



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

Jesús Antonio Quiñones**

(Fecha de recepción junio 2010; fecha de aprobación octubre 2010)

Resumen. El artículo busca motivar al lector para que, desde una conciencia histórica que le permita ubicarse en el tiempo y el espacio actual, valore la herencia de las culturas indígenas que nos precedieron, de las que se conserva el legado tradicional a pesar de su desconocimiento en la sociedad moderna. A través de citas de cronistas e intelectuales se reafirma la importancia de incluir en la educación artística la conciencia de pertenecer a un contexto particular, recuperando el respeto por su propia esencia y dándole sentido a la vida y a la identidad cultural. Se propone reflexionar sobre el mito y el rito como elementos vitales para la existencia humana, invitando a que la práctica artística se derive de vivencias, como en las tradiciones originarias de nuestra cultura actual, fuentes de inspiración para la creación poética, no solo para la música y la danza sino también como prácticas que deben ser recuperadas en las diferentes propuestas educacionales colombianas.

Palabras claves: música indígena- educación artística - mito y rito – danza -juego y fiesta.

Abstract. From a historical conscience which lets us locate ourselves in our present, this article tries to motivate reader to value the indigenous cultural heritage. Although the common ignorance this heritage is partially conserved. This paper examines, through chronicler and intellectual's citations, the importance of including the conscience of belonging to a particular context for the artistic education. As well as recouping the respect of self essence and making sense of life and cultural identity. It is argued that myth and rite can be thought as vital elements for human existence, letting artistic practices become from experience as the

* Texto Elaborado a partir de la ponencia del mismo nombre presentada dentro del marco de la exposición "Bicentenario: Músicas e Instrumentos de los Pueblos Amerindios" en marzo del año 2010 en el Museo de Arte del Tolima.

** Bachiller musical del Conservatorio del Tolima. Licenciado en Música de la Universidad de Caldas. Especialista en docencia del Arte Dramático Universidad Antonio Nariño. Director artístico del Grupo Totolincho. Correo electrónico: totolincho1@gmail.com.

ancient traditions of our culture. That culture is not only an inspiration resource to poetical, musical and dance creation; but practices which must be recovered in the educational Colombian proposal.

Key words: indigenous music – artistic education – myth and rite – dance – play and party.

Introducción

Debemos sentirnos orgullosos de tener pueblos milenarios, estos no son minorías étnicas; son pueblos originales con una cosmovisión propia. Hoy se impone una cultura para erradicar la otra y ese ha sido el problema, nuestras culturas milenarias hay que fundirlas con las jóvenes, así la cultura de los pueblos será una cultura rica. *Rigoberta Menchú (2000)*¹

El valioso patrimonio cultural de nuestra América se hunde en las raíces de nuestra cultura precolombina así como en su desarrollo posterior con sus descendientes. Así, una orientación cultural que no desconozca el valor de las propias tradiciones no puede ignorar la importancia de tales desarrollos culturales. En esta línea se encuentra José Martí, autor cubano quien a finales del siglo XIX afirmaba:

“el premio de los certámenes no ha de ser para la mejor oda, sino para el mejor estudio de los factores reales del país [...]. La universidad europea ha de ceder a la universidad americana, la historia de América de los Inca, acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia, nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria” (pp 34)

Al plantear que se deben utilizar nuestros valores culturales no se trata de desconocer las contribuciones hechas por otros pueblos, por otras culturas diferentes a las de América, ya que forman parte del patrimonio cultural de la

humanidad. Así, sin desconocer la cultura musical de los pueblos europeos, debemos estudiar y analizar la música de nuestro continente y de nuestro país. Se hace necesario valorar los aportes de la cultura indígena americana al contexto estético universal. De esta manera, en la formación de nuestra cultura nacional se requiere reconocer la importancia de otros pueblos teniendo en cuenta nuestros valores propios.

Lo que nos contaron los cronistas y nos dicen los intelectuales.

En Colombia, los Muisca pertenecientes a la gran familia lingüística de los chibchas, tenían en sus rituales aspectos muy similares a los ejecutados en muchas comunidades de toda América. Según el cronista Fray Pedro Simón², en la época seca o de verano que transcurre de enero hasta mediados de marzo en éstas tierras tenían lugar unas fiestas que:

“tenían la dedicación de sus casas y coronaciones de caciques, tenían otras en los meses de enero, febrero y parte de marzo en las cabas de sus labranzas, donde se convidaban alternativamente unos caciques a otros, haciéndose grandes gastos y presentes de oro y mantas y de su vino, porque todas sus fiestas las hacía éste, supliendo las fallas de la comida, pues ésta no les daba cuidado como el anduviese en abundancia. Asíanse de las manos hombres con mujeres, haciendo corro y cantando ya canciones alegres, ya tristes, en que referían las grandezas de los mayores, pausando todos a una y llevando el compás con los pies, ya a compás ma-

1 Ver en Menchu, Rigoberta. La Nieta de los Mayas. Ed. Aguilar 2000.

2 El texto original de Fray Pedro Simón es de 1627 y el presente ensayo se tomará la edición de 1981.



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

yor ya a compases, según sentían lo que cantaban, al son de flautas y fotutos [...]. Tenían en medio las múcuras de chicha de donde iban esforzando a los que cantaban, otras indias que estaban dentro del corro, que no se descuidaban en darles de beber. Duraba esto hasta que caían embriagados y tan incitados a la lujuria con el calor del vino, que cada mujer y hombre se juntaban con el primero que se encontraba, para esto había general licencia en estas fiestas, aun con las mujeres de los caciques y los nobles”. (Simón, 1981. pp 405)

Los rituales chibchas con su complejo de actos y gestos manifestados en las danzas, el ritmo de los movimientos, el compás llevado con los pies, las libaciones, los cantos, la música, etc., realizados en un momento culminante del ciclo agrario (como lo era el de la preparación de las tierras para una nueva siembra) cumplían una función eficaz. Los excesos biológicos consumados en los campos de cultivo, tenían por objeto estimular las energías del sol y reanimar la actividad de la tierra, excitar el cielo para que la lluvia se realizara en las mejores condiciones, para que las plantas fueran abundantes en frutas, las mujeres tuvieran hijos y los animales se multiplicaran copiosamente.

Estos rituales respondían a creencias religiosas como ocurría en todas las comunidades que habitaban en la América precolombina. El texto descrito por el cronista Pedro Simón hace referencia directa a lo que nosotros conocemos como música y danza, y nos permite intuir alguna relación con el arte dramático de los indígenas de América.

De los Muzos, grupo Caribe que ocupaba la región esmeraldífera del mismo nombre, en la cordillera oriental, encontramos un mito de creación en el cual la máscara tiene un impor-

tante papel. Nos cuenta Lucas Fernández de Piedrahíta, citado en Chávez, (1979) que:

“eran muchísimos y tan bárbaros que afirmaban que al principio del mundo hubo de la otra banda del río grande de la Magdalena una sombra de hombre que siempre estaba recostada, a quien llamaban en su idioma are y que esta sombra labró en madera los rostros de hombres y mujeres y echándolos en el agua, se levantaron vivos y los casó y dividió después para que cultivasen la tierra y después desapareció, dejándolos por primeros padres de todos los indios. (pp. 49)

En su libro *Pijaos y Quimbayas*, Víctor Bedyo (1950) narra cómo:

“los Pijaos se pintaban el cuerpo con bija y otras sustancias colorantes, entraban en batalla dando gritos desaforados, con el fin de meter miedo a sus enemigos, fabricábanse máscaras con la piel del rostro de los enemigos muertos, tocaban fotutos, zambombas, carracas, trompetas hechas con canillas de los vencidos, tambores, pitos de cobre o de barro y a veces de oro, ocarinas, silbos y entraban en batalla formando escuadrones imponentes”. (pp. 39-40)

En otro ejemplo, el intelectual tolimense Leovigildo Bernal (1976), hablando del Valle del Magdalena, nos dice:

“abriéndose, por carretera de la troncal que viene paralela al Magdalena, sesenta kilómetros al oeste, se encuentra Chaparral, al pie del cerro de Calar-ma. Y allí cerca, las cuevas de Tuluni. Por la principal de ellas corre la quebrada de igual nombre, tributaria del Amoyá que a su turno tributa en el Saldaña. Las cuevas son inmensas bóvedas, de veinte o más metros de altura las tres principales y lateralmente varias menores. Un extraño misticismo se apodera del espíritu en su seno. Son sensa-

ciones similares a las que se sienten frente a la estatuaria de San Agustín y las mismas de que hablan los visitantes de las esfinges faraónicas. [...] Hay una rara coincidencia semántica con la cueva de Tulán –Tulan Zuiva–, la ciudad sagrada del pueblo quiché de Guatemala. [...] Así dijeron relata el Popol Vuh, aquellos grandes sabios, los varones entendidos, los sacerdotes y sacrificadores. Vamos, vamos a buscar y a ver si están guardados nuestros símbolos. Y hacia la cueva de Tulán se dirigieron. Y en el Tolima los viejos pescadores del río Tulu ni afirman que la cueva era santuario de los Pijao. [...] Cerca de Tulani-cueva, a orillas del Netaima, espera desde hace siglos el pueblecito más típicamente indígena del Tolima, de existencia y nombre precolombinos: Coyaima, hijo de Coy. Y uno no puede menos de recordar que la canción que los míticos Hunahpú e Ixbalanqué, del Popol Vuh, le cantaban a sus hermanos monos se llamaba Hunahpú Qoy. (pp. 178)

La conquista española en el siglo XVI, encontró en América dos grandes imperios, el Mesoamericano en el centro y el Inca en el sur, en los demás territorios los aborígenes no estaban agrupados como en estos dos centros de poder. Para analizar el comportamiento teatral podemos tomar como referencia los estudios realizados por investigadores mexicanos como María Sten. Para dicha autora (1974):

[...] las conquistas bélicas en el mundo entero se valen, a lo largo del tiempo, de distintas armas: espadas, picas, pólvora, tanques, bombas atómicas, guerras bacteriológicas [...] La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de épocas posteriores en la medida que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual, lo que los ca-

ballos y la pólvora fueron en la conquista militar. El misionero era con el soldado, un agente de expansión de las fronteras y de administración de las nuevas regiones. (pp 7-13)

Así para una arqueología del teatro prehispánico se hace necesario dar cuenta de la fiesta desde dos perspectivas diferentes. Por un lado se debe tener en cuenta la configuración estructural de los elementos que componen el teatro: música, danza, máscaras, maquillaje, entre otros. Y por el otro, la aproximación al teatro en tanto que comunión entre los actores y el público, como rito de amistad. Así, siguiendo a María Stern, es posible entender el teatro desde dos puntos de vista opuestos:

Para unos, teatro sigue siendo una «representación», para otros, es un «acontecimiento». Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmover. El «acontecimiento» puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro «acontecimiento» se cita a menudo los juegos del carnaval o los ritos populares. (pp. 13)

En la misma línea se encuentra el escritor Octavio Paz (1959), quien al hablar de México introduce la dimensión mítica de la realidad, podríamos decir la dimensión de acontecimiento, en sentido teatral, de nuestro mundo. La historia de un pueblo se encuentra atravesada por el mito. Así “el mito -disfrazado, oculto, escondido- reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene en nuestra historia. Muchas de nuestras verdades científicas como la mayor parte de nuestras concepciones mo-



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

rales, políticas y filosóficas, solo son nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas". (pp. 30)

Los instrumentos musicales

El sentido musical es inherente a todos los pueblos que habitan el planeta tierra. América ha sido habitada desde hace más de 40.000 años por hombres que cantan y danzan. Estos seres han ido avanzando en la expresión de sus sensaciones, emociones y sentimientos, para lograr un arte que contiene una manera propia de sentir y de expresar, valga decir de ser.

La música presidió la mayor parte de sus actividades vitales: nacimiento, muerte, adolescencia; se utilizó y se utiliza en ritos de iniciación, para la construcción de sus viviendas, como alabanza a las fuerzas de la naturaleza, para las cosechas, la fertilidad, en la guerra, contra las enfermedades, etc. La música sirvió para acompañar cantos y danzas en ritos que se realizan para que la sociedad siga su curso, para invocar a sus dioses y recordar sus tradiciones.

No solo los instrumentos fueron dotados de propiedades musicales sino también, algunos elementos como algunos silbatos colgantes de la zona Tayrona o vasijas rituales y funerarias como las vasijas silbantes de Tierradentro, en las que aparece representado un personaje tocando un instrumento.

Los animales, servían de inspiración o como instrumentos: las payas, flauta de pan, elaborada con los cañones recortados de las plumas de cóndor, el morrocoy, caparazón de la tortuga que se golpea con un palillo o se frota en el esternón cubierto de cera de abejas, así como también el cacho de venado y de *matacán* recubiertos de cera de abejas, se emplean en el pie de monte llanero en la Orinoquía. De

esta forma se busca revivir el espíritu del padre de los animales. También aparecen ocarinas con la forma de aves principalmente jaguares, ranas, murciélagos, etc., mostrando así la estrecha relación entre el hombre y el animal. En el caso de las ocarinas muchas veces su sonido corresponde al animal representado, como se afirma en el siguiente texto:

Escucha el canto,
Escucha el canto que enseña la tradición.
Entra al baile,
Siente el abrazo de la comunidad.
Toca el instrumento,
Libera su enseñanza,
Deja que cante su historia,
Deja que vuele ese pensamiento.
Quedarán los instrumentos
Para que cuenten nuestra historia,
Quedará nuestra memoria en el canto,
La flauta hablará de lo que fuimos.

Cuando la gente sienta los instrumentos,
Descubrirá lo que había en nuestros corazones.
Esta es la fiesta, este es el baile.
Ya llegaron los animales
Y ahora cantan y bailan en forma humana.
Esta es la fiesta, este es el baile.
Ya llegaron los animales
Y ahora suenan y repican en forma de instrumentos
Musicales.

Esta es la fiesta, este es el baile.
Ya se fueron los animales
Y alegremente nos han dejado el legado de su canto
Los cantos no han sido dados por los dioses o por los Señores sino que se han aprendido de los animales.
(Duica, 1991)

En el territorio colombiano los instru-

mentos musicales precolombinos fueron elaborados en calabazo, cerámica, hueso y oro. Estos, además de ser excepcionales ejemplos de instrumentos musicales, son objetos de gran belleza, como las trompetas en forma de caracol de la zona Nariño, a su vez que sirven para explicar mitos, constituyendo signos de expresión de su civilización. Por ello es necesario conocer los ritos y mitos de las culturas indígenas para, a partir de esta vivencia, derivar el análisis hacia sus instrumentos musicales, sus melodías, sus ritmos, su armonía, sus escalas musicales, la relación de estos elementos con la vida diaria y contextualizarlos con la musicología y la antropología contemporánea.

A manera de conclusión y propuesta

El rito y el mito forman una unidad básica para entender la cultura ya que son fundamento de la conciencia humana. Estos dos elementos contienen valores de forma y contenido que nos permiten comprender como la música y la danza, expresión de una realidad humana, están reflejando la unidad de la comunidad.

Desde esta reflexión se propone que en la educación artística colombiana es necesario aprovechar las innumerables posibilidades de las danzas, músicas, literatura y rituales indígenas. La música indígena está ligada directamente a la danza. Muchas veces el canto debe realizarse danzando. Algunas comunidades se niegan a cantar sin danzar. Son cantos colectivos para danzas colectivas. La estructura del canto corresponde a las estructuras de la danza. Son formas definidas y obedientes a leyes bien determinadas, que implican una íntima integración de la comunidad.

En la música y la danza indígena predomina la disposición natural del movimiento,

que conlleva al desarrollo armónico de la figura humana; el pie descansa normalmente, si se empuja lo hace sobre la articulación del metatarso y los dedos, el indígena expresa las emociones y los sentimientos que sugiere la música que siente, teniendo conciencia del sentido del ritmo, como algo suyo, armónico con la naturaleza de su cuerpo y espíritu, o sea construyendo un cuerpo para expresar pensamientos, emociones y sentimientos en armonía con su entorno natural y social.

Ancestros

Creo en la sombra de Aré
Y en su figura invisible
Con ruidos, puntos y agua
Vi crear a Lulumoi

Vengo del monte, del campo
Allí nací, de allí vengo
Todo mi cuerpo es de fuego
Llevo la sangre del indio

Tocando voy por la vida
Tan libre si como el cóndor
Ser orgulloso y altivo
Forman las leyes, el rango

Si, indio soy no lo niego
Pijao de todos los tiempos
Con este canto de ancestros
Que bailen todos los niños.

(Quiñones, 2009)

Referencias bibliográfica

Bedoya, V. (1950) *Pijaos y Quimbayas*. Bogotá: Imprenta Departamental. pp. 39-40



La música de los pueblos originarios de América y su relación con el mito, el rito, el juego y la fiesta*

- Bernal, L (1976). *San Agustín, testimonio de piedra sobre el origen del hombre*. Bogotá: Leipzig, pp. 148.
- Castellanos P. (1970) *Horizontes de la Música Precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duica, W. (1991) *La música de la vida: instrumentos rituales*. (Folleto de Exposición) Bogotá: Banco de la República, Museo del Oro.
- Grass A. (1985) *La Marca Mágica, Diseño Precolombino Colombiano*. Bogotá. Centro Colombo Americano.
- Chávez Mendoza, A. (1977) *La máscara precolombina*. Bogotá: Ediciones Zazacuabi.
- Martí, J. (2005) *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. pp. 34
- Martí S. (1961) *Canto, Danza y Música precortesianas*. México. Fondo de cultura económica.
- Mendoza V.(1984) *Panorama de la Música Tradicional de México*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paz Octavio. (1959). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quiñones J. (2009) Grupo Totolincho. "Ancestros". En *Maravilloso Desconcierto* (CD).
- Simón, P. (1981[1627]) *Noticias históricas de la conquista de tierra firme en las indias occidentales*. Tomo III Bogotá: Biblioteca Banco Popular, pp. 405.
- Sten M (1974). *Vida y muerte del teatro náhuatl*. México: Secretaría de Educación Pública. Pp.7-13.
- Zalamea J. (1965). *La Poesía Ignorada y Olvidada*. Bogotá: Casa de las Américas.