas las características de las especies pertenecientes a esta familia.

Camélidos (Alpaca/llama)⁽¹⁰⁾

En las piezas analizadas se pudo llegar a la identificación de una (1) especie de camélido, que representa un dos por ciento (2%) del total de los artefactos, no se llegó a identificar la especie ya que la alpaca y la llama tienen gran parecido morfológico, así mismo estas dos variedades habitan y habitaron los territorios ocupados por este pueblo prehispánico.



Fig. 26. Estatuilla con representación de Llama. Tomada de: TULATO (Brezzi 2003: Pag71)

⁽¹⁰⁾ las especies de camélidos a los que se hace referencia son los géneros que habitan las alturas andinas como paramos y subparamos.



Museo del Oro Bogotá

Medidas: 6.7cm x 10.2cm

Silbato vascular zoomorfo

Fig. 27. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: *Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita.* (Pinzón 2013: Pág 99, F.Zo 03). Pieza 44.



Fig. 28. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: *Sensorialidad en instrumentos musicales prehispánicos de la cultura Tumaco.* (Pinzón, 2017: Pag 25). Pieza 44.

La fig. 25 y 27 muestran una “Flauta modelada, Color naranja debido al baño realizado previamente a la cocción. Presenta una incisión, que delinea su boca, y tres (3) aplicaciones que representan los ojos del animal y una oreja del animal. La boquilla del instrumento se encuentra rota, así como una (1) la oreja y una (1) pata.” (Pinzón 2013: Pág. 25) posteriormente Nelson Pinzón (2017) realiza análisis acústicos en esta pieza, en este se pudo reconocer algunos sonidos que emite esta pieza, arrojando sonidos de amplitud de -20 - -16 dB, frecuencia de 1410 Hz y una altura tonal de F6 + 16c.

La pieza de la figura 26 es una “estatuilla modelada en fino caolín blanco; pocos restos de pintura amarilla; reparaciones menores. El animal de la sierra conocido por el alfarero TULATO en algún viaje a las tierras altas, es representado con pleno realismo. Es posible que el cacique panameño Tumaco modelara una figura parecida, cuando le conto a Vasco Núñez de Balboa de la existencia de las ricas tierras, más al sur, allende el océano, y de barro hizo una figura como las ovejas de aquella tierra, con el pescuezo que tienen, que parece propio del camello (Fray Bartolome de las casas, cap. XLIX de la historia de las indias)”. (Brezzi, 2003: p. 463)

Gutiérrez (1998) en su tesis doctoral asegura que estos camélidos no eran necesarios en el norte del ecuador como fuente cárnica ya que la caza de venado, conejo y otros animales complacían plenamente estas necesidades alimenticias de las poblaciones.

Los camélidos realizan tareas de transporte de carga pesada principalmente, permitiendo la movilidad de mayor peso a mayores distancias con un coste mucho menor. La alimentación de esta familia de mamíferos es de fácil obtención, ya que estas especies pudieron alimentarse de pastos en el camino, la carga de materias primas pesadas como la obsidiana a largas distancias, no solo por las sierras sino también por las costas.

Gutiérrez (1998) también sugiere una domesticación de esta variedad de especies desde el formativo tardío, a través de registro de restos óseos.

Estas especies fueron de importancia para el arte de las culturas prehispánicas de la zona, ya que las representaron constantemente, por su relación estrecha como mascota y como especies domesticas de gran importancia para el grupo social, por su aporte en la movilidad de materiales.

Estas especies de camélidos fueron introducidas desde Perú en la sierra sur Ecuatoriana desde el formativo final, transportando hasta las costas materias primas para intercambiar entre los pueblos prehispánicos de la zona. En la fase tardía (100 d.c.) se empezaron a criar y lentamente fueron sustituyendo los cérvidos como fuente de proteína, la especie de camélido que se estaba criando era de tamaño intermedio entre la alpaca y la llama, similares la conocida llama de Riobamba. (Gutiérrez, 1998)

También se encuentran evidencias rituales de sacrificio y de consumo de carne de camélidos, también son asociadas al inicio de la metalurgia en la sierra sur de Ecuador. El rastreo de camélidos se realiza a través de útiles fabricados en osamentas de estas especies, como lanzas fabricadas con metatarso y flautas de lengüeta vertical, al igual que la evidencia de textiles tejidos en lana avala la presencia de estos camélidos en la zona que ocupó el pueblo Tumaco la Tolita. (Gutiérrez, 1998)

La identificación de estas especies se realiza con base en las descripciones de los analistas iconográficos, esta especie solía ser representada con las siguientes características: extremidad dividida en dos dedos almohadillados, cola pequeña típicamente curvada hacia el suelo, patas cortas, pecho ancho y cuello largo.

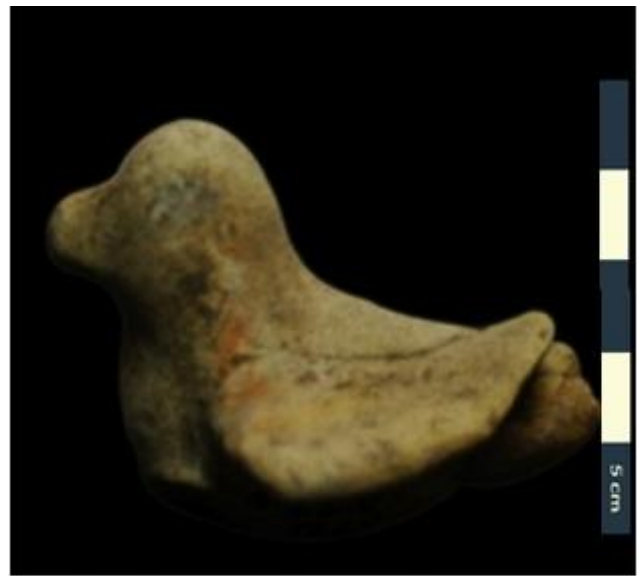
Anátidas (Pato) ⁽¹¹⁾

Se logró identificar en las piezas analizadas dos (2) aves pertenecientes a la familia anátidas, estas especies son reconocidas como patos, y representa un cuatro por ciento (4%) de la muestra total de los aerofonos.



Museo Nacional
Medidas: 3.5cmx 3.5cm
Silbato zoomorfo

Fig. 29. Silbato zoomorfo. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág 72, S.Zo 24) Pieza 37.



Museo Nacional
Medida: 4.5cm x 4.7cm
Silbato ornitomorfo

Fig. 30. imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág 74, S.Zo 26.) Pieza 39.

⁽¹¹⁾ las anátidas es una familia de aves anseriformes, su dispersión es mundial y en el sur y centro de América se presentan una gran cantidad de especies y habitan diversos climas, principalmente en los bosques húmedos tropicales.

La pieza de la Fig. 28. Fue clasificada como un “Silbato modelado, Color blanco. Presenta una incisión que demarca el pico y aplicaciones que conforman el cuerpo del ave y la embocadura del instrumento musical.” (Pinzón 2013: Pág. 72)

La pieza de la Fig. 29 es un “Silbato modelado, Color blanco. Presenta evidencias de baño naranja. Tiene aplicaciones que conforman las patas y alas del ave, así como su embocadura.” (Pinzón 2013: Pág. 74)

Gutiérrez en su texto *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (1998) identifica en el Ecuador nueve (9) géneros y quince (15) especies de aves de la familia anátidae, cuyas formas generales son muy parecidas entre sí, lo que complica la identificación iconográfica de estas especies.

La especie llamado pato María (*Dendrocygna bicolor*) es una variedad que habita ambos lados de los Andes, prefiriendo las regiones cálidas y especialmente el litoral, con características como cuello y patas alargadas; esta especie es reiterada en la iconografía prehispánica Ecuatoriana, ya que su figura se reconoce en varias vasijas que reposan en el museo Iván Cruz en Quito.

Desde el periodo Valdivia tardío se encuentra con frecuencia en yacimientos arqueológicos costeros una variedad de patos arborícolas (*Dendrocygna* sp.) que presenta características como pico plano y ancho en su base.

En la familia de aves anátidas también se presentan especies con características como pico recto y corto, estas especies muestran una preferencia por medios acuáticos o muy húmedos.

Prosobranquios (Caracol marino)⁽¹²⁾

En los aerófonos analizados, se pudo identificar algunas subespecies de animales en el orden taxonómico, identificando cuatro (4) especies de prosobranquios, llamadas comúnmente caracoles marinos. Con un total del ocho por ciento (8%) del total de la muestra seleccionada. Esta gran cantidad de caracoles gasterópodos por sus similitudes morfológicas dificultó la identificación de las especies representadas, por esto se abarcó en una categoría a todas las especies con características a fines de la subclase del reino animal prosobranquios; estas especies de moluscos son llamados comúnmente como caracoles marinos.



Museo del oro Nariño

Medidas: 4.1cm x 3cm

Ocarina zoomorfa

Tumaco Inguapi 700 a.c.- 350 d.c.

Fig. 31. Ocarina con forma de caracol. Fotografía tomada por el autor. Pieza 11.

⁽¹²⁾ Los prosobranquios es una subclase de moluscos gasterópodos, la cual está constituida por unas 55 000 especies de caracoles que habitan en ambientes marinos.

Los pueblos prehispánicos representaron constantemente caracoles marinos en su arte, diversos pueblos como los mayas, la totonaca, y culturas del mundo como los fenicios, griegos y romanos, representaron estas especies en los objetos para ser empleados con fines religiosos.



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 5cm x 9cm

Ocarina zoomorfa

Fig.32. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el museo Márquez de San Jorge. Pieza 47.



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 7cm x 17.8cm

Silbato vascular zoomorfo

Fig.33. Ocarina Tumaco-La Tolita. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el museo Márquez de San Jorge. Pieza 48.



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 9cm x 14cm

Ocarina zoomorfa

Fig.34. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el museo Márquez de San Jorge. Pieza 49.

El entorno marino acuático y fluvial desempeñó un papel preponderante en la cosmovisión de este pueblo, esto podría explicar la difusión que se le dio al símbolo del caracol y su consecuente complejidad ritual. Estas especies fueron parte del menú cotidiano, el caracol es un alimento rico en energía y abundante en las costas que este pueblo circundaba, su variedad de formas, de colores y de texturas, favoreció para que estos fueran empleados de diferentes formas, como el caso de la concha *Spondylus* que la utilizaban como artilugio y joya en sus diferentes adornos corporales. También es importante mencionar el uso que le dieron los pueblos prehispánicos a la concha marina triturada, este polvo es capaz de activar las propiedades químicas de la hoja de coca, estas sustancias se vincula al uso ritual de esta planta como enteógeno, que aporta algo de importancia para lograr una conexión con las fuerzas cósmicas. “La pureza del carbonato de calcio de procedencia marina hace de las conchas y caracolas fuentes atractivas para la producción de la ceniza catalizadora *llipta* o *lejía* – requerida para la liberación del alcaloide durante el consumo, el *chakchar* o *mambear*. Cabe recordar también que el polvo de concha marina era comúnmente utilizado en ofrendas, rituales y en despliegues de poder.”. (Herrera, A., Espitia, García, J., Morris, A.2014)

Las culturas de Tumaco y La Tolita diseñaron ingeniosos sistemas de moldes cerámicos para documentar todos sus aspectos culturales, donde los instrumentos sonoros-rituales ocupan un lugar privilegiado para comunicarse con todas las fuerzas cósmicas, German pinilla Higuera (2009) y otros, advierten sobre la importancia de estos instrumentos dentro del mundo Tumaco, y en especial la simbología que toma el caracol para este pueblo “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. También tiene su óptica desde la óptica Tumaco, el pensar que las

trompetas hechas directamente con los caparazones o con 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.” (Pinilla, G., Guzmán, A. & Buitrago, J. 2010)



Fig. 35. Trompeta ceremonial con forma de un caracol marino, aerófono de fricción-percusión. Imagen tomada de: Museo Julio César Cubillos. (Rodríguez 2015: pág. 90)

En la región costera que ocupó el pueblo Tumaco-Tolita se han encontrado sitios precolombinos en los manglares y en la parte inferior de los ríos, los manglares como espacios naturales y entorno propicio en el cual viven abundantes variedades de caracoles marinos.

La importancia económica que representó esta subclase de moluscos desde periodos tempranos fue significativa para el desarrollo de la región costera, el fin decorativo que se le daban a estas conchas se debe a que estos gasterópodos cubrían su concha con un manto de carne, lo que les da un pulimento a la superficie de brillantes colores y formas geométricas. Las herramientas

de tipo utilitario con este material son escasos y se han hallado en su mayoría anzuelos, cucharas, picos y punzones. (Gutiérrez, 1998)

Las características morfológicas de estas especies de moluscos son principalmente su caparazón en forma de espiral y cónica, la forma de estos instrumentos afecta la reflexión interna de ciertas frecuencias sonoras, interviniendo en las características tímbricas de los modelos organológicos de las figuras zoomorfas que representan estas especies de gasterópodos. (Pinilla, 2009)

Es frecuente hallar en el registro arqueológico prehispánico artefactos sonoros en forma de caracol marino y de moluscos, estos instrumentos musicales frecuentemente trompeta, estos aerófonos tienen como características la presencia de boquilla y que el sonido es producto de la comisura de los labios, este tipo de trompetas y flautas con simbología de caracoles marinos debieron ser parte de un contexto ritual como artefacto de mucha importancia, como lo sugieren los académicos antes mencionados.



Fig. 36. Vasija en oro laminado y repujado Tumaco la Tolita. *Fasciolaria* sp. Imagen tomada de: *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (Gutiérrez 1998: pág. 976)

Gutiérrez en su tesis doctoral menciona la recuperación en excavaciones de varios tipos de caracoles marinos como parte de ajuares en los contextos fúnebres que realizaba el pueblo Tumaco La Tolita.

Es muy posible que en las diferentes fases del pueblo Tumaco La Tolita especies de hábitat marino que hacían parte de su subsistencia y eran recolectados en el nicho intertidal, entre las arenas de las playas o entre las rocas, eran gasterópodos de especies *Agaronia testacea*, *Malea rigens*, *Strombus* sp, *Strombus granulatus*, *Knefascia olivácea*, *Astrea buschfi*, *Cerithidea valida*. (Gutiérrez, 1998)

Falcónidos (Halcón/Caracará) ⁽¹³⁾

En la muestra se incluyeron dos representaciones que posiblemente sean de esta familia de aves, estas especies de falcónidos presentan estilizaciones las cuales fueron interesantes para ser analizadas; estas dos (2) piezas representan el cuatro por ciento (4%) del total de las piezas estudiadas. Las representaciones estilizadas dificultaron la identificación iconográfica, por lo que se optó por agrupar el tipo de especies pertenecientes a esta familia de aves.

Desde el periodo formativo la representación de esta familia de aves ha sido recurrente, con numerosos paralelos en la cultura de San Agustín, o en Mesoamérica es la de un ave capturando una serpiente. En el Ecuador el motivo es representado desde el periodo formativo en la cultura chorrera, en la que existe un icono de halcón que probablemente sea de la especie *Herpetotheres cachinnans*, esta cultura con algunas rasgos iconográficos y tipológicos con la

⁽¹³⁾ Los falcónidos es una familia de aves que incluye aproximadamente 60 especies, dentro de las más representativas se encuentran el Halcón y el caracará. La especie habita principalmente las sabanas y los bosques abiertos.

cultura Tumaco La Tolita. Otro ejemplo iconográfico es un águila que sostiene en su pico una serpiente cuyo cuerpo se enrolla en la vasija, descrito en el libro tesoros del Ecuador. Del mismo orden de falconiformes, pero de la familia accipitridae es el águila arpía (Arpía Harpyja) la más poderosa y la de mayor tamaño de todas las águilas del mundo, cuyos atributos fue admirada por muchos pueblos indígenas de América, siendo parte de sus temas míticos, representando el prestigio y el poder. (Gutiérrez, 1998)

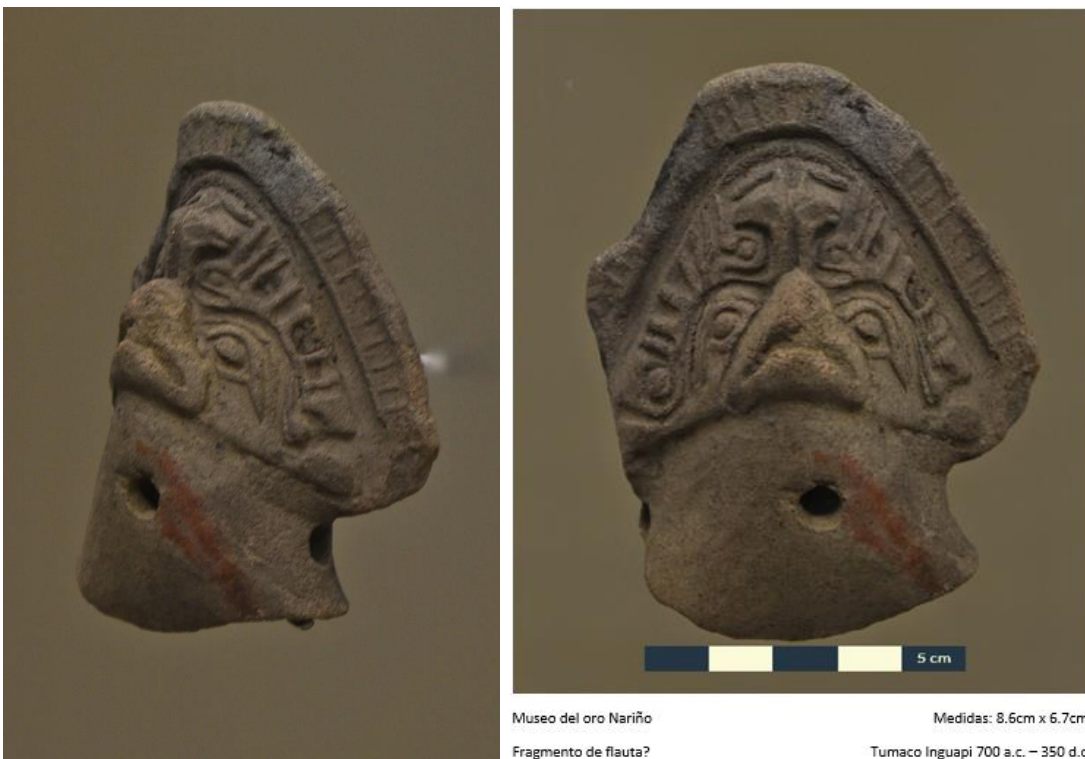


Fig. 37. Fragmento que representa un ave estilizada. Fotografías del autor. Pieza 13.

Estos falcónidos pasaron a representar un simbolismo propio de los pueblos prehispánicos, representándolos en múltiples artefactos que producían. Gutiérrez asegura que las representaciones de falcónidos en la cultura Tumaco La Tolita las identifica como halcones, en lugar de las constantemente referidas águilas pertenecientes al mismo orden pero a la familia de las Accipitridae. (Gutiérrez, 1998)



Museo: Márquez de San Jorge Medidas: 9cm x 7.5cm

*Fig. 38. Ave estilizada. Imagen tomada de:
diapositiva proporcionada por el Museo Márquez de San
Jorge. Pieza 14.*

Las características descriptivas con las que se identificó esta familia de aves son: la base del pico corto y ganchudo, posición lateral de los ojos y al presencia de un cere característico de los falcónidos, uno de los más comunes en la costa ecuatoriana en la época que pobló este pueblo y que por hoy está casi desaparecido, es la especie comúnmente llamado Valdivia o halcón reidor (*Herperotheres cachinnans*), que presenta la

cabeza, el cuello y vientre amarillento, alas de color café con bandas amarillas, y pequeña cresta de plumas que le dan un aspecto cabezón, y un antifaz café en el rostro. Gutiérrez (1998) propone este símbolo iconográfico como propio de esta cultura y de este periodo, no solo por el significado que posee el ave Valdivia en los pueblos indígenas ecuatorianos, sino por la tradición y el legado de esta como símbolo de los pueblos prehispánicos.

Muchos de los analistas iconográficos de esta cultura proponen unas representaciones de animales míticos, en estas es abundante la doble representación animal, en donde predomina el icono de las especies falcónidas más una representación de reptil, en su mayoría todos con características estilizadas. Como se puede notar en las dos piezas analizadas estas dos representan posiblemente un Halcón con características estilizadas, quizá estas aves hacían parte de un acervo simbólico adoptado sobre seres míticos de gran importancia para el pueblo Tumaco La Tolita por sus cualidades y habilidades.



Fig. 39. Jaguares estilizados, posiblemente cabezas de bastón. Imagen tomada de: *Tumaco-La Tolita: Una cultura desconocida*. (Errazuriz 1980: pág. 227)



Fig. 40. Mascarones cerámicos con representación de seres míticos. Cultura Tumaco - Tolita: felino + águila. Imagen tomada de: *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (Gutiérrez 1998: pág.1005)



Fig. 41. Fragmento cerámico con representación de seres míticos. Cultura Tumaco - Tolita: felino + águila. Imagen tomada de: *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (Gutiérrez 1998: pág.1006)



Fig. 42. Vasija ceremonial Tumaco La Tolita. Imagen tomada de: *Arte de la tierra Tumaco*. (Bouchard 1980: Pág. 54)



Fig. 43. Botella silbato con base anular 18.3 x 15.5 cm. En una de sus vertederas fue representada la cabeza de un ser fantástico. Imagen tomada de: *Museo Julio César Cubillos*. (Rodríguez, 2015)



Fig. 44. Vasijas y representaciones de seres míticas Tolita. Imagen tomada de: *Iconografía de la cultura tolita*. (Ugalde 2009: Pág., 115)

La vasija de la Fig. 43 identificada por Rodríguez (2015) como botella silbato con un tipo de estilo similar a los dos fragmentos analizados en la presente estudio de aerófonos prehispánicos, identificados como especies pertenecientes a la familia de aves falcónidas; sugiriendo que los fragmentos analizados sí pudieron ser artefactos con la capacidad organológica para expresar sonido.

Mytilidae (Mejillón) ⁽¹⁴⁾

Los mitílidos un orden conocido como mejillones y pertenecen al filo de los moluscos, se identificaron dos (2) piezas con características morfológicas de este orden de moluscos, representando el cuatro por ciento (4%) de los aerófonos analizados. Por su morfología las dos piezas fueron clasificadas organológicamente como Ocarinas.



Museo Márquez de San Jorge Medidas: 9cm x 15.5cm
Silbato vascular zoomorfo

Fig. 45. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 59, S.Zo 11.) Pieza 28.



Museo del Oro Bogotá Medidas: 5.4cm x 5.3cm
Ocarina zoomorfa

Fig. 46. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 101, Oca 01.) Pieza 46.

⁽¹⁴⁾ Los mitílidos conocidos comúnmente como mejillones o choros en sur América, son una familia de moluscos bivalvos de interés económico y gastronómico.

La pieza de la fig 44 es un Silbato modelado, Color anaranjado, debido al baño con arcilla de la misma tonalidad. Tiene dos perforaciones (orificio de salida e insuflación). La figura presenta una línea que lo atraviesa horizontalmente en su parte medial, al parecer debido a la construcción del instrumento. En el texto de Pinzon (2013) señala que este instrumento musical representa a una especie de bivalvo.

Sobre la pieza de la fig. 45 se sabe que es una ocarina modelada de Color blanco, con manchas grises, no presenta evidencia de baño. No posee ningún tipo de incisión o aplicación. Presenta tres perforaciones (agujeros de digitación e insuflación). Representa una concha o bivalvo, especies que viven en el mar. Pinzon (2016) realiza pruebas acusticas a este instrumento, arrojando tres tonalidades, una grave y dos agudas. Pinzon (2013) también sugiere que la representación de este instrumento hace parte de un molusco bivalvo.



Fig. 47. Botella cerámica en forma de bivalvo (Anadura grandis). Imagen tomada de: Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico (Gutiérrez 1998: pág. 976)

Gutiérrez identifica dos especies de moluscos bivalvos en unas vasijas modeladas de la cultura chorrera, cabe recordar que esta cultura ocupó algunos sitios que posteriormente pobló la

cultura Tumaco-Tolita, y que en su cerámica persisten rasgos chorreroides quizá aprendidos de una tradición alfarera.

El tráfico de *spondylus* un molusco bivalvo muy apreciado en la época prehispánica por su belleza como materia prima para fabricar accesorios, fue tal el auge y la demanda de este molusco que algunos cacicazgos se disputaba entre si el tráfico de *spondylus* y la expansión de sus territorios.

Todos los cacicazgos de la costa hacían parte de una red de intercambio de este molusco bivalvo, su expansión fue tal que se prolongó desde la costa pacífica de México hasta el sur de Perú, los pueblos ecuatorianos de tradición navegantes probablemente iban en busca de mayores bancos de *spondylus* o de poblaciones que lo explotasen para intercambiar y llevarlos al sur del Perú donde la demanda cada vez era mayor. En el arte Toliteño Gutiérrez (1998) ha identificado la representación iconográfica y simbólica de varios moluscos bivalvos, dentro de estas figuraciones identifica una concha de almeja de la especie *anadara grandis*; Algunos bivalvos hacían parte de la dieta de la cultura Tumaco-Tolita y se ha registrado el consumo de ostras (*Ostrea columbiensis*) y de pequeñas almejas (*Anomalocardia subimbricata*) abundantes en los mangles de esta zona costera.

Félidos (Pantera/ *Felis wiedii*) ⁽¹⁵⁾

Se identificó una representación de la especie pantera (*Panthera onca*), otra representación de felino mayor que no se pudo asegurar a que especie de félido se quiso representar pero posiblemente pueda tratarse de una jaguar; otras dos representaciones de felinos

⁽¹⁵⁾ Los félidos son una familia de mamíferos placentarios del orden Carnívora.

menores que posiblemente sean de Margay (*felis wiedii*). En total fueron identificadas cuatro (4) piezas que poseen similitudes con las características morfológicas de estos carnívoros, esto sería una representación de ocho por ciento (8%) de los aerófonos analizados.



Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 9cm x 6.1cm

Silbato vascular zoomorfo

Fig. 48. Ocarina con representación de felino. Fotografía tomada por el autor. Pieza 5.



Museo del Oro Bogotá

Medida: 4.1cm x 6cm

Silbato vascular zoomorfo

Fig. 49. Ocarina con representación de pantera. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 100, F.Zo 04.) Pieza 45.

El arqueólogo Brezzi reconoce al jaguar⁽¹⁶⁾ como verdadero tótem de la etnia Tulato, que tiene para ésta un rango divino, directamente relacionado con las prácticas chamánicas, que están en la base de la vida religiosa de este pueblo. El culto del jaguar y de la metamorfosis hombre-jaguar se remonta a épocas remotas. Mil años antes de Cristo culturas formativas de los Andes centrales y de Mesoamérica ya habían incorporado a su mundo religioso y mágico a esta divinidad que se supone surge de la selva amazónica. El jaguar llega a la costa pacífica de Suramérica hacia el final del periodo formativo, por conducto de los grandes centros ceremoniales de la vertiente andina oriental, como son Chavín de Huantar en Ecuador (Brezzi, 2003)

La especie animal de la Fig. 47 se cree que posiblemente puede representar un jaguar, por algunos rasgos que presenta como los colmillos prominentes, aunque la descripción que hace Gutiérrez (1998) deja algunas inquietudes por las que no se puede asegurar que se trata de un jaguar; En el texto *interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (1998) se discute sobre la identificación de las especies félidos y kinkajú en las representaciones cerámicas Tumaco La Tolita, ya que en muchas de estas, se presentan los dos rasgos distintivos de estas especies en una sola pieza, los colmillos prominentes que se dice simboliza a los félidos y las orejas redondeadas y en los costados que aluden al Kinkajú.

La pieza de la fig. 48 es una “Flauta modelada, Color negro; sin presencia de algún baño. Presenta incisiones que demarcan sus patas y parte de su rostro. Tiene tres aplicaciones, que representan los ojos y la cola. Tiene dos perforaciones (orificios de salida de aire e insuflación). La mayoría de su rostro está destruido, solo denotando unas marcas incisivas y

⁽¹⁶⁾ “como representante del sol, simboliza la energía fertilizadora de la naturaleza. Es el protector de la maloca y de la selva. Por su color está asociado al fuego y por su rugido con el rayo” (Brezzi 2003: 214)

aplicaciones en los ojos. No se realizó prueba sonora, debido a la obstrucción de la boquilla con grumos de tierra” (Pinzón 2013: pág. 100)

En los dos estudios que realiza Pinzón sobre instrumentos musicales de Tumaco-Tolita sugiere que la especie representada en la pieza de la fig. 48 corresponde a una pantera; por el color de la pasta en la que fue fabricada esta ocarina y por algunas características morfológicas como la cola gruesa, larga y erguida, ojos almendrados, asimismo las orejas en la parte lateral superior de la cabeza, se puede insinuar que si representa dicha especie.

Gutiérrez (1998) reconoce varias representaciones que muestran a un felino sentado de la especie felis onca sobre sus cuatro patas y con las patas anteriores rectas. Con gran similitud y posición a la pieza representada en la fig 47.

Otra categoría iconográfica felínica descrita por Gutiérrez (1998) es el caso de las cabezas decapitas, que son las máscaras ataviadas con tocados, fabricadas en metales. Asimismo fabricaron pectorales que portaban figuras antropomorfas en forma de disco con la cabeza del felino, aunque en algunos casos también representaban el cuerpo del felino.



Fig. 50. Ocarina con representación felina Tumaco- Tolita. Imagen tomada de: Iconografía de la cultura Tumaco. (Ugalde 2009: 108)

En el continente americano una de las principales deidades de los pueblos prehispánicos y de los pueblos indígenas actuales que ocupa estos territorios es la del felino, junto a él dos deidades inferiores como la serpiente y las aves, aparte de las deidades principales que son el sol y la luna. Los felinos ocuparon un lugar privilegiado en la cosmogonía de los pueblos prehispánicos. Este icono presente en las estatuas de san Agustín y en muchos de los pueblos prehispánicos como los Taironas (500 D.C – 1.500 D.C) que representaron constantemente félidos en los aerófonos que manufacturaban, los muiscas (2.500 A.C – 1.000 A.C) que representaban félidos en la manufactura metalúrgica, la mayoría representados en ofrendarías, que eran usados en ceremonias y en actos fúnebres. La cultura Quimbaya (700 D.C – 1.500 D.C) también los represento en sus múltiples variaciones cerámicas con la representación de esta familia de félidos usualmente representados en figurillas, máscaras, pectorales, de formas estilizadas y naturalistas. Otra cultura que representa el felino constantemente y que por su temporalidad de desarrollo y cercanía con Tumaco Tolita muestras grandes parecidos en los estilos cerámicos es la cultura calima (200 A.C – 1.200 D.C); de la zona ecuatoriana en el periodo formativo (4000 A.C – 300 A.C) en la cultura Valdivia (3.500 A.C – 2.000 A.C) se figura de una forma naturalista, en las fases tempranas Valdivia I y II se plasma felinos principalmente en artefactos como vajillas de uso ritual (cuencos ceremoniales). También se representó estos felinos de forma antropomorfizada en los periodos posteriores de este pueblo prehispánico, el jaguar en esta cultura sería una fuente catalizadora de su poder cósmico, por esto se presenta constantemente relacionado con el chamán, convirtiéndose en un símbolo del poder y de las prácticas religiosas en Suramérica. Asimismo en la cultura Machalilla (1.800 A.C - 900 A.C) del Ecuador la figura del jaguar y de otros felinos menores estuvo presente en la cotidianidad de estos dos pueblos ya que estas zonas es un hábitat ideal para esta especie.

La cultura chorrera (1200 a.c.-500a.c.) una de las más importantes del Ecuador y que perduro temporalmente entre el formativo y el periodo de desarrollos regionales (300. A.C – 800 D.C), fue una pueblo que se destacó por su desarrollo en complejos sistemas de representaciones y técnicas de elaboración, y es posible que esta cultura hubiera dado paso a la cultura Tumaco-Tolita en la zona norte del ecuador y posteriormente se haya expandido por el sur de Colombia. Los grandes parecidos de estas dos culturas en la manufactura de la cerámica y la metalurgia, muestra gran cantidad de representaciones de aves, félidos y reptiles. En la cultura Jama-Coaque (500 A.C – 1.500 A.C) el felino era el símbolo de la fuerza y se escogió para indicar el poder y el rango de algunos individuos en el grupo social, este pueblo ocupó en el desarrollo regional parte del territorio Tumaco Tolita y que por su parecido con las cabezas trofeo que este pueblo también manufacturaba se puede ver la conexión y redes de interacción simbólica entre ambas culturas, definiéndose como culturas separadas y no como una extensión o fase de la otra. En la iconografía de la cultura Jama Coaque se presentan algunos rasos estilísticos del felino con muchas similitudes a las representaciones de la cultura Teotihuacán, también fabricaban cabezas-jaguar, que posiblemente representan la transición del chaman felino posiblemente con ayuda de la ingesta de alucinógenos.

La cultura Bahía (300 A.C – 600 D.C) también ocupó la costa ecuatoriana y representaban a los felinos de forma agresivos y feroces, mostrando los colmillos, con pronunciadas arrugas, en posición de ataque y o su lengua afuera, esta última característica es común a la representación de félidos en la cultura Tumaco-Tolita. El monstruo de bahía presenta características particulares como: cuerpo de felino erguido, con ambas garras levantadas, pero el rostro presenta algunos rasgos que ponen en duda su naturaleza felínica, ya que parece tener algunos rasgos de reptil.

La cultura Guangala (200 A.C – 700 D.C) con gran influencia de la cultura chorrera del formativo, muestra similitudes con las representaciones en el arte alfarero de las culturas chorrera, bahía y Tumaco-Tolita por la forma de representar al felino con rasgos antropomorfos, en posición recta, con los colmillos prominentes, expresión ofensiva y lengua afuera.



Fig. 51. Cabeza de felino humanizada con grandioso tocado. Tomado de: El arte de la tierra. (Bouchard 1994: 59)

En las culturas prehispánicas del Ecuador se representaba con frecuencia la familia de los félidos en todos los periodos culturales propuestos para la zona. Será posible que la representación de los félidos, en sus múltiples variaciones, empezando por las representaciones antropomorfas con rasgos de félido de la cultura Valdivia, siguiendo una especie de tradición en el periodo desarrollo regional con la cultura chorrera, y posteriormente hasta el periodo de integración. Desde el periodo formativo en el Ecuador se ha representado constantemente figuras de felino antropomorfizado con estilizaciones propias de cada pueblo prehispánico, también se presenta

ataviados, otros simbolizan un disfraz felino probablemente fue utilizado en ceremonias y que puede representar la transición que hace el chamán como hombre-jaguar.

Estos animales van perdiendo con el tiempo la ferocidad con la que se representaban y van perdiendo su aspecto terrorífico desde el desarrollo regional, y de norte a sur de los pueblos que los representaban.

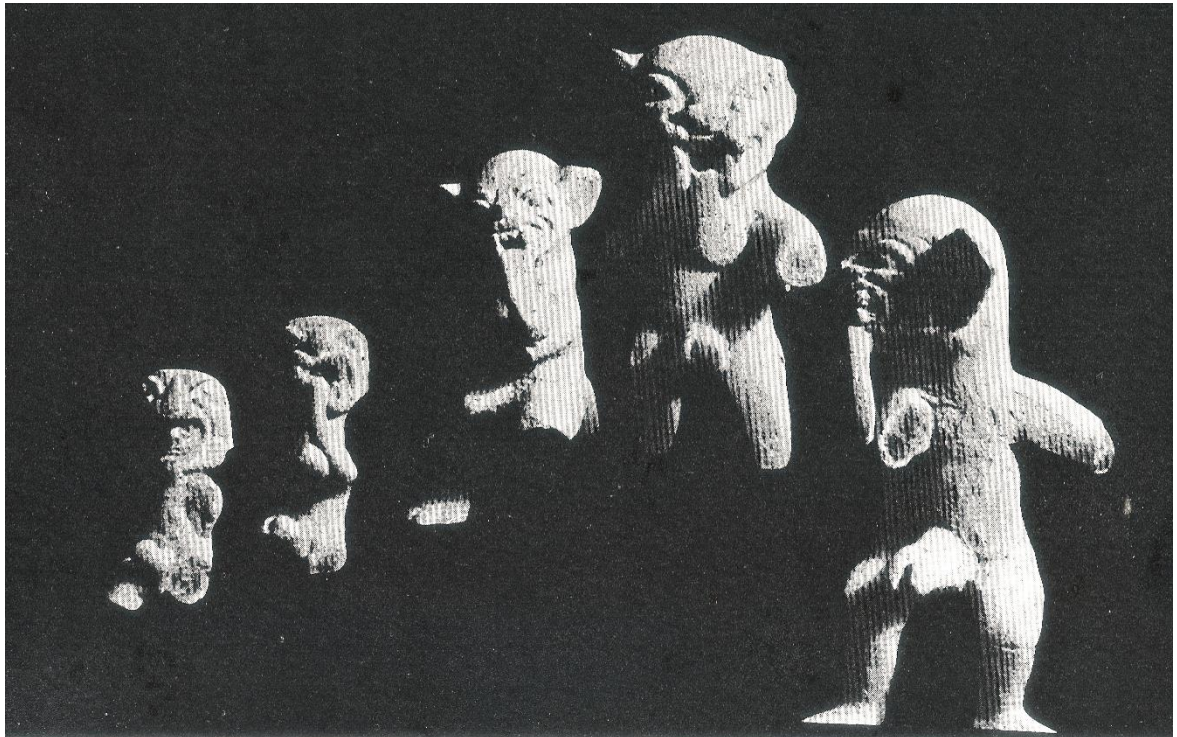


Fig. 52. Grupo de Jaguares itálicos. Imagen tomada de: Tumaco-La Tolita: Una cultura desconocida. (Errazuriz 1980: pág. 236)

Ugalde (2009) reconoce más de 158 piezas con un total de 23 % de personajes zoomorfos que presentan rasgos felinos, sus representaciones están presentes en todas las representaciones de su cultura material del pueblo Tumaco-Tolita. Los rasgos más notables con que realizó la identificación de félidos son: colmillos prominentes y lengua colgante, para Ugalde fue complicado separar las representaciones netamente zoomorfas de la antropo- zoomorfas, ya que

gran variedad de iconos Tumaco-Tolita presentan rasgos félicos. Este icono por sus representaciones no se puede separar del ideario mítico-religioso.

La profesora María Ugalde propone que en el arte Toliteño no existen representaciones naturalistas de felinos, la presencia del felino y especialmente la del jaguar es inminente en la iconografía Tumaco-Tolita pero siempre en combinación con figuras antropomorfas. Es posible concebir la población Tumaco-Tolita como parte integra de un sistema de sociedades que hacían parte de una red de intercambio con influencias mutuas en el ámbito ideológico.

Las características descritas por Gutiérrez (1998) de un felino menor, en posición erguida con los miembros posteriores entreabiertos y apoyados en la larga cola a modo de trípode, con cabeza redondeada de gran tamaño en proporción al cuerpo y sobresalen dos enormes orejas erguidas, el rostro con la boca abierta muestra pequeños colmillos y una prominente lengua colgante, normalmente presenta el brazo izquierdo cruzado sobre el pecho y el derecho alzado y retrocedido en actitud de dar un zarpazo, la presencia del miembro sexual erecto se puede vincular a estas representaciones como simbolismo de la fertilidad y lo masculino.

Para la fase tolita clásico Gutiérrez define un icono que se diferencia de la representación de felinos menores, y que se define principalmente por tratarse de cabezas de felinos que muestran la boca abierta mostrando unos caninos descomunales, se destaca el mayor tamaño de la boca y de los colmillos, presenta bigotes realizados por incisiones punteadas o por aplicaciones de finas bandas paralelas, presencia de orejas antropomorfizadas, no solo por la morfología, sino también por estar lateralizadas. También suelen antropomorfizar los ojos las cejas y en algunos casos la forma de la cabeza, con apariencia de cráneo humano.



Fig. 53. Estatuilla con representación de felino menor. Tomado de: *Iconografía de la cultura Tumaco* (Ugalde 2009: pág. 106)



Fig. 54. Silbato con representación de felino menor. Fotografía del autor. Pieza 9.

Gutiérrez Usillos (2002) asocia al felino con las lluvias torrenciales y el trueno, este icono tiene más importancia en las zonas de bosque tropical afectadas por estos fenómenos, los felinos toman la forma de una divinidad a la que se invoca para prevenir de catástrofes naturales desatadas por las tormentas. Unos de los arqueólogos que más trabajo en Colombia, el profesor Reichel Dolmatoff (1972, 1978) ha interpretado al jaguar como símbolo de los poderes chamánicos; por su parte María Fernanda Ugalde (2009) hace una diferencia de

características de los felinos pequeños y de los grandes, el primero se reconoce por ser representado como un canon rígido, está siempre con los brazos levantados hacia un lado, actitud agresiva y alerta, con los ojos y boca muy abiertas, mostrando sus colmillos. Con frecuencia la lengua cuelga hacia afuera característica que comparte con los felinos grandes representados en el arte Tumaco-Tolita, suele aparecer de género masculino con su miembro erecto.



Fig. 55. Felino en posición de pie, clásica representación de este animal sagrado que simboliza la fuerza y el poder. Imagen tomada de: El arte de la tierra. (Bouchard 1994: 50)

En cuanto a representaciones de felinos grandes, Ugalde (2009) sugiere que la mayoría de las representaciones pertenecen al jaguar y aunque se presenta cierta variabilidad en las convenciones iconográficas se puede describir con características como colmillos, lengua colgante y en algunos casos el órgano sexual erecto. La cola larga también es un elemento importante dentro de la representación de los felinos.



Fig. 56. Felino menor. Tomado de: Iconografía de la cultura Tumaco. (Ugalde 2009: 148)

Gutiérrez Usillos ha propuesto que, dentro del panteón Tolita, el felino grande (jaguar) constituye una deidad relacionada con las lluvias torrenciales y el trueno, y el felino menor su servidor o mensajero, un intermediario entre la divinidad y los seres humanos y terrestres (Gutiérrez Usillos 2003).

En la cultura Tumaco Tolita los felinos están asociados al exceso de agua más que a su distribución estacional fertilizadora, y propone que este ser sobrenatural solo tendría sentido en sociedades que ocupan las zonas de bosque tropical donde es necesario controlar el exceso de aguas celestes. En la zona lluviosa y humada del norte del Ecuador y el sur de Colombia el felino antropomorfizado se convierte en una deidad principal, mostrándose con agresividad y en algunos casos aterrador. Esta divinidad sería invocada para prevenir las catástrofes que traen las tormentas en estas zonas de bosque tropical. Esta deidad representaría la noche, los truenos, la tormenta, la fertilidad, lo masculino, el poder, la destrucción. El rugido del felino es representado por la lengua afuera, entre los colmillos; y simboliza la sonoridad del rugido, que se trasfigura en el estruendo de los truenos durante la tormenta, Cuando el dios jaguar se enfada envía truenos y tormentas. (Gutiérrez, 2003)

Los tocados que representan un animal encima de la cabeza o de la espalda de un ser humano describiendo quizá el concepto del yo anomalístico que se vincula a las concepciones chamánicas y es una idea que se extiende por toda Suramérica, el área andina y la amazonia.

El profesor Gutiérrez Usillos (1998) propone que las representaciones de felinos menores que realizó el pueblo Tumaco Tolita podrían representar a los comúnmente llamado borricón (*Felis Wideii*) con características particulares como cola alargada, tamaño de las orejas muchos más grande que la de los otros felinos y gran proporción de la cabeza. La figura de estos felinos menores evocarían los intermediarios entre la divinidad principal y los humanos, la abundancia

de estas figuras sugieren la utilización como parte de ceremonias individuales, probablemente como figurillas a las que se les pedía a través de una especie de libación por la finalización de las lluvias, y el comienzo de la época de siembra; estos felinos menores estuvieron presentes en espacios domésticos y rituales individuales, mientras el jaguar o felinos mayores estarían presentes en los templos o en recintos ceremoniales donde acudían personas del grupo social.



Fig.57. Estatuilla con representación de felino 16.4 x 12.3 cm. Imagen tomada de: Museo Julio Cesar Cubillos (Rodríguez 2015: pag94)



Fig. 58. Dios Jaguar. Base de brasero con aplicación zoomorfa. La Tolita siglo II a.c.-I d.c. Imagen tomada de: TULATO (Brezzi, 2003: 50)

La estatuilla de la Fig. 56 representa un felino esta especie junto con la zarigüeya y el tiburón fueron los tres animales más importantes en el panteón de la población Tumaco-Tolita. Además, el felino era considerado un animal de poder por los chamanes y su representación es común en el arte de esta sociedad. En este caso podemos observar la cabeza de un felino con sus colmillos y lengua afuera.

La pieza de la figura 57 es un “brasero y la figura aplicada que lo adorna son modelados en arcilla gris, cocida por oxidación completa, cubierta por un engobe blanco. Faltan: la base

cilíndrica, los tres cachos que sobresalen del platillo quemador, fragmentos de este último y el brazo derecho levantado, del jaguar. El dios jaguar es representado de manera más convencional: de pie, con las manos hacia adelante, la derecha levantada y la izquierda a la altura del pecho; las fauces abiertas, la larga lengua apoyada en el brazo izquierdo y grandes orejas” (Brezzi 2003: 464)

En la iconografía Tumaco- Tolita le siguen al jaguar en importancia el águila o Halcón?, la serpiente, el caimán, el murciélago, el búho y el tiburón. De menor significación iconográfica, son los simios las zarigüeyas, los cuatíes, loros, palomas, pavas de monte, perros, peces y el armadillo. Sin duda el jaguar es el más representado en la iconografía de este pueblo.

El arqueólogo Gutiérrez Usillos (1998, 2003) asegura que en la cultura material de este pueblo se puede entre ver una clara asociación entre músicos (o sacerdotes en rituales tañendo instrumentos) y los felinos.

Paséridos (Gorrión/Golondrina) ⁽¹⁷⁾

Esta especie de ave tiene una vasta distribución en varios continentes, es frecuentes encontrar referencias culturales a la golondrina común en escritos literarios, tanto debido a su proximidad con el ser humano como por su migración anual. Es posible que el pueblo prehispánico de Tumaco-Tolita haya también representado esta especie de ave en su manufactura alfarera, ya que es abundante la representación ornitomorfa en su arte; posiblemente

⁽¹⁷⁾ Familia de aves paseriformes son un gran orden de aves que abarca a más de la mitad de las especies de aves del mundo, la componente más de 110 familias. Su éxito evolutivo se debe a las diversas adaptaciones al medio muy variado y complejo, que comprenden desde su capacidad para posarse en los árboles, los usos de sus cantos, su inteligencia o la complejidad y diversidad de sus nidos.

se identificó en una (1) de las piezas analizadas la representación de esta ave, abarcando el dos por ciento (2%) de los aerófonos estudiados.



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 4.5cm x 2.5cm

Silbato vascular ornitomorfo

Fig. 59. Silbato ornitomorfo. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el museo Márquez de San Jorge. Pieza 18.

Es posible que la pieza de la figura 58 sea la representación de un gorrión o golondrina, ya que presenta características morfológicas de las especies pertenecientes a este orden de aves paseriformes, estas aves son pequeñas de conformación robusta, presentan particularidades como patas cortas, pico grueso, fuerte y cónico, propio de los depredadores de semillas.

Gutiérrez (1998) ha asociado algunos restos óseos hallados en la excavación de un sitio Guangala a este orden de aves paserinas, ya que el pequeño tamaño de los restos descarta algunas de las formas de aves más frecuentes. Algunas de estas especies habitan el litoral, tanto de ríos como en el mar. También se reconoce a este orden de aves como fauna aculturada pero no doméstica. La cultura Guangala parece haber tenido una prioridad en la representación artística de pequeños pajaritos.

Crax Alberti (Paujil)

La especie de ave conocido como paujil o pava de monte pertenece al orden gallináceas, aves que se identifican por ser crestadas en su mayoría, en los aerófonos analizados se logró identificar 4 artefactos sonoros con las características de esta especie de ave; representando un ocho por ciento (8) de los aerófonos Tumaco-Tolita analizados en esta monografía.



Museo Universidad de Antioquia.

Medidas: 5.8cm x 3.5cm

Silbato Ornitorfo

Fig. 60. Silbato galliforme. Fotografía del autor. Pieza 01.



Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 5.5cm x 4cm

Silbato Ornitorfo

Fig. 61. Silbato galliforme, fotografía del autor. Pieza 03

Las dos figuras anteriores por poseer cresta, característica principal de este clado de aves neognatas, aunque la representación de la fig. 60 le hace falta el fragmento que simbolizaría el pico del ave, esta fue clasificada como paujil ya que posee cresta y presenta el cere sobre el pico como suele aparecer en la iconografía Tumaco- Tolita.

Los rasgos de la familia crácidos o pavas poseen algunos rasgos como carnosidades en la base del pico y la presencia de crestas que se presenta de forma horizontal, es decir de a frente a la parte posterior del cráneo y con picos gruesos.



Fig. 62. Representación de pavas, también llamados pauj. Imagen tomada de: La fauna en la cerámica Tumaco y Calima: Iconografía de culturas arqueológicas en el pacífico sur de Colombia. (López 2014: 75)

La familia de galliformes presentes en el Ecuador es la de los crecidae que incluye diferentes géneros de las pavas de monte muy mansas y sociables, la mayoría con crestas de plumas. Bouchard y cadena (1980) identifican dos especies comunes en la iconografía Tumaco Tolita, una es el paujil y la otra la chachalaca estas especies las reconocen en dos de las figurillas, donde las identifican por presentar el cere sobre el pico, y una cresta de plumas sobre la cabeza, además de un pico corto y grueso característico de esta familia, estas aves hicieron parte de la dieta de este pueblo por su rica carne y su fuente de proteínas.



Fig. 63. Silbato con representación de ave galliforme. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el Museo Márquez de San Jorge. Pieza 20.



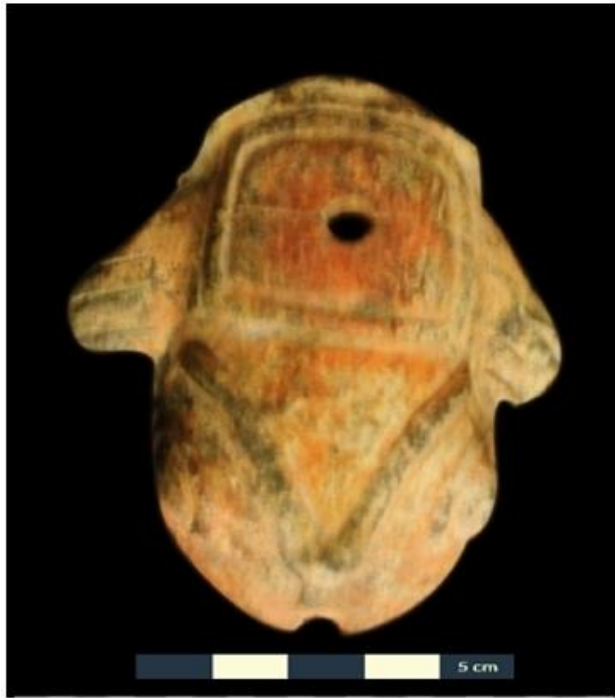
Fig. 64. Silbato con representación de ave galliforme. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el Museo Márquez de San Jorge. Pieza 17.

Quizá la cultura Tumaco-Tolita fue la que más representó esta especie de ave en sus objetos, ya que hacia parte fundamental de su dieta, y pudo ser domesticadas con fines alimenticios.

Las especies de aves representadas en las piezas de la fig. 62 y 63 Fueron clasificadas como aves de la familia cracidae, aunque les hacen falta fragmentos a las piezas que representarían los picos de las aves, ambas presentan la cresta característica de las aves del orden galliformes, la fig. 62 presenta el cere arriba del pico esta también es una característica principal que describió Bouchard y cadena (1980) para la identificación iconográfica de estas aves.

Bufo (Sapo)

Esta especie de anuro fue representada constantemente en la cultura material de este pueblo prehispánico, en total se reconocieron características morfológicas en cuatro (4) aerófonos que indican que son representaciones de la especie conocida vulgarmente como sapo, estas especies pertenecen a los anuros un grupo de anfibios abundante y que se diferencia principalmente del resto de los anuros por poseer piel seca y rugosa, más robustas, menos ágiles y que suelen habitar en el suelo húmedo; esta especie de anfibio representa el ocho por ciento (8%) de los aerófonos analizados.



Museo Nacional

Medidas: 6.5cm x 6.5cm

Silbato vascular zoomorfo

Fig. 65. Ocarina en forma de sapo. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 68, F.Zo 20.) Pieza 33.



Museo Nacional

Medidas: 4.5cm x 8.5cm

Silbato vascular zoomorfo

Fig. 66. Ocarina en forma de sapo. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 71, F.Zo 23.) Pieza 36.

La pieza de la figura 64 representada un sapo Bufonidae estilizado, este artefacto es un silbato modelado, color Beige con baño rojo, presenta incisiones y aplicaciones que demarcan el rostro y el cuerpo del animal, tiene dos perforaciones en su parte ventral, este artefacto presenta una fractura considerable que compromete gran cantidad del instrumento musical. (Pinzón, 2013)

La pieza de la figura 65 representa posiblemente un sapo Bufonidae estilizado, este artefacto es un silbato modelado, Color blanco con pintas de baño rojo, Presenta incisiones que demarcan el cuerpo y el rostro del animal, presenta dos perforaciones (orificio de insuflación y salida) este instrumento musical presenta una fractura en la parte inferior izquierda. (Pinzón, 2013)



Museo Universidad de Antioquia
Silbato vascular Zoomorfo estilizado

Medidas: 3.6cm x 6.7cm

*Fig. 67. Ocarina zoomorfa. Fotografía del autor.
Pieza 08.*



Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 6.7cm x 4.7cm

Silbato zoomorfo con orificios de digitación

*Fig. 68. Ocarina zoomorfa. Fotografía del autor.
Pieza 04*

La pieza de la fig. 66 posiblemente represente un sapo Bufonidae estilizado, esta pieza también presenta algunos rasgo antropomorfos en las extremidades anteriores.

La pieza de la fig. 67 simboliza un sapo bufonidae realista, exhibe ojos grandes y pronunciados, rodeados por una aplicación que los entorna, la nariz es achatada con fosas nasales, la boca es figurada por dos líneas incisivas que se unen debajo de la nariz, la pieza presenta múltiples fracturas, evidencia marcas donde posiblemente estaban las extremidades anteriores.

Dentro de la simbología utilizada por las culturas prehispánicas, los anfibios están asociados a la renovación, la vida y la muerte, como también lo relacionan con facetas de la fertilidad ya que algunos rasgos biológicos permiten hacer estas asociaciones relacionadas con algunos ciclos de la vida. La renovación de la piel puede ser vista como un símbolo del renacer y de la transformación de la vida y el cambio. La manufactura alfarera de los pueblos prehispánicos era tan descriptiva que se pueden diferenciar la distinción entre ranas y sapos. Las ranas están asociadas al agua y a la lluvia, mientras que el sapo está ligado a la tierra y el poder

(Gutiérrez 2002). En América prehispánica las ranas son los anfibios predilectos por las divinidades de la lluvia. En muchas de las regiones de América latina las ranas y los sapos están relacionados con las lluvias, lo que ha convertido a esos anfibios en seres que mediante las fuerzas de la naturaleza son considerados en el ritual chamánico como mensajeros del chaman y las divinidades de la lluvia.



Fig. 69. Figurilla que representa un sapo Bufo marinus. Imagen tomada de: Iconografía de la cultura tolita. (Ugalde 2009: Pág., 115)

La cantidad de representaciones de estos anuros en la iconografía Toliteña evidencia la importancia de estos animales para este pueblo prehispánico, una de las teorías que se han propuesto a través del estudio iconográfico tiene que ver con la importancia del veneno albergado en las glándulas subcutáneas de estos anfibios utilizados para muchos fines, como la cacería. Este anfibio se presenta en toda América y se caracteriza por tener unas protuberancias sobre la piel del dorso, las glándulas parótidas, productoras del veneno.

Las ranas son representadas con la cabeza más pequeña y un hocico con terminación en punta, mientras que la boca de los sapos es más redondeada y corta, la presencia de bultos en el cuerpo también podría ser un indicador de la familia bufonidae, puesto que la piel de los sapos es más gruesa y verrugosa, mientras que a de las familia ranidae es más húmeda y lisa. Las características Para identificar este tipo de especies principalmente es una forma compacta del cuerpo, gran cabeza, ojos pronunciados y una amplia boca, y puede precisar a qué tipo de familia

pertenecen según la distribución de las glándulas sobre el cuerpo, mientras la especie *Bufo Marinus* las glándulas se concentran en la zona de las ancas, la otra especie de Bufonidae las glándulas están presentes linealmente sobre el dorso, comenzando desde la frente del animal. Esta otra especie podría tratarse de un *Bufo Blombergi*, ya que esta presenta las glándulas parótidas detrás de la cabeza, y es una de las especies más grande pudiendo alcanzar hasta 48 cm con las patas extendidas, otra especie de bufo sp., en los que se destacan los arcos supraciliares y vertebras dorsales, representada por medio de apliques de una línea de bultos. (Gutiérrez, 1998)

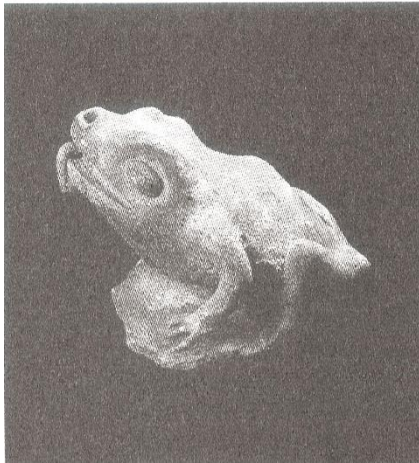


Fig.70. Representación de anfibio. Imagen tomada de: TULATO (Brezzi 2003:92)



Fig.71. Estatuilla con representación de anfibio. Imagen tomada de: TULATO (Brezzi 2003:49)



Fig. 72. Figurilla con representación de bufo sp. Imagen tomada de: Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico (Gutiérrez 1998: pág. 989)

Este animal por su importancia también suele representarse con rasgos antropomorfos y en posición sedente, también presenta estilizaciones que complican la identificación de la especie. En la representación de seres míticos que se modeló en la alfarería Tumaco Tolita también es posible reconocer rasgos característicos de anfibios, presentes en seres de doble representación combinados con rasgos de felinos y aves.

La pieza de la figura 69 es un “fragmento modelado en arcilla gris oscura; rastros leves de engobe representación realista y expresiva de un batracio” (Brezzi 2003: 458)

La pieza de la figura 70 es una pequeña terracota encontrada en la Tolita alrededor de 1990, modelada en caolín de color marfil con manchas de fogueo en la parte posterior; rastros de pintura color naranja; completa y sin reparaciones. El batracio es representado con realismo; las rayas incisas tipifican una especie particular de sapo de la selva tropical. Tiene dos orificios, pero no es un instrumento musical. Por analogía con otras culturas, se puede presumir que también entre los TULATO el sapo, en cuanto animal del agua, se asocia con el concepto de fertilidad, abundancia y buena suerte. (Brezzi, 2003)

Potos flavus (kinkajú)



Museo del oro Nariño

Medidas: 6cm x 5.7 cm

Silbato zoomorfo con orificios de digitación

Tumaco Inguapi 700 a.c. - 350 d.c.

*Fig. 73. Silbato con representación de Kinkajú.
Fotografía del autor. Pieza 12.*

A pesar de la confusión de algunos analistas en iconografía sobre la identificación de esta especie en la cultura material del pueblo Tumaco-Tolita, puesto que esta especie presenta características de algunos felinos, quizá porque los dos pertenecen al orden de los carnívoros. Se identificó un (1) artefacto sonoro con características de esta especie animal perteneciente a la familia de los

prociónidos, esta pieza con forma de kinkaju representa un dos por ciento (2%) de todos los aerófonos analizados.

El silbato de la figura 72 que simboliza un kinkajú es una pieza modelada, en forma de “T”, compuesta de tres partes: canal de aire y dos cuerpos acústicos (cabezas de animal). Su color es crema y presenta un baño de arcilla naranja, especialmente en la base, parte media de la boquilla y en la parte superior de las cabezas. Presenta tres líneas incisas que rodean el perímetro del canal de aire y dos líneas que van por la mitad de las dos cabezas animales. Posee 4 aplicaciones, correspondientes a los ojos. Tiene 4 perforaciones, dos orificios de salida de aire, un orificio de insuflación y un orificio que sirve para colgar el instrumento, su medida es de 0.6 Centímetros. Se realizaron pruebas auditivas en este artefacto sonoro por Pinzón (2013), arrojando dos tonalidades simultáneas de diferentes alturas, que al unirse forman una armonía.



Fig. 74. Silbato con forma de Kinkajú. Imagen tomada de: *Sonidos de barro: análisis de instrumentos sonoros de las culturas prehispánicas Tumaco - La Tolita, Tuza y Piartal.* (Pinilla, G., Guzmán, A. & Buitrago, J. 2010).

La pieza con representación de Kinkajú de la fig. 73 fue estudiada por Pinilla, G., Guzmán, A. & Buitrago, J. (2010), a esta pieza se le realizó un análisis acústico, que determino que los sonidos emitidos por el artefacto por su timbre y altura, se asemejan a los sonidos (aullidos) atemorizantes con los que se anuncian en el monte esta especie de animal, demostrando una metáfora sonora directa con este.

En la discusión propuesta por Bouchard y cadena (1980) en su artículo *las figurillas zoomorfas de cerámica del litoral pacífico Ecuatorial*, sobre la distinción entre félidos y prociónidos los autores argumentan que los perros de monte o Kinkajúes tienen características como cráneo con protuberancia a nivel de la frente, los cuales no se presentan en el cráneo de los

felinos, las ojeras más lateralizadas, ya que los felinos están ubicadas en la parte superior del cráneo, cola ancha a la altura del rabo, también presenta un aspecto más compacto ya que pelaje es más abundante y largo que el de algunos felinos.

Didelphis marsupialis (Zarigüeya)

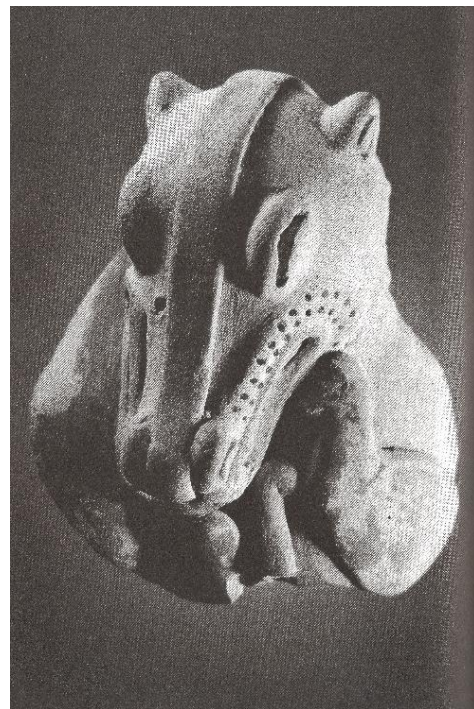


Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 9.2cm x 5.6cm

Silbato vascular Zoomorfo

*Fig. 75. Ocarina con representación de zarigüeya.
Fotografía del autor. Pieza 06.*



*Fig. 76. Cabeza de mamífero.
Fragmento de vasija. Imagen tomada de:
TULATO (Brezzi 2003: 425)*

Esta especie de marsupial fue significativo en la iconografía del pueblo Tumaco- Tolita con características notables que hicieron posible la identificación de dos (2) artefacto sonoro con rasgos morfológicos propios de esta especie, representando el cuatro por ciento (4%) de todos los aerófonos analizados en esta monografía. La zarigüeya es un marsupial que habita los bosques húmedos de América del sur.

La pieza de la figura 75 es un “fragmento en alto relieve de una vasija de forma indeterminada, modelado en caolín fino y blancuzco, con partes aplicadas; encontrado en La Tolita a mediados de los años 70. Pintura roja postcoccion en ciertas zonas. Representa la cabeza de un pequeño mamífero del bosque tropical (zarigüeya, cusumbo u otro parecido) de cuyo hocico se descuelga una gran lengua. Los ojos cerrados sugieren la muerte del animal. Esta representación poco común se destaca, además, por un detalle: las dos mitades del hocico son distinta; la izquierda muestra con precisión los dientes y los bigotes alrededor de las fauces; la derecha no muestra ni los unos ni los otros. La diferencia no es casual y lleva implícito un concepto dualista: dos cosas iguales, o las dos mitades de la misma cosa, nunca son idénticas, aun cuando lo parezcan”. (Brezzi 2003: 581)

En el arte cerámico del pueblo Tumaco Tolita, la profesora María Fernanda Ugalde (2009) identifica la representación de este animal con características morfológicas naturalistas, algunas representaciones con rasgos antropomorfos. También se representaron con frecuencia piezas altamente ataviadas y adornadas. Probablemente la posición de cubito fetal que presentan algunas piezas simboliza la representación asociada a su hábito reproductivo, y su corto ciclo de gestación; sus manos cerca de su boca que simbolizan la ingesta de alimentos.

En las representaciones Tumaco Tolita la zarigüeya se presenta en muchos casos mordiendo un lazo o llevándose un alimento a la boca, asimismo fue representado en algunas piezas en posición de alerta con sus extremidades superiores levantadas y enseñando los dientes. En las representaciones Tumaco Tolita la zarigüeya se presenta en muchos casos mordiendo un lazo o llevándose un alimento a la boca, asimismo fue representado en algunas piezas en posición de alerta con sus extremidades superiores levantadas y enseñando los dientes. El Arqueólogo Gutiérrez Usillos (1998) interpreta y propone que el alimento que lleva la zarigüeya,

icono de mucha frecuencia en la iconografía Tumaco Tolita, se trata de un maíz, y la representación de este marsupial mordiendo una sogá, sugiere que probablemente sea la reconstrucción de una secuencia mítica, representando un mito protagonizado por la zarigüeya, en donde el animal asciende a los cielos, roba el maíz a los dioses y desciende por la sogá que después roe para no ser perseguida, para devorar finalmente el maíz y como héroe mítico lo entrega a los hombres. Evidenciando un esquema que suelen estar presentes en la narrativa mitológica.



Museo del Oro Bogotá Medidas: 7.6cm x 5.1cm
Silbato zoomorfo

Fig.77. Silbato con representación de zarigüeya royendo una sogá. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág. 51, S.Zo 03.) Pieza 22.



Fig. 78. Representación de zarigüeya royendo una sogá. Imagen tomada de: Iconografía de la cultura Tumaco (Ugalde 2009: pág. 84)

La pieza de la fig. 76 representa una zarigüeya royendo un laso, esta representación iconográfica fue muy frecuente en el arte Toliteño esta pieza es un silbato moldeado y modelado,

de color negro, debido a un baño de arcilla negra o tuvo una cocción posterior en el tratamiento cerámico, presenta incisiones demarcando la silueta del cuerpo animal, posee una fractura en la base de la boquilla, perturbando la interpretación del silbato, presenta dos perforaciones, los orificios de insuflación y de salida de aire, accesoriamente tiene una semiperforación en la parte superior de la cabeza, sin lograr atravesar el instrumento, posiblemente podría ser la base de un orificio de perforación para colgarlo.

La zarigüeya es conocida como el animal lunar en la iconografía Moche y Recuay, Ugalde (2006) reconoce las características⁽¹⁸⁾ de esta especie en las representaciones del pueblo Tumaco y aunque las convenciones de representación varíen, presenta los elementos característicos que la identifican.

Como lo mencionó Gutiérrez (1998) los atributos en las piezas Tumaco-Tolita sugieren que este personaje pudo ser una especie de héroe cultural y Ugalde (2009) concluye que durante el periodo desarrollo regional, en una vasta región de América, apareció un personaje mitológico probablemente en la costa Ecuatoriana, inspirado por la zarigüeya y que se difundió por el sur y por el norte del continente.

La zarigüeya es un personaje en la cultura Tolita que nunca tiene tocado y que siempre fue elaborado en pequeño formato como figurilla. Esto puede denotar una jerarquía de personas en la iconografía de este pueblo, más explícitamente de ancestros míticos. (Ugalde 2009)

⁽¹⁸⁾ Características del animal lunar Moche: cuatro patas, largas salientes que se extienden de su cabeza y cola, un hocico cuadrado, clara y visible dentadura, un cuerpo arqueado y sinuoso, garras largas una variedad de ornamentaciones como espalda y cola con remate dentado (Ugalde, 2009)

La Arqueóloga María Ugalde menciona la importancia de este animal en el mundo del pueblo Tumaco-Tolita ya que en varias excavaciones en el sector de mango Montaña, se encontraron huesos de zarigüeya solamente en contextos rituales, asimismo en el sector dos cabezas se encontraron junto a restos óseos y ofrendas funerarias, un sello de cerámica con la representación de dos animales mirándose de frente que podrían ser zarigüeyas. Estas evidencias arqueológicas refuerzan la idea del rol de este animal en la iconografía y en este grupo social más allá de contextos cotidianos o domésticos.



Fig. 79. Estatuilla con representación de zarigüeya. Imagen tomada de: Iconografía de la cultura tolita. (Ugalde 2009: Pág., 43)



Fig. 80. Alcarraza zoomorfa. Recipiente suntuario. Imagen tomada de: TULATO (Brezzi 2003: 153)

La pieza de la fig. 78 es una “alcarraza de una sola vertedera modelada en caolín, con trazas de engobe blanco y pintura roja; reparaciones menores. Representan un pequeño animal de monte. Por tratarse de un animal, desde el punto de vista chamánico, de segundo orden, el recipiente podría considerarse suntuario, antes que ritual” (Brezzi 2003: 488)

El profesor Gutiérrez Usillos (1998) describe este animal con características como una cabeza desproporcionadamente grande en relación con el cuerpo, dos líneas paralelas incisivas, o una banda excisa, imitando la banda oscura del género *Didelphis*, que recorre la cabeza y el hocico verticalmente, ojos ahusados situados de forma oblicua en relación a la línea del hocico, orejas triangulares con las puntas redondeadas, una boca entreabierta que muestra, en muchos casos, una gran sonrisa que le dan un aspecto pícaro. Asimismo el arqueólogo ha identificado varias representaciones de zarigüeya, entre estas el animal aparecerá recostada o echada reposando sobre un lateral del cuerpo, con la cola enroscada entre las manos y la lengua afuera; la zarigüeya sedente se muestra sentada sobre los cuartos traseros, con las manos unidas bajo la barbilla y con actitud de comer una mazorca; la representación de la zarigüeya comiendo una mazorca de maíz se caracteriza por presentar los pendientes de flecos, y en el pecho o entre las piernas un objeto discoidal con un colgante, que es posible represente un tipo de pectoral, es una figura ataviada ceremonialmente; la zarigüeya erguida con los brazos caídos a lo largo del cuerpo es menos frecuente en la iconografía, donde se presenta el animal totalmente antropomorfizado, ataviado con taparrabos, a veces con pendientes de flecos, pero sin objetos en las manos y sin la soga; También sugiere que la sonrisa pícaro que caracteriza a estas estatuillas tenga una connotación sexual y un componente lúdico, se manifiesta entonces como una deidad asociada al humor y a lo sexual. (Gutiérrez 1998)

Kinosternon (Tortuga)

Esta especie de reptil se identificó en uno (1) de los aerófonos y representa el dos por ciento (2%) de las piezas acá analizadas iconográficamente. La característica principal que ayudo a identificar esta especie es que poseer un caparazón ovalado y convexo, único en esta especie.



Museo Universidad de Antioquia

Medidas: 2.3cm x 4.3cm

Ocarina Zoomorfa

Fig. 81. Ocarina con forma de Tortuga. Fotografía del autor. Pieza 7.

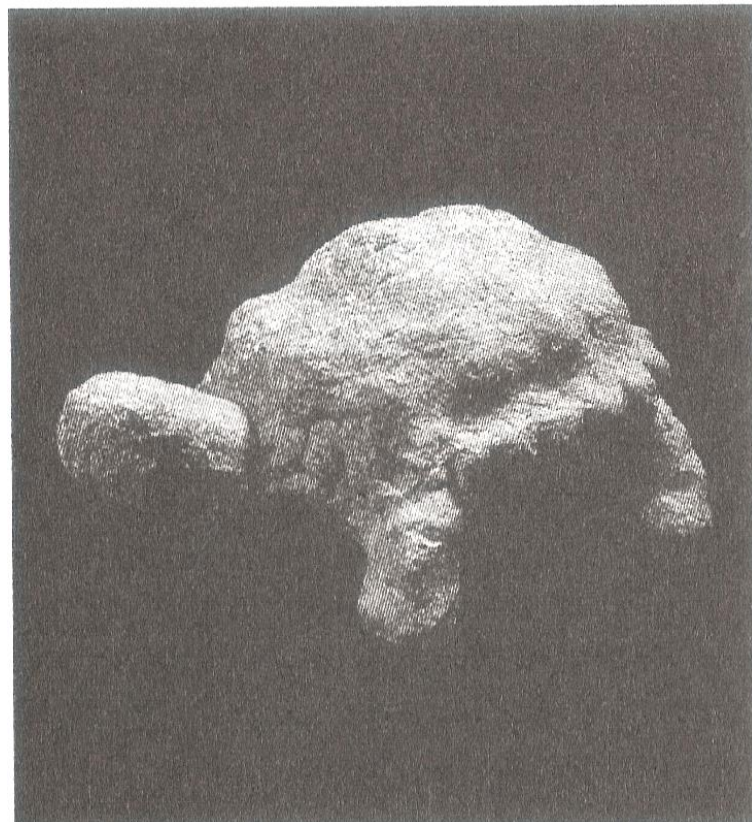


Fig. 82. Estatuilla maciza en forma de tortuga. Imagen tomada de: TULATO. (Brezzi 2003:53)

Las tortugas suelen habitar ecosistema de bosque tropical, con una amplia variedad de familias entre estas se encuentran la chelydridae (tortugas marinas), kinosternidae⁽¹⁹⁾ (tortuga de pantano) y emididae (tortuga hicotea)

La pieza de la figura 81 es una representación “zoomorfa moldeada en arcilla color gris, con abundante desgrasante arenoso grueso, que le confiere un aspecto preteo; sin faltantes ni reparaciones visibles. A pesar de la falta de acabado, el trabajo del alfarero resulta expresivo” (Brezzi 2003:459)



Fig. 83. Representación de tortuga. Imagen tomada de: El arte de la tierra. (Bouchard 1994: 55)

Las tortugas de agua dulce de la familia emydidae presentan una característica principal y es una prolongación siguiendo la forma convexa del caparazón en la parte alta que forma una cresta; estas especies de la familia emydidae fueron representadas frecuentemente en las piezas cerámicas de las culturas prehispánicas que habitaban los de Manabí y esmeraldas Ecuador.

⁽¹⁹⁾ Esta especie habita en entre las raíces y el lodo del mangle.

Se cree que la pieza de la figura 82 representación una tortuga kinosternidae ya que esta especie suele ser más pequeña, un caparazón ovalado y bastante regular, muy comunes en el occidente de Ecuador. Gutiérrez (1998) sugiere algunas características de esta especie en las estatuillas del arte Toliteño, una de estas es la presencia de incisiones en forma de retícula en el caparazón, como también incisiones en forma de dedos en sus patas.

Dasypus (Armadillo)

Esta especie de mamífero tiene como característica un caparazón dorsal formado por placas yuxtapuestas, esta característica facilitó el reconocimiento de este animal en las representaciones artísticas que los artesanos del pueblo Tumaco-Tolita realizaban, se identificó un (1) artefacto sonoro que representaría el dos por ciento (2%) de todos los aerófonos analizados; Es posible observar en la morfología de esta pieza el caparazón característico de este mamífero.

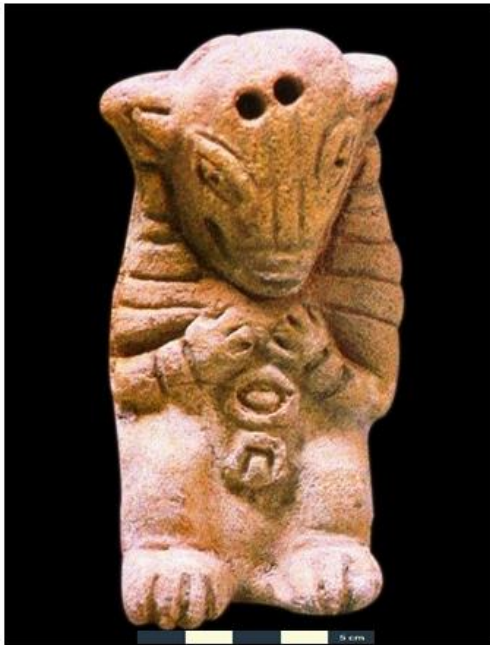


Fig. 84. Silbato con representación de armadillo estilizado. Imagen tomada de: *Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita.* (Pinzón 2013: Pág 58, S.Zo 10.) Pieza 15.

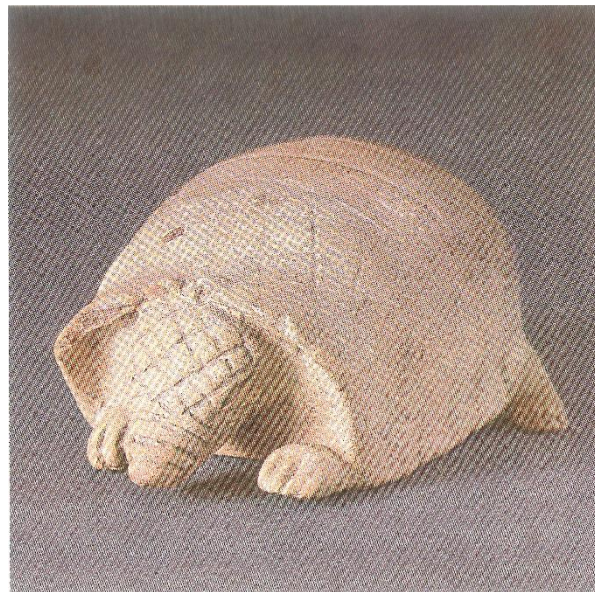


Fig. 85. Representación de armadillo. Imagen tomada de: *El arte de la tierra.* (Bouchard 1994: 54)

La pieza de la figura 83 es silbato moldeado y modelado, color anaranjado, presenta incisiones que demarcan su cuerpo y rostro. Tiene dos (2) aplicaciones en su parte anterior y en la parte frontal tiene tres (3) perforaciones en la cabeza. Según la ficha clasificatoria del Museo, el silbato posee una boquilla con un orificio, lo cual hace pensar que sus orificios en la parte frontal son orificios de digitación u orificios para ser colgado.

Posiblemente la carne de este animal hizo parte de la dieta de muchos pueblos prehispánicos, en especial la de los pueblos que habitaban las zonas de bosque húmedo tropical, sabana y bosque abierto ya que es el hábitat de estos mamíferos.

La pieza de la figura 84 fue analizada Previamente por Bouchard y Mora (Arte de la Tierra, 1988: 52, fig.28, T-0355); Gutiérrez (1998) la describe como una figurita zoomorfa antropomorfizada que presenta sobre los hombros una serie de bandas horizontales, además de un hocico terminado en forma redondeada y una boca relativamente pequeña, la cual Bouchard y Mora insinúan es un armadillo erguido de nueve bandas (*Dasypus novemcinctus*) estilizado. Sin embargo Gutiérrez sugiere que esta figura representa una zarigüeya antropomorfizada, ya que en el arte Toliteño esta especie suele representarse de forma natural.

Rhynchophorus (mojjoy)

Las larvas de *Rhynchophorus* se crían en los troncos en descomposición de algunas palmeras, se conocen comúnmente como catzo o gualpas (Gutiérrez 1998); fue posible identificar un (1) aerófono con características morfológicas de este invertebrado, que representa el dos por ciento (2%) de todos los instrumentos musicales analizados.

El cuerpo succulento, grasoso y nutritivo de estas larvas es consumido con frecuencia por los indígenas actuales, una vasija cerámica de la cultura chorrera del formativo evidencia una costumbre milenaria de recolección y consumo de estos insectos. (Gutiérrez, 1998)



Fig. 86. Ocarina zoomorfa. Imagen tomada de: diapositiva suministrada por el Museo Márquez de San Jorge. Pieza 16.



Fig. 87. Vasija cerámica en forma de invertebrados de la cultura Chorrera. Imagen tomada de: *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico* (Gutiérrez 1998: pág. 830)

***Sula dactylatra* (Alcatraz enmascarado)**

Esta especie de ave habita los océanos cálidos del hemisferio sur, fue posible identificar una (1) pieza que representa el dos por ciento (2%) de los aerófonos analizados, este instrumento musical presenta algunas características morfológicas de esta ave suliforme.

La familia de aves suliformes conocidas como piqueros o alcatrazes son aves comunes en las costas e islas ecuatorianas y presentan como particularidad la posibilidad de zambullirse varios metros de profundidad para pescar. Son también sugestivas sus danzas nupciales, por los vuelos, vocalizaciones y marchas ritualizadas. También se han identificado restos osteológicos de esta ave en la zona habitada por el pueblo Tumaco-Tolita. (Gutiérrez 1998)



Fig. 88. Figurilla con representación ornitomorfa, posible tapa de una urna. Imagen tomada de: Tumaco-La Tolita: Una cultura desconocida. (Errazuriz 1980: pág. 40)



Museo Márquez de San Jorge

Medidas: 5cm x 5.5cm

Silbato vascular Ornitomorfo

Fig. 89. Silbato ornitomorfo. Imagen tomada de: diapositiva proporcionada por el museo Márquez de San Jorge. Pieza 19.

Fueron representadas en el arte Toliteño, Gutiérrez (1998) identifica una especie perteneciente a esta familia en una figura cerámica. Esta ave suele representarse erguida sobre las dos patas, con un pico cónico que sigue una línea de continuidad con la cabeza, y unas incisiones en la base del pico que parecen enmarcar o enmascarar el rostro del animal.

Tremarctos ornatus (Oso de anteojos)

Estos mamíferos son propios de Centroamérica y Sudamérica, pertenecen a la familia de los úrsidos es la única especie autóctono de Suramérica y es la única especie viviente de su género, Se han avistado desde desiertos costeros, bosques premontanos y montanos caducos, semicaducos, hasta páramos y puna. Las características de esta especie son hocico corto de color

café claro o blanco, de hábitos diurnos, solitarios, omnívoros, terrestres y trepadores; su alimentación es predominantemente vegetariana.

Sin duda ocupó el territorio que habitó el pueblo Tumaco-Tolita, Es posible que este animal también fuera representado en el arte Toliteño ya que era parte de la dieta de los pueblos prehispánicos que poblaron las zonas anteriormente mencionadas. Se cree que una (1) de las piezas analizadas podría representar a esta especie de mamífero.



Fig. 90. Ocarina con representación de mamífero. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág 57, S.Zo 09.) Pieza 27.

La pieza de la figura 89 es un silbato moldeado y modelado, de color gris con parches negros, presenta un baño de arcilla naranja, evidente en la parte posterior, en su oreja izquierda y en el lugar más distal. Presenta 7 líneas de incisión que demarcan el rostro del animal (ojos, hocico, nariz y parte superior de las orejas). Presenta tres aplicaciones, dos representarían las patas del animal, y una tercera aplicación, que sería un punto de equilibrio para sostener el

animal en pie. Se realizó prueba de sonoridad, sin embargo no arrojó ninguna tonalidad. (Pinzón 2013)

En el arte Toliteño no se registra aun la representación de este animal, pero según las características que posee esta pieza es posible que se trate de la representación de un oso de anteojos ya que presenta una cabeza grande y redondeada un hocico corto y orejas pequeñas y redondas. Los ojos se disponen en posición frontal y son redondeados; también se encuentra sentado sobre los cuartos traseros.

En la cueva de Chobshi en Ecuador Elizabeth Wing, ha identificado restos osteológicos de esta especie de mamífero, correspondiente a la fauna presente en el pre cerámico en la sierra Ecuatorial. (Gutiérrez 1998)

Squamata (Lacertilios o Lagarto) ⁽²⁰⁾

Estos reptiles del orden Squamata comprenden casi 5000 especies, su hábitat es variado y va desde bosque húmedo tropical, bosque tropical seco, bosque seco y sabana. En los artefactos sonoros analizados, se puede sugerir que se representa una (1) especie de lacertilios o lagartos, representando el dos por ciento (2%) de las piezas analizadas.

Los saurios han sido representados por los artistas de muchas culturas prehispánicas del Ecuador. Comúnmente se presentan como figuras aplicadas sobre los cuellos y bordes de las vasijas. Posiblemente el pueblo Tumaco-Tolita también vio la importancia de representarlos en los objetos cerámicos que fabricaban.

⁽²⁰⁾ Los lacertilios o lagartos (Lacertilia) son un suborden de reptiles del orden Squamata, este último incluye la mayoría de los reptiles actuales.

La pieza de la figura 90 es Silbato modelado color anaranjado, presenta incisiones en el rostro y aplicaciones que forman partes de su cuerpo y en la boca del animal se encuentra una aplicación. (Pinzón 2013)



Museo Nacional
Medidas: 3.7cm x 10cm
Silbato zoomorfo

Fig. 91. Silbato con representación de reptil. Imagen tomada de: Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. (Pinzón 2013: Pág 67, S.Zo 19.) Pieza 32.



Fig. 92. Vaso con representación de lagarto. Imagen tomada de: Museo Julio Cesar Cubillos (Rodríguez 2015: pag84)

La pieza de la figura 91 representa un lagarto, en la parte inferior del vaso puede verse su cola, el lagarto va desenrollando su cuerpo hasta llegar a la parte superior del vaso donde se ve la cabeza y las patas, que constituyen la parte más imponente de la composición del animal. (Rodríguez 2015)

Los arqueólogos Bouchard y cadena (1980) identifican una figura con representación de lagarto, por las escamas en la cola y la cabeza, indicada por medio de líneas incisas. Asimismo del periodo clásico se describe una vasija cerámica en la que aparece un ser mítico con dientes y

ojos de felino, hocico de lagarto, cejas llameantes de águila arpía, y cresta nasal de murciélago. (Gutiérrez 1998)

Animales no representados.

La representación de especies animales es amplia en la iconografía de la cultura Tumaco –Tolita, en los artefactos sonoros analizados hicieron falta encontrar presentaciones de algunos animales/iconos de este pueblo, a continuación se mencionaran algunos de "las criaturas más representativas de la iconografía simbólica TULATO, como :grandes felinos (jaguar, puma, pantera, gato pardo); saurios (caimanes, iguanas, lagartos); tortugas; monos (araguato o mono aullador);quirópteros (murciélagos, vampiros); perezosos; batracios; loros y guacamayas; ofidios (boas , serpientes venenosas de todo tipo); grandes animales marinos (ballenopteros, narvales, delfines, enormes tiburones" (Brezzi, 2003:432) También se mencionaran algunos animales que son descritos como un enigma por los analistas iconográficos, sobre algunas especies que no son reconocidas hasta el momento.

En el proceso de búsqueda de información en fuentes documentadas para poder identificar las especies de animales representadas en los aerófonos analizados. Gutiérrez (1998) describe las características de un mamífero que aún no se identifica y que es una intriga para los arqueólogos, ya que es representada con frecuencia en el arte Toliteño, la pieza 10 de este análisis posee algunas características que se mencionaran a continuación

“Un extraño animal en la iconografía Tolita: Vamos a describir ahora esta otra figura de animal, que aún no hemos Reconocido. Se trata de un mamífero, de lo que no hay duda por los rasgos generales, y porque en algún ejemplo se conserva el cuerpo completo (E. Martín y A. Sanz, 1998: CC79), donde se observa que se trata de un cuadrúpedo, con cola

corta y erguida. Presenta incisiones en manos y pies, no resaltando las pezuñas (como afirman los autores mencionados), sino reseñando una serie de cuatro dedos. La cabeza, que es la parte que mejor se ha conservado, presenta una forma característica que se repite en todos los casos. Es redondeada y con una proyección apuntada en la parte posterior, que debe corresponder al fragmento de asa de la figura. La frente hace una fuerte inflexión para dar paso a un hocico corto y cuadrangular, en el que destacan los dos orificios nasales anchos y profundos (lo que probablemente confundiera a los autores mencionados, por el aspecto de chanco). Los ojos se disponen en posición ligeramente oblicua y muy separados, casi pegados a las orejas, aunque aun así, en posición frontal y no lateralizada. Las orejas son también muy características. Se trata de apéndices de gran tamaño y no en la parte superior del cráneo, sino en los laterales y dispuestas perpendicularmente a la cabeza. En muchos casos, el animal se muestra podando un elemento rectangular en su boca, que en algunos ejemplos se representa claramente como una lengua partida. América se conserva también figuritas de este tipo de animal, y aunque no están asignadas a cultura o período, son inconfundiblemente Toliteñas. A diferencia del resto de figuritas identificadas, ésta presenta en la cabeza una incisión, como la que suele adornar las imágenes de zarigüeyas, y en la boca entreabierta se puede apreciar la lengua dividida”. (p, 168-169)



Museo del Oro Nariño

Medidas: 14.5cm x 18.8cm

Ocarina Zoomorfa

Tumaco Inguapi 700 a.c -350 d.c.

Fig. 93. Ocarina con representación de mamífero. Fotografías tomadas por el autor. Pieza 10.



Fig. 94. Animal atado. Tumaco Tolita. Imagen tomada de: *Tumaco-La Tolita: Una cultura desconocida*. (Errazuriz 1980: pág. 42)

Uno de los primeros libros sobre iconografía del pueblo Tumaco-Tolita es el texto de Errázuriz (1980), en este compendio de imágenes que se recopilaron en el libro: *Tumaco-La Tolita: Una cultura desconocida*, el autor menciona una pieza (Fig. 93) que representa un animal con los miembros superiores atados. Otra posibilidad podría ser, que por sus valores iconográficos y por sus características particulares como llevar las extremidades

atadas, algo que no es común en las representaciones, se permita sugerir que la figura mencionada simbolice un animal mítico.

A continuación se mencionaran algunos de los animales que también eran representados en el arte Toliteño con frecuencia, pero que no se halló representación de estos en los aerófonos seleccionados para el presente análisis de aerófonos prehispánicos de la cultura Tumaco-Tolita.

El cocodrilo fue un animal muy importante en las culturas de la costa pacífica colombo-ecuatorial, culturas que compartían una tradición tecnológica y cosmológica, el cocodrilo o caimán se puede registrar hasta el horizonte temprano en Perú, la importancia de este animal en la cultura chavín fue esencial, mientras en Mesoamérica fue uno de los carnívoros más venerados. El cocodrilo o el caimán conforma una auténtica divinidad en la Cultura Tumaco-Tolita, en este pueblo constituyó una de las especies animales más representadas. (Gutiérrez, 1998)

El caimán es una deidad dual, que ejerce el papel de mediador y mensajero entre los mundos, entre la tierra y el cielo, el día y la noche, lo masculino y lo femenino. Marianne Cardale sugiere en un análisis icnográfico sobre el caimán que las representaciones de hombre-caimán se encuentran ambos lados de la frontera actual de Colombia y Ecuador, además en las culturas Ilama y Malagana también fue simbolizado como parte esencial de sus mundos cosmológicos. En Tumaco-La Tolita se fabricaron diversos objetos de indumentaria como narigueras y cuentas de collar con forma de cocodrilo, que tal vez también ayudaban a conferir las cualidades de este animal. (Cardale de Schimpff, 2006)

Al caimán se le vincula con el mundo del conocimiento, la fuerza, el poder y la conservación del comportamiento social, también algunos lo han asociado a mitos de creación, al origen de las mujeres, al control de la fuerza vital de la vida, al dominio del agua. En la cultura

Tumaco se representó con aspecto sobrenatural y características de un ser fusionado con rasgos antropomorfos, esta representación en Tumaco-Tolita se elaboró en serie, lo que explicaría la abundancia de piezas con este animal representado y su carácter altamente significativo para este pueblo prehispánico. (Uribe, 2016)

En este pueblo el caimán también es asociado a los muertos, representándose en figuras mitad humanas y mitad caimán, las cuencas vacías de los ojos y las manos sobre el pecho, nos sugieren que se trata de difuntos; la asociación con el caimán, posiblemente nos habla del entierro, de su asimilación o fisión con la tierra, para el pueblo Tumaco-Tolita el caimán estaba en la base de la creación de la vida. (Gutiérrez 1998)

Las lechuzas y los búhos son los guardianes de los entierros y cementerios, simbolizan la muerte, Los búhos han sido representados en el arte Toliteño con rasgos naturalista, En las obras de los artistas Tumaco-Tolita las representaciones del búho y la lechuza no cuentan con ningún atributo que permita realizar asociaciones de este tipo y más bien parece ser importante el aspecto de la antropomorfización del personaje. (Brezzi 2003)

Gutiérrez (1998) por su parte clara que las representaciones de tiburón son bastante estandarizadas, y no contemplan demasiadas variaciones, Es el único pez que ha recibido un tratamiento especial, con vestimenta ritual y antropomorfización de algunos rasgos. No nos cabe que esta especie constituía una de las principales divinidades del pueblo Tolita, en relación con el mar, pues es el más feroz de los depredadores marinos, como lo es el jaguar en tierra. Por otro lado Brezzi (2003) esclarece que los tiburones siempre fueron particularmente representados de forma expresiva, atribuyéndoseles como una deidad marina, de carácter probablemente benéfico, a juzgar de la expresión de la voluminosa criatura, se considera un animal mítico divinizado y no un simple animal como muchos que representaron.

Las representaciones serpentiformes también son descritas como parte o atributo de figuras antropomorfas; la serpiente se halla asociada en la figura humana, al miembro masculino erecto. Asimismo es importante mencionar que en esta cultura, la investigadora Ugalde sugiere que la serpiente pudo actuar como elemento sustitutivo de otro, para el caso el órgano sexual masculino, fenómeno que solo ocurre en ciertos casos. (2009).

La serpiente fundamental parece ser asociado con la transformación y la resurrección, Ugalde (2009) cree reconocer la asociación de la serpiente con la transformación. En el corpus Tolita las serpientes aparecen solo muy esporádicamente como personajes en sí, a diferencia de los otros animales. La serpiente, tanto símbolo de transformación, también podría representar la capacidad de incurrir en otros mundos o de superar los límites de lo conocido.

Las representaciones de murciélagos fueron muy frecuentes en la iconografía de la costa del Ecuador, con un estatus especial, que representa los principios de la dualidad y también los de la transformación. Por ser un animal hematófago estas representaciones son relacionadas por Bouchard a los contextos de rituales chamánicos; en algunas ocasiones los personajes con rasgos de murciélago presentan una lengua colgante y deformación craneana, elementos exclusivos de ciertos personajes importantes para el pueblo. (Ugalde 2009)

El arqueólogo Brezzi (2003) sugiere que los murciélagos simbolizan la vagina; simbolizan la menstruación, su posición colgada se compara con la del embrión en el útero. Es compañero y precursor de los espíritus de la selva.

Los monos también fueron representados en el arte Toliteño, el caso del hombre mono que menciona Brezzi (2003) donde presenta un gama completa de las distintas etapas de su metamorfosis: el simple mico que se come el fruto, el mono vestido como un guerrero, la cabeza de humano con facciones de simio, etc. en Tolita, también algunas figuritas de primates se

relacionan con el culto a la fertilidad, pues reproduce un mono de pie, con el pene en erección, y sosteniendo otro monito sentado sobre él (Gutiérrez 1998:199)

A continuación se presentara el manejo porcentual de la cantidad de animales representados en los aerófonos analizados:

9. Aspecto mágico-religioso: sonido y chamanismo

Sin duda el sonido jugó un papel importante en el performance que realizaban los chamanes de los pueblos prehispánicos, este protocolo es elaborado con el fin de representar de la mejor manera el animal que quiere encarnar el chamán, para realizar el “vuelo”, el chamán utiliza sustancias alucinógenas y artefactos para entrar en trance e inducir a los participantes de la ceremonia en un contexto mágico. El chamán adquiriría las cualidades del animal en el viaje que emprendía, se cree que también fueron momentos de libación donde el chamán y los participantes agradecían a las divinidades de sus creencias cosmológicas.

“Los indígenas suramericanos creen que caciques, sacerdotes y chamanes se transforman en jaguares, águilas, murciélagos, serpientes y otros seres. El consumo de ciertas plantas y sustancias, o las prácticas de concentración, meditación, privación intensa (sueño, comida, etc.) u ordalías, les permiten “volar” hacia el más allá, visitar la Casas de los Muertos, el Mundo de los Ancestros o negociar con los Dueños de los Animales.” (Pineda, 2005: Pág. 33)

En algunos artefactos sonoros analizados en la presente monografía se evidencia el carácter chamanístico, propio de un artefacto que hizo parte de contextos mágicos-religiosos, esto lo puede demostrar la variedad de representaciones de una sola especie animal, que se modelan de forma variada y van desde rasgos de manera naturalista, hasta exhibir rasgos antropomorfos.

En el texto del profesor Roberto Pineda (2005) Símbolos de transformación y poder en la orfebrería Prehispánica de Colombia, asegura que las primeras manifestaciones del arte orfebre se remontan al siglo V a.C, en la región de Tumaco, de la costa Pacífica colomboecuatorial. Asimismo en el texto expone la importancia de la danza, en la escenificación que realiza el

chamán en las ceremonias, manifestando que durante la danza los hombres adquieren una condición mítica y asumen la identidad de los seres más influyentes en su cosmología; los hombres se transforman en divinidades o los dioses se ‘encarnan’ en los bailadores; cuando los bailadores se colocan sus coronas de plumas se transforman de manera colectiva en hombres-aves, convirtiéndose de igual forma en los ancestros; estos posibilitan así la regeneración del mundo, a través de su canto y la fertilidad creadora. (Pineda, 2005).

El sitio Arqueológico conocido como San Agustín ubicado en Colombia, presenta en sus construcciones muchos rasgos simbólicos de diferentes culturas prehispánicas de Colombia y de Ecuador; al menos durante los primeros siete siglos de la era actual, dominó un pensamiento simbólico, que se talló en piedra. Héctor Llanos (1995) insinúa que las representaciones de San Agustín pueden estar relacionados con los seres de barro del pensamiento mágico Ilama, y que en esta zona del sur del alto Magdalena adquirió una dimensión cultural particular. En San Agustín se ha identificado un ser mítico principal, conformado por los rasgos del felino, el murciélago, la serpiente y el hombre, además de otros seres como el mono, la rana, el águila, los peces y los reptiles. Algunos de estas representaciones de chamanes jaguares en el sitio Arqueológico de San Agustín tienen rasgos del murciélago, estos rasgos son vinculados a mitos de canibalismo, de ahí que en varias culturas este quiróptero agarra niños, serpientes, monos y pescados, estos iconos son asociados a la fertilidad, por esto varios analistas iconográficos, entre estos Héctor Llanos, proponen que de los chamanes dependía la vida.

La relación entre el sonido de las flautas y las técnicas chamánicas para inducir y ser partícipe de la sensación de éxtasis desatadas durante las ceremonias, fue esencial en las ceremonias realizadas por estos personajes de mucho poder en los pueblos prehispánicos, así mismo los trajes que utilizaba el chamán para representar el animal y viajar en el cosmos son

instrumentos y no adornos de fantasía, el poder mítico del chaman como dueño de los animales, le da la fortaleza para recorrer los distintos mundos, el de arriba y de abajo, travestido de la forma apropiada: ave, reptil o felino, según la finalidad de la ceremonia. Para poder realizar este “viaje” el chamán acude al consumo de sustancias alucinógenas; para que la transmutación sea completa y tangible, utilizara la parafernalia necesaria para que el ritual mágico surta efecto. (Brezzi, 2003)

Analizar el fenómeno del chamanismo es complejo, en tanto que va más allá del pensamiento científico moderno que se fundamenta en la racionalidad, generándonos una paradoja, que aceptamos porque sabemos que existe una alternativa epistemológica, que surge de las sociedades indígenas actuales, heredadas de los pueblos y pensamientos de un mundo prehispánico. (Llanos, 1995)

Los contextos míticos crean una perspectiva en donde la función central es la del chamán, este adopta la capacidad que algunos humanos poseen para atravesar hacia otros planos de existencias con fin de adoptar perspectivas más subjetivas, el chamanismo difiere del sacerdocio en el hecho de que los chamanes producen la conexión con otras subjetividades a través de su propio cuerpo. Otras cualidades de la ideología chamánica clásica son:

1) La naturaleza estratificada del cosmos; 2) la creencia en un tiempo mítico, cuando era posible moverse entre los distintos mundos; 3) la reproducción del cosmos estratificado al interior de cada individuo; 4) el chamán como "dueño" de los animales y como medio de contacto con el mundo sobrenatural; 5) un rol importante de los animales en el trance chamánico, y 6) un carácter fálico y agresivo. (Dolmatoff, 1988)

Dentro de la tradición sociológica Weberiana se tiene que la más antigua de todas las “vocaciones” es la del adivino, mago o chaman que permanentemente está provisto de “carisma”

y que, ya sea por medio de la ingestión de narcóticos o por cualquier otro procedimiento, es capaz de experimentar estados de éxtasis (Morris, 1995, p95);

El científico social Hugh Jones (1996) propuso dos tipos de chamanismo: uno "horizontal" y el "vertical". Los chamanes horizontales son aquellos guiados por la inspiración y que muestran gran carisma a través de sus acciones, así mismo, con frecuencia, su conducta es moralmente ambigua y agresiva. Este tipo de chamán se encuentra en sociedades belicosas e igualitarias. Por el otro lado, la figura del chamán vertical es más cercana a la de un sacerdote y es frecuente en las sociedades jerarquizadas y pacíficas.

Para el académico Eduardo Viveiros de Castro (2005) el sacerdocio es el producto de la transformación de la función chamánica, una vez que valores tales como ancestralidad y jerarquía han emergido en una sociedad. En contraste, el régimen cosmológico del chamanismo horizontal establece que la distancia entre los vivos y los muertos es mayor que aquella existente entre los muertos y los animales.

10. Comentarios finales

La música ha sido una manifestación cultural desde el inicio de la humanidad, es perceptible a través del sentido auditivo, pero a su vez involucra el resto de los sentidos en la producción de esta; la necesidad de realizar estudios de arqueomusicología sobre los diferentes aspectos de las sonoridades de la prehistoria, es pertinente para poder comprender las diferentes posibilidades a las que se pueden llegar en los estudios sonoros realizados en arqueología.

La presente monografía tuvo como propósito la interpretación en los avances tecnológicos y la manufactura de los artefactos sonoros, otro objetivo fue el reconocimiento iconográfico y simbólico, en este caso el análisis de las representaciones zoomorfas, estas contribuyeron a entender el ámbito sonoro del instrumento musical, también se logró dar una aproximación al uso de los artefactos sonoros como parte de objetos utilitarios o como artefactos de uso ritual.

Las concepciones del universo del pueblo Tumaco-Tolita se reflejan en su rico universo iconográfico, siendo parte de un entramado de relaciones comerciales y de intercambio de ideas. Esta relación comercial y de intercambio conllevó al desarrollo tecnológico en función de la agricultura intensiva, el desarrollo de sistemas de drenaje, y otros avances más. El aumento en cambios interregionales también impulsó al cambio de comunidades simples a sociedades complejas y jerarquizadas.

Aunque no se tiene claro cuál fue el origen de la religión, si se puede asegurar un culto hacia los animales y elementos naturales que viene efectuándose desde el inicio de la humanidad, con la necesidad de representarlo en los objetos materiales, la estrecha relación entre deidad-hombre es evidente en todas las culturas y la historia de la humanidad.

La analista iconográfica María Fernanda Ugalde (2009) concluye que la iconografía Tolita es de naturaleza doble: religiosa y socio-política, ambos factores se encuentran relacionados con la ideología de un pueblo que utilizó al ámbito religioso para su beneficio y el de particulares.

La legitimación del poder se llevó a través de supuestos ancestros míticos, con un sistema de organización social en linajes con diferentes jerarquías, Ugalde (2009) asocia la representación de personajes antropomorfos masculinos y determinadas deidades con la descendencia en el poder.

Sin duda la alfarería fue uno de los medios por el cual se expresó el conocimiento de la realidad religiosa y social de los pueblos prehispánicos, también logro posicionar ideas míticas y la cosmovisión de un mundo prehispánico de múltiples creencias cosmogónicas.

La iconografía deja reconocer en su variedad de personajes representados una estructura compleja de pensamiento, donde influyen varios niveles de naturaleza múltiple, que es el producto de sociedades complejas. La configuración estética de las obras de arte creadas por los alfareros del pueblo Tumaco-Tolita, dejaron códigos encriptados en donde se perciben a través de los sentidos una acumulación de conocimiento, que se convierte en el principal legado de las culturas del mundo.

El análisis preiconográfico empleado en los aerófonos Tumaco-Tolita se guió bajo la hipótesis de que las representaciones zoomorfa en la cultura material del pueblo Tumaco-Tolita, refleja los elementos simbólicos que serían los cimientos de la vida mágico-religiosa, y de los sistemas y códigos culturales, cumpliendo una función social, ya que reguló los diferentes aspectos de este pueblo prehispánico.

El uso de la fauna como elemento de representación en la cerámica actuó como mecanismo de religiosidad y pensamiento mítico, transmitiendo en la manufactura cerámica códigos semióticos. Denotando también un flujo de ideas y concepciones que se desplazaron en los objetos, transmitiendo su contenido simbólico e iconográfico. Como ejemplo la lengua colgante presente en algunas representaciones de las culturas Bahía, Jama Coaque, Guangala y Tumaco-Tolita, planteando que el elemento iconográfico es el resultado de un proceso en donde el símbolo se despliega en espacio y tiempo, pero su uso cultural y religioso aún se desconoce. Este icono de la lengua colgante es observado en la cerámica Tumaco-Tolita en la cultura material de este pueblo solían representarla en figuras con rasgos antropomorfos, a diferencia de la figura del jaguar con la lengua colgante representada por la cultura Guangala en la que no presenta rasgos de este tipo de rasgos. Esto nos indica que no es solo un elemento iconográfico que hace parte de un ideal mitológico y religioso del pueblo Tumaco-Tolita, sino que también pudo ser compartida por la cosmogonía de otras culturas cercanas en espacio y tiempo. (Uribe, 2016)

El Arqueólogo Santiago Uribe (2016) sustenta la idea de la existencia de signos o marcas al reverso de la cerámica Tolita, lo que asume como resultado de la producción en serie de las estatuillas, también concluye que las representaciones zoomorfas no son el resultado de la ingesta de alucinógenos o visiones en rituales chamánicos, sino que se utilizó como medio de comunicación para transmitir su experiencia directa y su conocimiento del mundo. (Uribe, 2016)

El panteón Tolita de personajes que fueron representados constantemente está dividido en varias figuras como divinidades, ancestros míticos, personajes sobrenaturales y posiblemente héroes. (Ugalde, 2009)

En su iconografía también se puede reconocer periodos de cambios y continuidades, asimismo, las representaciones realizadas en barro demuestran posibles contactos con culturas mesoamericanas, pero se puede rastrear el origen de algunos iconos en la zona andina y un posible precursor directo de la zona de la costa Ecuatorial.

La profesora Ugalde (2009) reconoce una serie de seres sobrenaturales, híbridos, que podrían tener sus precursores en el formativo tardío, estas fueron representadas por varias culturas del periodo del desarrollo regional, aunque el pueblo Tumaco-Tolita los represento con rasgos iconográficos propios, creando representaciones con características de seres que no son del mundo real; la aparición de seres híbridos podría relacionarse con la avanzada jerarquización a la que llego este pueblo.

El Arqueólogo Gutiérrez Usillos (2009) relaciona la representación de personajes con tocado de felino, con algún tipo de ritual agrícola, asimismo interpreta el icono de la lengua colgante que aparece en los felinos con la representación plástica del rugido, relacionado con el trueno, las lluvias tropicales y las tormentas, que son una amenaza constante para el ecosistema de bosque húmedo tropical; Ugalde (2009) por otra parte reconoce que los tocados zoomorfos en las figurillas Tumaco-Tolita no se restringen solo a los del felino, y que con mayor o menor frecuencia también se representan: seres híbridos, aves, tiburones, búhos. Asimismo la hipótesis de Ugalde sobre el icono de la lengua colgante en felinos, en donde la asocia con el sistema de parentesco de este pueblo prehispánico.

Una de las características más difíciles de interpretar de los rasgos en las representaciones Tumaco-Tolita, son las estatuillas con características híbridas, ya que conjugan rasgos zoomorfos reales en combinación con rasgos ficticios.

La propuesta de María Fernanda Ugalde (2009) es reconocer cierta jerarquía, en la que el felino tendría supremacía sobre el icono de la zarigüeya. También señala algunos elementos iconográficos que se relacionan entre estas dos representaciones, asimismo la relación de estos dos animales con ancestros masculinos de linajes definidos, demostrando una relación opuesta y complementaria entre el jaguar y la zarigüeya, siendo estos dos personajes las deidades principales del acervo mitológico, relacionada con la agricultura del maíz que reemplazaría el culto ofrecido al caimán, vinculado con el cultivo de la yuca. En la muestra de piezas analizadas se identificaron estas dos especies, representadas en ocarinas con un sistema acústico y una organología compleja en su diseño y construcción, lo que puede señalar el posible uso de este tipo de aerófonos en contextos mágico-religiosos, por su representación iconográfica y por su tecnología sonora.

La sistematización y la descripción de la fauna representada en los aerófonos, fueron de gran importancia en este análisis, ya que determinó algunos status y ratificó otros dentro del sistema de valores simbólicos del pueblo Tumaco-Tolita.

Analizar las estatuillas zoomorfas permitió sugerir que los signos iconográficos representados en las piezas, hacen parte de un sistema de representación simbólica asociado al ámbito religioso.

Aun se discute sobre el origen de la cultura Tumaco-Tolita, Pinzón (2016) concluye que la musicalidad de este pueblo predominancia por una filosofía naturalista, destacándose la importancia de los animales en la producción de sonidos.

Esta cultura prehispánica creó identidades sonoras entre el medio ambiente, el ser humano y la ritualidad, ya que cada sonido condiciona los diferentes aspectos, sea ritual o cotidiano; sería más fácil comprender el uso de estos artefactos si estos estuvieran

contextualizados, pero este análisis en su mayoría investigo en piezas descontextualizadas, este inconveniente frecuente en las piezas Tumaco-Tolita, posiblemente esto se deba a la intensa guaquería y comercio ilegal de piezas arqueológicas que sufrió esta cultura prehispánica.

Los aerófonos tuvieron como eje principal, replicar o crear sonoridades que pudieran ser percibidas por el ser humano, creando escenarios de intercomunicación con la naturaleza.

Como sugiere Nelson Pinzón (2103) la alta relevancia de instrumentos de viento (aerófonos) en el registro arqueológico del pueblo Tumaco-Tolita, sugiere un paisaje sonoro determinado por aerofonía.

Este análisis se realizó sobre cuatro tipos de aerófonos que se lograron identificar en la muestra de piezas seleccionadas, estos se clasificaron según su tecnología organológica, todos se destacan por sus características y cualidades, en los aerófonos analizados predominan con un 45% el tipo de silbatos vasculares con aeroducto interno u ocarina, le sigue con el 41% los silbatos de aeroducto interno, con una pequeña muestra las ocarinas sin variación tonal continua con un 6% y las ocarinas con variación tonal continua con un 4% del total de las piezas analizadas, como se mencionó anteriormente se optó por incluir en la muestra dos posibles fragmentos de flauta, ya que su representación fue atractiva por su alto contenido simbólico y por su potencial organológico para producir sonido, se llegó a la conclusión que estos sí pudieron ser parte de un sistema acústico del tipo de aerófonos conocido como botellas silbato y que también fueron fabricadas por los artistas Tumaco-Tolita.

El Arqueólogo Nelson Pinzón (2013) aclara que los silbatos cerrados con aeroducto interno poseen una armonía basada en una o dos tonalidades, sin embargo la pieza 12 acá analizada, que representa dos Kinkajúes o perros de monte, emite dos tonalidades simultáneas de diferentes alturas, que al unirse forman una armonía. Producto de los canales de salida del aire

presentes en cada una de las cabezas del animal representado en el instrumento musical. Debido a la estructura organológica, permite formular que este tipo de silbatos puede emitir un conjunto armónico simple, con la posibilidad de construir armonías musicales de dos tonalidades. (Pinzón, 2016)

Se puede indicar por las dimensiones de los instrumentos musicales analizados que la dimensión de los silbatos cerrados con aeroducto interno suele ser más pequeña en comparación con el resto de aerófonos, Nelson Pinzón (2013) indica que estos silbatos emiten tonalidades agudas, debido al reducido tamaño de la caja acústica, además la producción de una onda de longitud corta que produce los sonidos agudos.

El tamaño pequeño de los silbatos cerrados posibilita la facilidad de transportarlos en las expediciones por el amplio territorio Tumaco-Tolita, lo que sugiere el uso de los silbatos en situaciones cotidianas como la caza, recolección, etc. También lo puede sugerir la representación ornitomorfa en los silbatos, ya que el 55% de las representaciones son aves, muchas de estas fueron parte fundamental de la dieta de este pueblo.

A diferencia de los silbatos cerrados, las ocarinas o también llamados silbatos vasculares son artefactos de proporciones más grandes, teniendo mayor capacidad acústica, disminuyendo la altura del sonido en las tonalidades, produciendo sonidos más graves, las ocarinas en esta monografía abarcan un 45% de la muestra, en este tipo de flauta se representaron mamíferos y reptiles principalmente, esto podría sugerir el uso de este tipo de aerófonos en contextos rituales, ya que el valor simbólico de las especies representadas fueron importantes en el mundo mágico-religioso del pueblo Tumaco-Tolita; asimismo el grado de dificultad que requiere la manufactura de una ocarina en barro, puede sugerir el uso de estos aerófonos como artilugio utilizado por el chamán en su performance. Aunque la muestra de ocarinas con variación tonal continua y las

ocarinas sin variación tonal continua fueron pocas, en estas se logró la identificación de especies que también fueron parte del pensamiento mágico-religioso de este pueblo, especies de las cuales se obtenían sustancias significativas como la concha de algunos gasterópodos, que hasta nuestros días es utilizado por indígenas suramericanos para activar el componente principal de un enteógeno importante para esta región, como lo es la hoja de coca.

Este análisis permite insinuar que cada una de las cualidades organológicas ha sido buscada y conseguida con precisión por los artesanos Tumaco-Tolita. La inventiva de estos artistas, la sensibilidad musical que poseía cada uno y la capacidad de improvisación en la búsqueda de un sonido particular que portaba un propósito cultural.

Una de las características más destacables de los aerófonos prehispánicos del pueblo Tumaco-Tolita según Buitrago (2010), es que exhiben cavidades amorfas a modo de vacíos internos no configurados, los aerófonos analizados en esta monografía manifiestan las propiedades morfológicas, organológicas y acústicas para producir sonido, como también contribuye a aspectos iconográficos de la pieza, representando a través de agujeros en la pieza que cumplen la función de orificios de digitación, la nariz, ojos, oídos y boca de los animales representados.

El musicólogo Pérez de Arce (2009) explica cómo se produce el fenómeno psicoacústico, este sucede cuando el oído se satura ante un espectro armónico muy amplio, pero no homogéneo, de modo que se pueden leer, dentro de una infinita masa armónica, cualquier combinación sonora de las miles que están ocurriendo. Melodías, armonías, disonancias y consonancias se superponen en el oído siendo un estímulo capaz de producir alucinación o un trance extático.

La técnica de imprimir aire con un soplo directo al instrumento musical da como resultado sonidos intensos, fuertes, de gran penetración, con efectos acústicos más pronunciados.

Estas fuertes reacciones psicoacústicas que las reconoce Pérez de Arce (2009) como parte del complejo chamánico.

La enorme cantidad de flautas globulares y ocarinas que poblaron los andes, permite postular que existió previamente una variedad de flautas globulares elaborada con materiales perecederos (como semillas) que luego fueron copiadas y sustituidas por otras confeccionadas en cerámica. (Pinzón, 2013)

El efecto psicoacústico que producen los aerófonos es de gran intensidad, y la experiencia en cada individuo es diferente, estas sensaciones pueden variar desde una gran sensación de paz y plenitud, a vivencias extra corporales, alucinaciones de paisajes o experiencias místicas, percepciones de voces humanas o animales, imprime sensaciones en donde se incrementa la percepción auditiva, quizá por el uso de plantas alucinógenas. Las experiencias psicoacústicas producida por el sonido disonante y penetrante de los aerófonos son muy conocidas en la música de la zona andina prehispánica, y jugaron un rol importante en la relación del hombre y su mundo espiritual. (Pérez de Arce, 2009)

La arqueología andina presenta innumerables casos de ocarinas dobles que producen sonidos vibrados, de gran potencia y muy agudos, que pueden provocar en el oyente variedad de sensaciones al tocarlo, varios investigadores del sonido de las flautas prehispánicas, no solo de los andes sino también de Mesoamérica, han experimentado las frecuencias producidos por estos instrumentos.

En este estudio se analizaron los aerófonos pertenecientes a la familia de las flautas, estos artefactos funcionan a través de los que Pérez de Arce (2009) denomino soplo directo y sugiere que esta técnica cuando es utilizada en un contexto ritual chamánico, está acompañado por la ingesta de plantas psicoactivas, el efecto de estas expanden y potencializan los fenómenos

psicoacústicos, sumando el universo semántico del silbido chamánico, convocando la llegada de espíritus, lo que evidencia lo expresivo del acto.

Hasta nuestros días las comunidades indígenas utilizan la música en sus rituales y festividades, siendo esta el propósito del fenómeno musical, el músico toma un estatus en la sociedad y no se puede desprever de sus ornamentos o adornos a la hora de intervenir en estos espacios culturales, aún más cuando la música cumple el papel de lenguaje como forma de intercomunicación con el cosmos.

El estudio de las músicas de los pueblos prehispánicos en Colombia se ha convertido en un reto para las diferentes ciencias que deben aportar para el conocimiento de estas tradiciones, se deben proponer nuevas metodologías de investigación para comprender el fenómeno cultural de la música prehispánica.

En la búsqueda de la academia por comprender la música del pasado se expandió la práctica arqueomusicología hacia el ámbito de lo inmaterial y lo conceptual, como lo mencionan Herrera, A., Espitia, J., García, J., Morris, A. (2014) la relación de significados es inherentes a la organización social de la tecnología, a su vez, alimentan la posibilidad de pensar no solo sobre y a través de los objetos, sino también de sonidos.

Los sacerdotes transmitían el conocimiento religioso, prácticas y rituales agrícolas astronómicos y adivinatorios, también organizaban el trabajo corporativo e intervenían en la solución de conflictos sociales; por otro lado el chamán tiene la facultad de establecer contacto con fuerzas naturales, en donde es ayudado por el espíritu de un animal, que actúa como su alter ego, al recrearlo en el preformarse que realiza el chamán con toda su parafernalia. (Gutiérrez, 2011)

El chamán busca alterar su estado de conciencia a través del ayuno, la abstinencia y el sacrificio o bajo la ingesta de alucinógenos. En el contexto social el chamán es el vigilante, el protector y guía de los viajes al otro mundo, también tenía la capacidad de comunicarse con los espíritus y la capacidad de sanar los enfermos. (Gutiérrez, 2011)

Los pueblos prehispánicos crean su cosmogonía, y ven la necesidad de representar dioses y seres de adoración, que responden a deseos de dar culto a seres, regla general de toda doctrina humana.

“las estatuillas, antes que relatos, fueron instrumentos de comunicación mágica con una dimensión metafísica donde las formas reales se transmutan en símbolos. Las estatuas y estatuillas en cerámica pueden haber tenido distintos propósitos: conmemorativo, cuando fueron destinadas a perpetuar las facciones de un antepasado o de un personaje mítico; mágico, cuando se trató de un fetiche destinado a participar de un ritual de conjuro; exvoto, cuando tuvo el carácter de ofrenda. Los rituales implicaron a menudo el sacrificio simbólico del simulacro y a esto se debe la abundancia de cuerpos sin cabeza y, sobre todo, de la cabezas sin cuerpo” (Brezzi, 2003: 402-403)

El culto hacia los animales y elementos naturales vienen realizándose desde los inicios de la humanidad y la relación dio pie a la necesidad de representarlo en objetos materiales.

Las representaciones de animales con aspectos realistas en la manufactura cerámica del pueblo Tumaco-Tolita no debieron ser solo por imitar la naturaleza, sino por el carácter simbólico que siempre representaban.

Uno de los animales más representados en toda América prehispánica fue la figura del jaguar, esta que según el Arqueólogo Andrea Brezzi (2003) simboliza la fuerza, agresividad, energía indomable, sensualidad fecunda, la vida y la muerte. Se identifica con el dueño de los

animales de la selva, con todo lo que esto puede implicar para un pueblo de cazadores. Esta divinidad telúrica posee una polaridad opuesta a la del viejo, dios de la sabiduría y el conocimiento.

Como apunte final el análisis muestra un posible uso de aerófonos de tipo silbato, en las labores cotidianas, dándole un uso utilitario como el de la caza, la agricultura, etc. Ya que estos son de menor tamaño que los otros tipos de aerófonos facilitando su transporte, algunas piezas muestran una perforación para llevar colgados. Las representaciones en estos artefactos sonoros en su mayoría representan especies que fueron parte de su dieta. Por otro lado, los aerófonos que muestran un sistema acústico mucho más complejo, como en de las ocarinas que presentan un bisel o filo, y que son de mayor tamaño que los silbatos, ya que tienen una cámara de resonancia vascular mayor, presentando una mayor dificultad para ser transportadas, lo que sugiere un uso ritual, donde el instrumento no va a ser transportado por largas distancias, asimismo estas ocarinas representan seres de gran importancia para su vida cosmogónica y mágico-religiosa, como lo son el jaguares, las zarigüeyas y los sapos.

Analizar estas piezas y entender una conformación simbólica de la música, donde se rige el mundo a través de códigos interpretativos y figurativos, que se expresan a través del paisaje sonoro que perciben, la música se convierte en un dialogo entre el paisaje sonoro y las personas involucradas en las sonoridades de la cultura.

La arqueomusicología de alguna forma quiere generar un conocimiento más completo de la prehistoria, a partir de la música, analizando la estética de las representaciones y construcciones simbólicas y rituales, destacando la importancia que la música ha tenido desde los inicios de la formación de la cultura.

Para conocer los sonidos del mundo prehispánico, es necesario ahondar más en el campo de la arqueomusicología, ciencia poco practicada en Colombia; el fenómeno de la música fue esencial para recrear espacios, la música hizo parte de momentos significativos para un grupo social, momentos y espacios tan importantes como lo fueron los rituales y ceremonias precedidas por el chamán. Para comprender más el fenómeno de la música en la prehistoria y nutrir la presente ruta investigativa de la música prehispánica, se debe profundizar en trabajos de laboratorio experimental, en donde los instrumentos musicales puedan ser reproducidos lo más parecido posible morfológicamente del artefacto genuino, para recrear el sonido a través de piezas semejantes que puedan expresar los sonidos de los artefactos arqueológicos, y así poder conocer los paisajes sonoros que estas personas experimentaron.

Bibliografía

Anónimo. (1987). *VICUS Colección Arqueológica*. Perú: Museo banco central de reserva del Perú.

Arboleda, M. (2006). *Mujeres de barro presentación femeninas prehispánicas* (tesis de pregrado). Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, Medellín.

Attali, J. (1995). *RUIDOS Ensayo sobre la economía política de la música, siglo XXI*. Editores s.a. de C.V. México D.F.

Ballesta, L. (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano* (tesis de Doctorado). Universidad complutense de Madrid, Facultad de bellas artes. Madrid.

Barba, M. (2013). *Aproximación a la sociología de la música. La imaginación sonora en perspectiva histórica* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.

Baptiste, L.G, Hernández, S., Polanco, R. & Quinceno, M.P. (2002). *La fauna silvestre colombiana: una historia económica y social de un proceso de marginalización*. En L.G. Baptiste, S. Hernández, R. Polanco & M.P. Quinceno, *Rostros Culturales de la Fauna: Las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto Colombiano*. (pp. 1 - 49). Bogotá: ICANH-Fundación Natura.

Bautista, E. (2013). *Cuerpos anfibios Soma y sema del cuerpo prehispánico, la otra medida del cuerpo a través del tiempo y el espacio. Análisis bioarqueológico sobre las urnas*

funerarias en cerámica de los valles alto y medio –bajo del Río Magdalena. (Tesis de Maestría), Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Bogotá D.C.

Bernal, J., Duncan, R. & Briceño, I. (1993) *El Arte del chamanismo, la salud y la vida Tumaco-La Tolita.* Universidad Pontificia Javeriana. Colombia.

Brezzi, A. (2003). *TULATO. Ventana a la prehistoria de América.* Bogotá: Villegas editores.

Bouchard, J. (2004). *Sacrificios y chamanismo en la cultura Tumaco-La Tolita (Colombia-Ecuador).* En: Mercedes Guinea (Ed.), *Simbolismo y ritual en los Andes septentrionales* (pp. 51-88). Quito: Abya-Yala. España: Editorial Complutense. Madrid.

Bouchard, J. & Cadena, A. (1980). *Las figurillas zoomorfas de cerámica del Litoral Pacífico Ecuatorial (región de La Tolita, Ecuador; y de Tumaco, Colombia).* En: *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines*, 9, 49-68. Lima.

Bouchard, F. & Mora, S. (1988). *Cultura Tumaco. Arte de la Tierra*, 84 p.; Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular. Colección Tesoros Precolombinos.

Buitrago, J. (2010). *Análisis Morfológico de instrumentos Musicales Prehispánicos: Silbatos, ocarinas y trompetas en arcilla pertenecientes a las culturas tuza y Tumaco-La Tolita II.* Iconofacto, Vol: 6, N°7, pp. 44-56.

Buitrago, J., Guzmán, A., Pinilla, G. (2012). *Pre-Columbian Asceticism: the Tuza-Piartal morphological expectation from its ocarina CRIA-269.* pp. 511-515. En: Farias, P., Calvera, A., Braga, M. & Schincariol, Z (Eds.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies* [=ICDHS

2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher.

Cardale de schrimppff, M. (2006). *Cazando animales en el bestiario cosmológico: el cocodrilo en el suroeste de Colombia y en regiones vecinas del Ecuador (800 A.C. a 500 D.C.)*. En: Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines (Lima), Vol. 035, No. 03, 2006, p. 409-431. Lima.

Cárdenas, J. & Franco, L. (2014). *Bulla endiablada*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Chang, K. C. (1981). *The Animal in Shang and Chou Bronze Art*. Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 41, No. 2, pp. 527-554.

Chaumeil, P. (1997). *Entre la memoria y el olvido. Observaciones sobre los ritos funerarios en las tierras bajas de América del Sur*. Boletín de Arqueología PUCP, Vol.1, pp. 207-232.

Clifford, E., Meggers, B. y Estrada, E. (1959) *Cultura Valdivia*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada, No. 6, Guayaquil.

Crespo, H. (1966). *Nacimiento y evolución de la botella silbato*. Humanitas Editorial Universitaria, Vol: VI: 1, pp. 66-67.

Dolmatoff, R. (1988). *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Editorial Colina. Medellín.

Durand, G. (1964). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores

- Echavarría, C. (1994). *Cuentos y cantos de las aves wiwa*. Boletín Museo del Oro, No. 37, pp. 2-33. Bogotá: Banco de la República.
- Eliade, M. (1974). *Imágenes y Símbolos*. Taurus ediciones. Madrid.
- Elías, N. (1991). *Teoría del símbolo*. Barcelona: Península.
- Errázuriz, J. (1980). *Tumaco-La Tolita: Una cultura desconocida*. Carlos Valencia Editores. Bogotá.
- Foster, M. (1994). *Symbolism: the foundation of culture*. En: Companion encyclopedia of Anthropology. Humanity culture and social life. Edited by Tim Ingold. Routledge. London and New York.
- Grass, A. (1979). *Animales Míticos*. Bogotá: Arco.
- Gudemos, M. (2015). *Sonidos rituales. Entre el poder de los dioses y el de los hombres*. Madrid: Museo de América.
- Guinea, Mercedes (2004). *Simbolismo y ritual en los Andes septentrionales*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Gutiérrez, A. (1998). *Interrelación Hombre-Fauna en el Ecuador Prehispánico* (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Madrid.
- _____ (2003). *El Dios de las tormentas y divinidades de la lluvia: iconografía del felino en los Andes septentrionales*. Anales del Museo de América, N°11, pp. 103-118.

_____ (2011) El eje del universo. Chamánes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico. Ministerio de Cultura. Madrid.

Herrera, A., Espitia, J., García, J., Morris, A. (2014). *Arqueomusicología de las trompetas de caracol andinas de concha y cerámica: Distribución, organología y acústica*. Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas, Vol3, pp.141-169.

Hortelano, L. (2008). *Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros*. Archivo de prehistoria Levantina, Vol. XXVII, pp.381-395.

Hugh-jones, S. (1996). “*Shamans, Prophets and Pastors*”. En *Shamanism, History, & the State*. N. Thomas y C. Humphrey (eds.): 32-75. The University of Michigan Press. Michigan

Idrovo, J. (1985). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Cuenca: Museo del Banco Central.

Legast, A. (1980). *La fauna en la orfebrería Sinú*. Fundación de investigaciones Arqueológicas Nacionales- FIAN, Banco de la república, Bogotá.

_____ (1995) *iconografía animal prehispánica en el suroccidente de Colombia*; en: Gnecco, C. (ed) *perspectivas regionales en Arqueología del suroccidente de Colombia y norte del ecuador*, pp.263-297; Editorial Universidad del Cauca; Popayán.

Llanos, H. (1995). *Los Chamanes jaguares de San Agustín. Génesis de un Pensamiento Mitopoético*. Santafé de Bogotá.

López, D. (2016) *Un análisis iconográfico sobre las representaciones felinas en la cerámica de la cultura arqueológica Tumaco -la Tolita* (tesis de Pregrado). Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia. Medellín.

Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern. Univ.Press.

_____ (2001) *Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórico teórica*. En: Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología: Barcelona: Editorial Trotta.

Moreno, E. (2007). *Iconografía e iconología desde el renacimiento hasta nuestros días. Su aplicación en la arqueología*. Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social, Vol 9, 179-214.

Palacio, J. (2008). *Formas humanas, expresiones culturales: un acercamiento al estudio iconográfico de la cerámica Antropomorfa prehispánica de la región de Antioquia y el cauca medio* (tesis de pregrado). Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, Medellín.

Panofsky, E. (2001). *El significado de las artes visuales*, Madrid, Ed. Alianza Editorial.

Patiño, D. (1992) *Sociedades Tumaco- La Tolita: Costa Pacífica de Colombia y Ecuador*. En: Boletín de arqueología. FIAN (Bogotá). Vol. 07, No. 01, Enero. Pp.37-58.

_____ (1992). *Historia de la cultura material en la América equinoccial*. Instituto Caro y Cuervo, Tomo IV vestidos, adornos y vida social, pp.332-352.

- _____ (1995). *Investigaciones Arqueología en la región de Tumaco*. Colombia. FIAN-Temple Universit y National Geographic Society, Vol 8 N° 3, pp. 3-39.
- _____ (1999). *Agricultura Prehispánica y sociedades complejas en Tumaco, Colombia*. En: *Arqueología del Área Intermedia* (Bogotá) No. 01, Ene-Dic.
- _____ (2003). *Tumaco Prehispánico. Asentamiento, subsistencia e intercambio en la costa pacífica de Colombia*. Edit. Universidad del Cauca. Popayán.
- Pérez de Arce, J. (2009). *Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes*. *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, N°9, pp 9-33.
- _____ (2013) *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana*. *Revista Musical Chilena*, Año LXVII, enero-junio, N° 219, pp. 42-80
- Pineda, C. (2005). *El laberinto de la identidad. Símbolos de transformación y poder en la orfebrería prehispánica de Colombia*. Museo del Oro, Banco de la República.
- Pinilla, G., Guzmán, A. & Buitrago, J. (2010). *Sonidos de barro: análisis de instrumentos sonoros de las culturas prehispánicas Tumaco - La Tolita, Tuza y Piartal*. Programa Editorial Universidad del Valle, Cali.
- Pinilla, G., Guzmán, A., Buitrago, J. C., & Rodríguez, A. (2009). *Estudio Transdisciplinario de Ocarinas de la Cultura Prehispánica Tuza, Norte de Suramérica*. *International Journal of South American Archaeology*, Vol 4, pp. 39-53.

Pinzón, N. (2013). *Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. Revisión, Descripción y Análisis de Instrumentos y Representaciones Musicales existentes en Colecciones Museográficas de Bogotá* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

_____ (2017). *Sensorialidad en instrumentos musicales prehispánicos de la cultura Tumaco del suroccidente Colombiano*. Laranjeiras-SE, 2017. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia- PROARQ. Departamento de Arqueologia-DARQ. Universidad de Federal de Sergipe- UFS.

Preuss, T. (1974). *Arte Monumental Prehistórico*. Bogotá: Universidad Nacional.

Reynoso, C. 2006. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*; Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires.

Rodríguez, C. & Pachajoa, H. (2010). *Salud y enfermedad en el arte prehispánico de la cultura Tumaco-La Tolita II (300 A.C - 600 D.C)*. Editorial Universidad del Valle, Universidad del Valle, Cali-Colombia.

Rodríguez, C. (2005). *Los hombres y las culturas prehispánicas del suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador*. Washington D.C.: Departamento de Artes Visuales y Estética. Facultad de Artes Integradas. Universidad del Valle. Fundación Taraxacum.

_____ (2013) *Colombia – Ecuador: 3000 años de arte prehispánico*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

_____ (2015). *Museo Julio César Cubillos, patrimonio arqueológico de la Universidad del Valle*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Silva, P. y Gonzalo Sánchez, G. (2011). *Los instrumentos musicales mayas en el Museo de Etnología de Hamburgo*. (Editado por B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave), pp. 909-922. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.

Sondereguer, C. (2003). *Manual de Iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Buenos Aires, Argentina: Libronauta Argentina SA.

Ugalde, M. (2006). *Difusión en el periodo de Desarrollo Regional: algunos aspectos de la iconografía Tumaco-Tolita*. En: Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines (Lima), Vol. 035, No. 03, 2006, p. 397-407.

_____ (2009). *Iconografía de la cultura tolita: Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Deutschen Archäologischen Instituts, Bonn, Reichert Verlag, Wiesbaden.

Ulloa, A. (editora) (2002). *Rostros culturales de la fauna, las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colombia: Fundación natura. Abril.

Uribe, S. (2016). *La representación zoomorfa en la cultura Guangala Un análisis pre-iconográfico en el Período de Desarrollo Regional de la costa central ecuatoriana* (tesis de maestría). Universidad Politécnica Salesiana. Quito, Ecuador.

Valdez, F. (1987). *Proyecto arqueológico “La Tolita”, 1983-1986*. Quito: Fondo Arqueológico del museo del banco central.

Viveiros de Castro, E. (2005). *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*
Author(s): Eduardo Viveiros de Castro Source: The Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. 4, No. 3 (Sep., 1998), pp. 469- 488 Published by: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland Stable.

_____ (1992c). *Symbols, Ideology and the Expression of Power in La Tolita, Ecuador*. En: Richard F. Townsend (Ed.), *The Ancient Americas, Art from Sacred Landscapes* (pp. 288-243). Chicago: The Art Institute.

Weber, M (2002). *Economía y sociedad*. España: S.L. fondo de cultura económica de España. Madrid.

ANEXOS

Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Segmento sobre Aerófonos.

A continuación se presenta la adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel a partir de la traducción hecha por Carlos Vega. Se mantuvieron los lineamientos generales, se interpretaron las explicaciones de un modo más coherente y fácil de seguir, y se agregaron algunos nombres genéricos y algunas nuevas categorías. En las notas se transcribe el texto de Vega, para los efectos de comparación. En los títulos de cada especie se trató de evitar la cadena de nombres asociados (idiofono de golpe indirecto - vasos de entrechoque de madera) por un nombre que sintetice la especie (castañuela, en ese ejemplo), de modo de ampliar los ejemplos dados por Vega en tal sentido. Para este efecto se mantiene la definición de la especie entre paréntesis, y se destaca su nombre específico. Debido a que los instrumentos musicales normalmente aparecen en forma independiente, esta característica no se indica como tal. No obstante si los instrumentos aparecen en juegos, entonces esta característica se señala de manera explícita.

Los nombres de clasificación y sus explicaciones aparecen en negro.

Los ejemplos de cada tipología aparecen en gris.

La cursiva representa los textos que fueron reformulados en esta versión.

La negrita representa las nuevas categorías incorporadas.

En rojo, las nuevas categorías incorporadas por Bolaños *et al* 1978.

En la sección de notas al pie aparecen referencias de las nuevas categorías incorporadas y comentarios respecto de éstas.

4 AERÓFONO.

El aire es puesto en vibración a través de un flujo continuo del mismo aire. 164

4 1 AERÓFONO SIN RESONADOR.165

El aire vibrante no está limitado por el instrumento.

4 1 1 AERÓFONO DE DESVIACIÓN.

*El viento choca contra un filo, (o un filo es movido a través del aire) y produce el sonido.*166 Látigo, hoja de sable, *zumbayllo zumba, waraka* (Perú)

4 1 2 AERÓFONO DE INTERRUPCIÓN.

La corriente de viento sufre interrupción periódica, produciéndose un sonido.

4 1 2 . 1 (Autófono) o LENGÜETA.

*El viento pone en vibración una laminilla e interrumpe periódicamente el aire, produciendo el sonido.*167

4 1 2 . 1 1 LENGÜETAS DE ENTRECHOQUE.168

El viento hace que dos laminillas se abran y cierren periódicamente. Tallo de gramínea hendido (Medioriente).

4 1 2 . 1 2 LENGÜETA BATIENTE.

*El aire hace que una laminilla golpee un marco, interrumpiendo periódicamente el paso del aire.*169

4 1 2 . 1 2 1 LENGÜETA BATIENTE (independiente).

(Columbia Británica).

4 1 2 . 1 2 2 LENGÜETAS BATIENTES EN JUEGO.

Se incluyen las lengüetas con sobrecubiertas, es decir, tubos cuyo contenido de aire no vibra principal, sino secundariamente; amplificando y modificando el timbre del sonido. Generalmente se conocen el sobre-cubierta por la falta de agujeros de obturar.

Los más antiguos juegos de flautas de lengüeta del órgano (Europa).

4 1 2 . 1 3 LENGÜETA LIBRE.

*El aire hace que la lengüeta se mueva a través de una abertura exactamente igual a su tamaño interrumpiendo periódicamente el paso del aire.*170

4 1 2 . 1 3 1 LENGÜETA LIBRE (independiente)

El antiguo claxon de automóvil.

4 1 2 . 1 3 2 LENGÜETAS LIBRES EN JUEGO.

Armonio, armónica de boca, acordeones (Europa, América); *sheng* (Extremo Oriente).171

4 1 2 . 1 4 LENGÜETA DE CINTA.

El viento choca contra el filo de una cinta extendida.172 (Columbia Británica).

4 1 2 . 1 5 LENGÜETA LABIAL.

Se sopla contra una lámina puesta entre los labios. Hoja vegetal o plástica (universal), *tajitu* (Perú).

4 1 2 . 2 AERÓFONO DE INTERRUPCION NO AUTÓFONO.

La interrupción periódica del aire se realiza sin intervención del aire.

4 1 2 . 2 1 AERÓFONO DE DESPLAZAMIENTO.

El interruptor se desplaza en su propio plano. Sirena de agujeros, sirena de ondas.

4 1 2 . 2 2 AERÓFONO GIRATORIO.

El interruptor gira alrededor de su eje. Palo zumbador con un hilo (Universal); toro bramador, palo zumbador, *tsixtsi*, plumas zumbadoras *asu*, *fugadi*, *boribori*, *weeka*, *piruru*, *hedzako*, *reexe*, *toomo*, *naibiti*,

fauniotatek, *runrún*, *hehtaidi*, *bufuna*, (Perú), disco zumbador con dos hilos (Sudáfrica).173

4 1 3 AERÓFONO DE ALTERACION174

4 1 3 . 1 AERÓFONO DE EXPLOSIÓN.

El aire recibe un único choque de condensación. Cerbatana.

4 1 3 . 2 AERÓFONO DE VIBRACIÓN.

Una cañería ranurada transversalmente, al ser soplada, emite la serie armónica por vibración de la columna de aire.

4 1 3 . 3 AERÓFONO DE RUIDO. 175

Una pequeña cavidad con dos agujeros es introducida en la boca produciendo un ruido característico, aun no entendido acústicamente (universal). De piedra (prehispánico: México). De madera, corteza o caparazón de tortuga: *Pitu*, *piat*, *bisutotoja* (Perú).

4 2 AERÓFONO CON RESONADOR.176

El aire vibrante está limitado por el instrumento mismo.

4 2 1 (aerófono de filo) o FLAUTA.

Una corriente de aire choca contra un filo.

4 2 1 . 1 (Flauta sin aeroducto) o *PITO*.177

El ejecutante mismo produce con los labios la corriente de aire en forma de cinta.

4 2 1 . 1 1 *PITO* LONGITUDINAL.

El ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior de un tubo.

4 2 1 . 1 1 1 *PITO* LONGITUDINAL (independiente).178

4 2 1 . 1 1 1 . 1 (*pito* longitudinal abierto) o *KENA*.179

El extremo inferior de la flauta está abierto.

4 2 1 . 1 1 1 . 1 1 *KENA* sin agujeros de digitación.

Piwilkawe (prehispánico: diaguita), *tutuca* de hueso (prehispánico: mapuche).

4 2 1 . 1 1 1 . 1 2 *KENA con agujeros de digitación*.180

Pinkulwe de caña (mapuche), *kena* de 3, a 9 agujeros de digitación: *phalawata*, *mala-pusi-ppiani*, *hilawata*, *quenacho*, *lawata*, *requiunto*, *pingollo*, *chaqallo*, *shilo*, *junjam*, *pijug*, *oja*, *wajia*, *tiripish*, *peem*, *yakuch*, *pijug*, *gongonasi*, *perena*, *lauta*, *bilenja*, *kupim*, *noelo*, *spuxuna*, *pochiina*, *tsikaniu*, *gagökato*, *dotdici*, *tepbi*, *pallot*, *soncari*, *cobwerentsi*, *sonkarinci*, *plawta*, *tumleji*, *totore*, *pifuana*, *ta'kili*, *ksorkaxpo* (Perú)

4 2 1 . 1 1 1 . 2 *PITO* LONGITUDINAL CERRADO.

El extremo inferior de la flauta está cerrado.

4 2 1 . 1 1 1 . 2 1 *PITO* LONGITUDINAL CERRADO **de tubo complejo**.

Pifilka (mapuche).

4 2 1 . 1 1 1 . 2 2 *PITO* LONGITUDINAL CERRADO **de tubo simple**.

4 2 1 . 1 1 1 . 2 2 1 *PITO* LONGITUDINAL CERRADO **de tubo simple sin agujero de digitación**.

Piwilkawe (mapuche); *kowi*, paca de caña, (Perú).

4 2 1 . 1 1 1 . 2 2 1 *PITO* LONGITUDINAL CERRADO **de tubo simple con agujeros de digitación**.

Piwulka, piwulka antropomorfa (premapuche; algunas presentan tubos adicionales al modo del *piloilo*).

4 2 1 . 1 1 2 (*pitos* longitudinales en juego) o *FLAUTA DE PAN*.181

Varias flautas longitudinales distintamente afinadas están unidas en un instrumento.

4 2 1 . 1 1 2 . 1 *FLAUTA DE PAN ABIERTA*.182.

Los tubos están abiertos. Se incluyen los tubos semicerrados.

4 2 1 . 1 1 2 . 1 1 *FLAUTA DE PAN ABIERTA EN FORMA DE Balsa*.

Las flautas se ligan una al lado de otra en hilera o metidas en una tabla (China).

4 2 1 . 1 1 2 . 1 2 *FLAUTA DE PAN ABIERTA EN FORMA DE PAQUETE*.

Las flautas forman un atado redondo (Salomón, Archipiélago de Bismark).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 *FLAUTA DE PAN CERRADA*.

Los tubos están cerrados.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 ***FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA.***

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 ***FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA EN ESCALERA***.183

Los tubos están ordenados de mayor a menor. Se incluyen los instrumentos que externamente tienen forma de balsa (con tubos de igual largo) pero cuyo largo interior está ordenado de mayor a menor.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 ***FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA EN ESCALERA, SOLISTA.***

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 1 ***FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA EN ESCALERA, SOLISTA, DE***

TUBO SIMPLE.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 1 1 con corte en bisel.

La embocadura posee un corte en bisel. Zampoña de doble bisel, antara (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 1 2 sin corte en bisel.

Caña (Universal) *siku*, zampoña, *antara*, *chacha*, *sarta*, *antecc*, de 4 a 15 tubos (Bolivia,

Perú); *teteco*, *niratuchi* de 2 tubos; *hetu* de 2 a 3 tubos; *orebi*, *siroro*, *tirhbakue* 3 tubos ; *recarnets*, *totama* 5 tubos; *chofana* 2 a 12 tubos; *songari*, *tsele*, de 3 a 13 tubos; *tseko* de 3 a 7 tubos; *songarinchi* de 4 a 6 tubos; *yundadora* 6 tubos; *puicamanchi* 7 y 8 tubos, *kantash* 8 tubos; *hetupue*, *notiri*, *noxari*, 10 tubos; *seno*, *filo*, *urusa*, *yupana*, 12 tubos; *duunduumuta* de 10 a 24 tubos (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 2 (Flauta de pan cerrada, de una hilera en escalera, solista, de tubo complejo) o ANTARA.

Son capaces de dar el llamado “sonido rajado”

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 2 1 ANTARA sin asa.

Antara de cerámica (prehispánica; Paracas, Nazca)

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 2 2 ANTARA con un asa lateral.

Antara surandina (prehispánica, Tiwanaku, San Pedro, Santamaría, Diaguita, Aconcagua).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 2 3 ANTARA con un asa basal.

(premapuche).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 1 2 4 ANTARA con dos asas laterales.

(premapuche).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 2 FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA EN ESCALERA, COLECTIVA.

Dos individuos tocan partes complementarias del mismo instrumento.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 2 1 con corte en bisel.

La embocadura posee un corte en bisel. *Antara menor* (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 1 . 2 2 sin corte en bisel.

Siku, antara, antecc, phuco, pusa, de 5 a 12 tubos (Bolivia, Perú); *laquitas* (Chile); *tabla siku* de perfil rectangular (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 2 FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA EN ESCALERA ALTERNA.

Los tubos se organizan de mayor a menor en dos series intercaladas

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 2 . 1 solista.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 2 . 1 1 con corte en bisel.

Antara, parrilla de 8 a 30 tubos (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 2 . 1 2 sin corte en bisel.

yuphana o rondadora de 29 y 32 tubos (Perú); rondadora (Ecuador).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 2 . 2 colectivo.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 3 FLAUTA DE PAN CERRADA, DE UNA HILERA EN DOBLE ESCALERA.

Los tubos se disponen en forma de escaleras encontradas en forma de ala (se encuentran en los tubos menores) o en forma de pirámide invertida (se encuentran en los tubos mayores)

(prehispánico Ecuador y Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 1 3 (flauta de pan cerrada, de una hilera irregular) o PILOILO.

Los tubos se disponen de un modo irregular de acuerdo a su largo. Cada instrumento tiene una ordenación de tubos propia y distinta, de madera o piedra (prehispánico, mapuche).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 2 **FLAUTA DE PAN CERRADA, CON RESONADOR.**

Una segunda hilera de tubos que no se soplan sirve como resonador, aumentando la respuesta tímbrica del instrumento. Normalmente el resonador es de tubo abierto, de igual longitud que el que se toca, pero los hay cerrados, de la mitad de tamaño; en ambos casos la respuesta es a una octava (puede ser desigualada).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 2 en escalera.

4 2 1 . 1 1 2 . 2 2 1 solista.

Igual número de tubos que se tañen y resonadores *antecc de chuncho* de 5 y 7 tubos con resonador cerrado de mitad de tamaño, *phuko de ayarichi* y *siku* de 6 y 7 tubos con resonador abierto de igual tamaño, tabla *siku* de perfil rectangular, 6 y 7 tubos (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 2 2 colectivo

Antecc de chuncho de 5 a 12 tubos (Perú).

4 2 1 . 1 1 2 . 2 3 **FLAUTA DE PAN CERRADA, DE DOS HILERAS.**

Las dos hileras se tañen. *Sikus* modernos (S. XX), cromáticos. *Piloilo* (un caso único de dos hileras en lados opuestos, premapuche).

4 2 1 . 1 2 (*pito* traveso) o *FLAUTA TRAVERSA* 184

El ejecutante sopla contra el borde afilado de un agujero lateral del tubo.

4 2 1 . 1 2 1 *FLAUTA TRAVERSA* (independiente) 185

4 2 1 . 1 2 1 . 1 *FLAUTA TRAVERSA ABIERTA*.186.

(universal); *pinkulwe* (mapuche); *kena* traversa de 5 agujeros, *palawita* de 6 agujeros, pífano de 7 agujeros, pito de 8 agujeros, flauta de 9 agujeros (Perú).

4 2 1 . 1 2 1 . 2 *FLAUTA TRAVERSA SEMICERRADA*.187

Con un agujero pequeño en el nudo terminal. N.O. de Borneo. *Chuncho* pito de 6 agujeros, traversera de 7 agujeros (Perú).

4 2 1 . 1 2 1 . 3 *FLAUTA TRAVERSA CERRADA*.188

4 2 1 . 1 2 1 . 3 1 *FLAUTA TRAVERSA DE FONDO MÓVIL*. 189

Con tapón móvil (Malaca, Nueva Guinea); con bolita deslizante (Mesoamérica).

4 2 1 . 1 2 1 . 3 2 *FLAUTA TRAVERSA CERRADA DE FONDO FIJO*.

(Bengala, Malasia). De caña, *pinkui*, *juam*, *tsabrak*, *nangku*, *tirodzi*, *puputsi*, *roxroko*, *penkoll*, *jonkamentotzi*, *wa-koinarika*, *kurawi*, *boborara*, *auno* (Peru) De caña cerrada en ambos extremos, embocadura central *potamentosi* (Perú).

4 2 1 . 1 2 2 *FLAUTAS TRAVERSAS EN JUEGO*.

4 2 1 . 1 2 2 . 1 *FLAUTAS TRAVERSAS ABIERTAS EN JUEGO*.

4 2 1 . 1 2 2 . 2 *FLAUTAS TRAVERSAS CERRADAS EN JUEGO*.190

(Brasil)

4 2 1 . 1 3 (*Pito vascular*) o *FLAUTA GLOBULAR*.191

El ejecutante (o el aire) sopla contra el borde agudo de la abertura de un recipiente globular. La geometría interior es la que define este grupo, no la exterior.

cerámica (Sudamérica); *piwullhue* (mapuche); *toke* (Perú); semillas (universal); *batae*, *chiyumi*, *juido*, *cido*, *xroloxi*, *huiwe* (Perú); de caracol *mutun* (Perú); de cráneo de animal (Andes

prehispánicos); de pinzas de cangrejo *wawaako* (Perú); trompo zumbador, *worampi, kantsupi, guatsoek, tolumpa, chumu* (Perú); flecha silbadora (prehispánica Aconcagua); flecha zumbadora de caracol (Perú); trompo zumbador, *tolumpa, chumuoaitoa, noago, hotwidoje, puraraca, mokusitsapuraraka, sowiti, tsiyechi, runrún, dannenja, nguruyana, lomuni* (Perú); semillas de voleo (Perú); doble de cerámica *havatachare* (Perú).

4 2 1 . 2 (Flauta con aeroducto) o *SILBATO*.192

Una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado.

4 2 1 . 2 1 *SILBATO CON AERODUCTO EXTERNO*.193

El aeroducto está afuera de la pared de la flauta; se cuenta entre éstos también el canal formado por el plano oblicuo de la pared y un anillo ceñido arriba o de modo semejante.

4 2 1 . 2 1 1 *SILBATO CON AERODUCTO EXTERNO* (independiente).194

4 2 1 . 2 1 1 . 1 *SILBATO ABIERTO CON AERODUCTO EXTERNO*.195

Sin agujeros (China, Borneo). Con agujeros (Indonesia).

4 2 1 . 2 1 1 . 2 *SILBATO SEMICERRADO CON AERODUCTO EXTERNO*.196

Malaca.

4 2 1 . 2 1 1 . 3 *SILBATO CERRADO CON AERODUCTO EXTERNO*.197

4 2 1 . 2 1 2 *SILBATOS EN JUEGO, CON AERODUCTO EXTERNO*.

Tibet.

4 2 1 . 2 2 *SILBATO CON AERODUCTO INTERNO*.198

El canal está en el interior del tubo. Se incluyen las flautas cuyo aeroducto está formado por un taco (nudo, resina) en el interior del tubo y por una tapa ajustada encima por afuera (caña, madera, cuero).

4 2 1 . 2 2 1 *SILBATO CON AERODUCTO INTERNO* (independiente).199

4 2 1 . 2 2 1 . 1 (Silbato abierto con aeroducto interno) o *FLAUTA DE PICO*.200

De madera (Europa); de cerámica (Mesoamérica). Pito de 1 agujero; *rehue*, flauta de 2 agujeros; *shainti* 3 agujeros; *pincullo*, flauta, *rayan* y *chisga pinkillo*, *tepedehue*, *shoncate*, *pinkawe*, *hetowo*, *totajetu*, de 4 agujeros; *tsuutyenyuu* de 4, 5, 6 agujeros; *tarka* de 5, 6, 7 agujeros; *ndundu*, pífano, *lolina*, de 6 agujeros; *khoana*, *tarjka*, de 7 agujeros (Perú)

4 2 1 . 2 2 1 . 2 *SILBATO SEMICERRADO CON AERODUCTO INTERNO*.201

India e Indonesia flauta de 2 agujeros; *pura*, *umi*, flauta de 3 agujeros; *pifa*, *pincullo*, flauta, pito, pífano flautín, *pinkillo*, *pincollo*, *pfukullu*, *tokana* de 4 agujeros, *pinkillo*, flauta, *pincollo*, *tocoro*, *tiama* de 5 agujeros, *pinkillo*, *toccana*, *pito pinkuillo*, *charca*, *awilcuchi* de 6 agujeros; flauta, *wiswillo* de 7 agujeros; *pastora*, flauta, *pinkillo* de 8 agujeros (Perú).

4 2 1 . 2 2 1 . 3 *SILBATO CERRADO CON AERODUCTO INTERNO*.202

Pitos de señales sin agujeros (Europa, América); *lawata*, *novenanteq* de 4 agujeros (Perú).

4 2 1 . 2 2 1 . 4 (silbato vascular con aeroducto interno) u *OCARINA*.203

Generalmente de cerámica. En muchos casos es imposible definir si el aeroducto es interno o externo, por lo cual se considerarán todos del mismo modo (aeroducto interno), aunque tengan un aeroducto incorporado a la pasta antes de cocer. 204

4 2 1 . 2 2 1 . 4 1 *OCARINA* (de soplo directo).205

4 2 1 . 2 2 1 . 4 1 1 **OCARINA SIN VARIACIÓN TONAL CONTINUA.**

Pueden existir agujeros de digitación. Cerámica (Andes y Mesoamérica). Resonador sin agujeros; silbato, ocarina, *pululu* con agujeros (Perú).

4 2 1 . 2 2 1 . 4 1 2 **OCARINA CON VARIACIÓN TONAL CONTINUA.**

Es posible variar la altura del sonido de modo gradual obturando un agujero de digitación grande, o largo, o la ventana con la mano o la boca. De metal para señales (Europa); de cerámica prehispánica (Mesoamérica).

4 2 1 . 2 2 1 . 4 2 (**ocarina de soplo indirecto**) o **BOTELLA SILBADORA.**

La ocarina se halla unida a una botella o similar provista de vasos comunicantes: el aire es empujado por el líquido que contiene, produciendo el sonido. Botella silbadora (Andes, Mesoamérica).

4 2 1 . 2 2 2 *SILBATOS EN JUEGO, CON AERODUCTO INTERNO.*

4 2 1 . 2 2 1 . 1 *SILBATOS ABIERTOS EN JUEGO, CON AERODUCTO INTERNO.206*

Interior tubular. Cerámica (Mesoamérica), madera (Europa del Este). De tubo abierto; *gaita* con 5/0 y

6/0 agujeros (en un tubo); *dathadi* 2/0 agujeros; *kena* con 3/3 agujeros; *gaita* con 5/5 agujeros; flauta doble con 7/7 agujeros en cada tubo; de hueso con 1/1 agujeros (Perú).

4 2 1 . 2 2 2 . 2 *SILBATOS SEMICERRADOS, EN JUEGO, CON AERODUCTO INTERNO.207*

Interior tubular. Juego de flautas de caña, de órgano.

4 2 1 . 2 2 2 . 3 *SILBATOS CERRADOS, EN JUEGO, CON AERODUCTO INTERNO.208*

Interior tubular. Juego de órgano labiales de tapadillo.

4 2 1 . 2 2 2 . 4 *OCARINAS EN JUEGO.*

Interior globular.

4 2 1 . 2 2 2 . 4 1 **OCARINAS EN JUEGO (de soplo directo).**

De cerámica prehispánicas (Andes, Mesoamérica). Resonador sin agujeros (Perú).

4 2 1 . 2 2 2 . 4 2 (**ocarinas en juego de soplo indirecto**) o **BOTELLA SILBADORA MULTIPLE.**

Descripción similar a (421.221.412). Botella silbadora de varios silbatos prehispánica (Ecuador, Perú).

4 2 2 (aerófono de lengüeta) o CARAMILLO.

*El viento entra a través de laminitas que pone en vibración, haciendo a su vez vibrar la columna de aire.*209

4 2 2 . 1 (caramillo de dos lengüeta) u OBOE.

*Posee dos cañitas vibrantes (la mayoría de los casos un tallo aplastado).*210

4 2 2 . 1 1 OBOE (independiente) 211

4 2 2 . 1 1 1 OBOE DE TUBO CILÍNDRICO.212

Oboe de madera (Europa sur y Medio Oriente). *Cincosinati* (Perú).

4 2 2 . 1 1 2 OBOE DE TUBO CÓNICO.

Oboe europeo. *Chirimía* (Perú).

4 2 2 . 1 2 OBOES EN JUEGO.

4 2 2 . 1 2 1 OBOES EN JUEGO DE TUBO CILÍNDRICO.

Doble aulós (Grecia).

4 2 2 . 1 2 2 OBOES EN JUEGO DE TUBO CÓNICO.

(India).

4 2 2 . 2 (Caramillo de una lengüeta) o CLARINETE.213

Posee una laminilla vibrante.

4 2 1 . 2 1 CLARINETE (independiente).214

4 2 2 . 2 1 1 CLARINETE DE TUBO CILÍNDRICO.215

Clarinete idioglota de caña (Amazonía Brasil, Colombia); *ruuhuitu*, (Perú); clarinete idioglota y heteroglota de madera (Europa, Asia).

4 2 2 . 2 1 2 CLARINETE DE TUBO CÓNICO.

Saxofón (Europa); oboe de madera (Europa, Asia).

4 2 2 . 2 2 CLARINETES EN JUEGO.

Clarinete doble (universal).

4 2 2 . 3 CARAMILLO DE LENGÜETA LIBRE.

La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente de su tamaño. Si no existen agujeros, pertenece a las lengüetas libres de marco (412.13) (India).

4 2 2 . 3 1 CARAMILLO DE LENGÜETA LIBRE. (Independiente).216

4 2 2 . 3 2 . *CARAMILLOS EN JUEGO*, DE LENGÜETA LIBRE.217

4 2 3 (Aerófono de vibración labial) o TROMPETA.218

Los labios vibrantes del ejecutante, ponen en vibración la columna de aire.

4 2 3 . 1 TROMPETA NATURAL.

Sin mecanismo para modificar la altura del sonido.

4 2 3 . 1 1 CARACOL TROMPETA.

Una concha sirve como trompeta.

4 2 3 . 1 1 1 CARACOL TROMPETA CON EMBOCADURA TERMINAL.

4 2 3 . 1 1 1 . 1 SIN BOQUILLA.

(Asia, América); *pututu, churu, quipakugku, kachu, wacrawitsi*, (Perú)

4 2 3 . 1 1 1 . 2 CON BOQUILLA.

(Asia, América). *Pututu* (Perú).

4 2 3 . 1 1 2 CARACOL TROMPETA CON EMBOCADURA LATERAL.

(Oceanía).

4 2 3 . 1 2 TROMPETA DE TUBO.

4 2 3 . 1 2 1 TROMPETA LONGITUDINAL.

La abertura de soplo está en dirección al eje.

4 2 3 . 1 2 1 . 1 (Trompeta longitudinal de tubo recto) o TUBA.219

El tubo no es ni curvo ni quebrado.

4 2 3 . 1 2 1 . 1 1 TUBA SIN BOQUILLA.

De caña (Sudamérica); *trutruca* (mapuche); *punati, perutiati, coxiri, cashtaina, yaixjina* (Perú); de cerámica (Andes prehispánicos); de madera, *toxcu* (Perú, andes prehispánicos, Europa, Oceanía); metal (Europa); *trutruca* y *klarín* metálico (mapuche); de corteza (Perú); de plástico, *trutruca* plástica, (mapuche); de calabaza *matti phusaña* (Perú) y hueso (Andes prehispánicos); de hojas (Andes sur), *kullkull* (mapuche). De piel de quirquincho (Perú); de cola de lagarto, de cola de carachupa (Perú); *bajón* (trompeta múltiple, Bolivia),

4 2 3 . 1 2 1 . 1 2 TUBA CON BOQUILLA.

Pampa corneta, trompeta, huarajo, kañari, Perú.

4 2 3 . 1 2 1 . 2 (Trompeta longitudinal de tubo curvo) o CORNO.

El tubo es curvo o quebrado.

4 2 3 . 1 2 1 . 2 1 CORNO SIN BOQUILLA.

Cuerno animal (Europa, Asia, Sudamérica); *kullkull* (mapuche, Chile); *pututo* (Andes).
Poro, oututo, wagra, pucu, kachu, wacrawitsi, tiorensi, kowi (Perú).

4 2 3 . 1 2 1 . 2 2 CORNO CON BOQUILLA.

Metal (Europa). *Pututo, wagra, sokos* (Perú).

4 2 3 . 1 2 2 TROMPETA TRAVERSA.

La abertura de soplo está a un lado.

4 2 3 . 1 2 2 . 1 TUBA TRAVERSA.

Caña *erke* (Noroeste argentino, Perú); de cerámica (Perú); con boquilla: *mamac, llungur, pucu y kepa, jojore* (Perú); *trutruca y klarin* traveso (mapuche, Chile).

4 2 3 . 1 2 2 . 1 CORNO TRAVERSO.

África, *sokos*, (Perú).

4 2 3 . 2 TROMPETA CROMÁTICA.

Con sistema para cambiar la altura del sonido.

4 2 3 . 2 1 TROMPETA CROMÁTICA CON AGUJEROS.

Cornetto renacentista (Europa).

4 2 3 . 2 2 TROMPETA DE VARA.

El tubo puede ser alargado desplazándose dentro de otro tubo (Europa).220

4 2 3 . 2 3 TROMPETA DE VALVULA.

El tubo se alarga o acorta por conexión o desconexión de tubos adicionales (Europa).

4 2 3 . 2 3 1 (Trompeta de válvula de tubo cónico) o CORNETÍN.

El tubo es de forma cónica.

4 2 3 . 2 3 2 (Trompeta de válvula de tubo cilindro-cónico) o TROMPA.

El tubo es principalmente de forma cónica.

4 2 3 . 2 3 3 (Trompeta de válvula de tubo cilíndrico) o TROMPETA.

El tubo es principalmente de forma cilíndrica.

4 2 3 . 3 **TROMPETA DE ASPIRACIÓN.**

El aire es aspirado en vez de soplado. El sonido es diferente en dinámica y en su registro, más agudo.

Nolkiñ (mapuche, Chile).

DIVISIÓN COMÚN FINAL.

- 6 Con depósito para el viento.

- 61 Rígido.

- 62 Flexible gaitas y semejantes, provistos de saco con varios clarinetes u oboes (Europa).

- 7 Con cierre de agujeros.

- 71 Con aparato de válvulas.

-72 Con aparato de cinta.

- 8 Con teclado. Órgano (Europa).

- 9 Con tracción mecánica. Organillo (Europa).

En el caso de aquellos aerófonos con agujero, se especifica la cantidad de éstos del siguiente modo:

/0, **Sin agujeros.** 221

/1, Un agujero.

/2, Dos agujeros.

/3, Tres agujeros.

/4 Cuatro agujeros.

/5 Cinco agujeros.

158 Vega: *Sin aparato para modificar la afinación.*

159 Vega: *Con dos palos de cuerdas cruzados.*

160 Vega: *Con aparato para modificar la afinación. Las cuerdas pueden ser estiradas por un mecanismo.*

161 Vega: *A mano. Hakeharfe, Harpe ditale, Harpinella.*

162 Vega: *El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa y la línea que toma las puntas inferiores de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la dirección del cuello; puentecillo dentado.*

163 Vega: *Ejecución digital.*

164 Vega: *El aire mismo es, principalmente, puesto en vibración.* En todos los casos el sonido es producido, en última instancia, por vibración del aire. En los aerófonos el aire es excitado directamente para que produzca el sonido, y no secundariamente como ocurre con la vibración de cuerdas, membranas o cuerpos sólidos.

165 Vega: *Aerófonos libres.*

166 Vega: *El viento choca contra un filo, o un filo es movido por el aire; en los dos casos se realiza, según opinión moderna, un deslizamiento periódico del aire sobre los lados del filo.*

167 Vega: *La corriente del viento choca contra una laminilla; ésta se pone en vibración e interrumpe a la corriente periódicamente.*

Pertenecen a esta clase también las lengüetas con sobrecubiertas, es decir, tubos cuyo contenido de aire no vibra principal, sino secundariamente; que no producen sonido por sí mismos, sino que amplifican y modifican el timbre del sonido. Generalmente se conocen las sobrecubiertas por la falta de agujeros de obturar. Las flautas de lengüeta del órgano.

168 Vega: *Laminillas de entrechoque. Dos laminillas forman una hendidura que se cierra periódicamente durante la vibración.*

169 Vega: *La laminilla golpea un marco.*

170 Vega: *La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente igual a su tamaño.*

171 Vega: *N.B Si existen agujeros para los dedos como en el Sen chino, éstos no sirven para la modificación de la altura tonal y, en consecuencia, no pueden ser considerados como agujeros de obturar.*

172 Vega: *El viento choca contra el filo de una cinta extendida. El fenómeno acústico no se ha investigado hasta ahora.*

173 Vega: *Palo zumbador, Disco zumbador, Ventilador de alas.*

174 Vega: *Aerófono de explosión.* La existencia de casos que no caben en la definición “aerófonos de explosión” obliga a crear una división general para todos ellos, y evitar así la multiplicación de categorías dedicadas a casos particulares, las que pueden aumentar con el tiempo. Si bien el nombre “aerófonos de alteración” no nos parece bueno, es el mejor que encontramos.

175 Nueva categoría. De gran importancia en Mesoamérica (ver Velásquez 2003) y se encuentra al parecer en todo el mundo; en Chile detectado en Linares.

176 Vega: *Instrumentos de soplo.*

177 Vega: *Sin canal de insuflación.*

178 Vega: *Aisladas.*

179 Vega: *divide esta categoría en dos: 421.111.11 Sin agujeros (Bengala), y 421.111.12 Con agujeros. (En casi todo el mundo).*

180 Bolaños *et al* 1978 proponen subdivisiones según sin o con muesca / cantidad de agujeros de digitación / sin o con ag. Posterior / en algunos casos sin o con sonador. Sin embargo una gran cantidad de estas subdivisiones quedan vacías, por lo que no nos parece necesaria para nuestros propósitos.

181 Vega: *divide esta categoría en dos: 421.111.21 sin agujeros. (La llave hueca) y 421.111.22 Con agujeros. (Especialmente en Nueva*

Guinea).

182

Bolaños *et al* 1978 insertan la categoría 421.111.2, medio tapadillo, de gran importancia en Perú. Hemos preferido dejarla fuera porque introduce un cambio importante en la numeración original, desvirtuando el uso universal que ha tenido el sistema SH hasta ahora, contra nuestro propósito. Creemos que este importante aporte debe explicitarse como parte de la categoría “abierta”.

183 Bolaños *et al* 1978 distinguen una categoría nueva como “rectangular”, por la forma externa del instrumento, pero nos parece engañosa pues la conformación interna (organológica) sigue siendo en escalera, por eso no la hemos usado, sin desconocer su importancia regional como tipología.

184 Vega: *Transversales.*

185 Vega: *Aisladas.*

186 *Vega* divide en sin y con agujeros.

187 *Vega: Medio tapadillo.* 188 *Vega: Tapadillo.*

189 *Vega* divide “con agujero “y “sin agujeros”, subdividido a su vez en “de fondo fijo” y “de fondo móvil”. Al eliminar la primera subdivisión se elimina una división “sin agujero, de fondo fijo”, que carece de ejemplos conocidos.

190 *Vega: Tapadillo. Entre los Siusi, N.O. del Brasil.*

191 *Vega: Vasculares, sin pico desarrollado. El cuerpo de la flauta no es un tubo, sino un vaso. Karajá (Brasil), Bajote (Congo interior).*

192 *Vega: Con canal de insuflación. Una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado de un corte lateral.*

193 *Vega: Con canal externo.*

194 *Vega: Aisladas.*

195 *Vega: Abiertas. Divide en dos categorías: 421.211.11 Sin agujeros (China Borneo) y 421.211.12 Con agujeros (Indonesia).*

196 *Vega: Medio Tapadillo.*

197 *Vega: Tapadillo.*

198 *Vega: Con canal interno. El canal está en el interior del tubo. Pertenecen a esta clase también las flautas cuyo canal está formado por un taco (nudo, resina) en el interior del tubo y por una tapa ajustada encima por afuera (caña, madera, cuero).*

199 *Vega: Aisladas.*

200 *Vega: Abiertas. Divide en dos categorías: 421.221.11 Sin agujeros (Pitos de señales europeos) y 421.221.12 Con agujeros*

(Blockflöte).

201 Vega: *Medio Tapadillo.*

202 Vega: *Tapadillo.* Vega Agrega a esta categoría 421.221.31 Sin agujeros que se divide en: 421.221.311 De fondo fijo (pitos de señales europeos) y 421.221.312 De fondo con tapón (Stempelpfeifen).

203 Nueva categoría, de gran importancia en América precolombina.

204 Vega: *421.221.41 Sin agujeros. Flautillas de arcilla zoomorfas (Europa, Asia). 421.221.42 Con agujeros. Ocarina.*

205 Se considerará la opción “de soplo directo” como la normal, salvo indicación contraria.

206 Vega: *Abiertas. Divide en dos categorías: (421.222.11) Sin agujeros (Juego de órgano labiales abiertos) y (421.222.11) Con agujeros (Flageolet doble).*

207 Vega: *Medio Tapadillo.*

208 Vega: *Tapadillo.*

209 Vega: *El viento tiene acceso o entrada por descargas a la columna de aire que se tiene que poner en vibración, por medio de laminitas vibrantes añadidas al instrumento.*

210 Vega: *El caramillo tiene una cañita con lengüetas de entrechoque (la mayoría de los casos un tallo aplastado).*

211 Vega: *Aisladas.*

212 Vega: *Divide en dos categorías: 422.121.1 Sin agujeros (Columbia británica) y 422.121.2 Con agujeros (Aulós. Cuero corvo*

Krummhorn).

213 Vega: *Clarinetes. El caramillo tiene una laminilla batiente.*

214 Vega: *Aislados.*

215 Vega: *Divide en dos categorías: 422.211.1 Sin agujeros (Columbia Británica) y 422.211.12 Con agujeros (Clarinete Europeo).*

216 Vega: *Aisladas.*

217 Vega: *Dobles.*

218 Vega: *Por medio de los labios vibrantes del ejecutante, el viento entra por descargas a la columna de aire que hay que poner en vibración.*

219 Habría sido mejor separar según la forma del tubo, cilíndrica o cónica (igual que en las trompetas cromáticas). Esto incide en la tímbrica y las posibilidades musicales del instrumento, más que por la forma recta o curva, que no incide salvo en su transporte y maniobrabilidad. Dejamos, sin embargo, esta división intocada por respeto al sistema original.

220 Vega: *El tubo puede ser alargado por tradición de las varas [tubos secundarios] dentro de las vainas. Sacabuche Europeo.*

221 Nueva categoría. Vega parte esta subdivisión de la división común desde un agujero (/1) en adelante. Al añadir el equivalente a sin agujeros (/0) se simplifica la definición de todos los grupos en que el sistema se divide entre sin agujeros y con agujeros. Esta división no necesariamente significa que unos tengan posibilidades melódicas y los otros no, ya que hay muchos casos de flautas andinas que se tocan con presión de aire, obteniendo la serie armónica aun sin contar con agujeros, pudiendo tocar melodías de muchas notas. Debido a esto, propongo que la existencia o no de agujeros se plantee como una opción común.