El CARACOL, MUSICA ANCESTRAL DEL RIO PIRA PARANÁ.

Una mirada intercultural al significado del Caracol en las comunidades Indígenas Tatuyo y Barasana.

Thomas Salomón Ochoa Gracia

Código:2012175030

Director: Francisco Abelardo Jaimes

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música.

Bogotá D.C. 2019

tema como preparación previa al trabajo de campo.

Segunda etapa: Sentir
Se desarrolló por medio del desarrollo del trabajo de campo, el cual fue desarrollado en diversos lugares del Vaupés, entre ellos la comunidad de Piedra Ñi, comunidad de Ceima Cachivera y Mitú. Tuvo una duración de aproximadamente 4 semanas

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL	**FORMATO**
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	**Versión: 01**
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	**Página 1 de 3**

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	EL CARACOL, MUSICA ANCESTRAL DEL RIO PIRA PARANÁ
Autor(es)	THOMAS SALOMON OCHOA GRACIA
Director	ABELARDO JAIMES
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 136 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	El Caracol, Tatuyo, Barasana, música, ancestral, intercultural, etno-educacion, Vaupés, mitos, ritual, Yurupari. Pira Paraná

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone, bajo una mirada intercultural, la exploración de algunos aspectos de la música de Caracol de las comunidades indígenas Tatuyo y Barasana del Rio Pira Paraná (Vaupés - Colombia) y su estrecha relación con el mito y el ritual a fin de buscar un acercamiento a la concepción y significado original de estas sonoridades.

3. Fuentes
• ACAIPI y Fundación Gaia Amazonas. (2012). *HE YAIA GODO-BAKARI EL TERRITORIO DE LOS JAGUARES DEL YURUPARI.* Ministerio de cultura de Colombia. • Cámara de Landa, E. (2004), Etnomusicología. • Hugh-Jones, S. (1979). *La palma y las pléyades.* Universidad de Cambridge. • Santos, B. (2019). *Curación como Tecnología.* Bogotá: Idartes. • Severi, C. (2010). *El sendero y la voz, antropología de la memoria.* • ACAIPI. (2010). *Plan Especial de Salvaguardia de la manifestación Hee Yaia Keti Oka, el Conocimiento Tradicional.* Mitú: Ministerio de cultura de Colombia. • Walsh, C. (2005). *La interculturalidad en la educación.* Lima - Perú: ministerio de educación Perú. • Tayler, D. Moser,B. (1972). *THE MUSIC OF SOME INDIAN TRIBES OF COLOMBIA.* London: The British Institute of Record Sound.

4. Contenidos
El presente trabajo está dividido en cuatro etapas, cada una de ellas recibe como nombre un verbo y fueron designadas así: Primera etapa: Escuchar Se desarrolla durante el primer año y medio de trabajo, se buscó generar una preparación y contextualización sobre el tema como preparación previa al trabajo de campo. Segunda etapa: Sentir Se desarrolló por medio del desarrollo del trabajo de campo, el cual fue desarrollado en diversos lugares del Vaupés, entre ellos la comunidad de Piedra Ñi, comunidad de Ceima Cachivera y Mitú. Tuvo una duración de aproximadamente 4 semanas.

Tercera Etapa: Reflexionar
Sintetizo y sistematizo en el documento escrito, las experiencias, conocimientos, análisis y conclusiones recogido durante las primeras dos etapas del trabajo.

Cuarta etapa: Realizar
Consistió en la gestión he impulso del convenio marco de cooperación entre la Asociaciones de Capitanes y Autoridades Tradicionales Indígenas del río Pira Paraná (ACAIPI) y la Universidad Pedagógica Nacional.

Dentro del documento se consideró pertinente organizar los capítulos de tal manera que primero se abordara el entorno y las lógicas en las cuales esta tiene vida y significado el Caracol. Por esta razón se propuso un orden específico en los capítulos, partiendo de lo macro a lo micro, es decir, abordando los tópicos sucesivamente en la siguiente disposición: el territorio, la gente, el Yurupari, los rituales y mitos hasta llegar finalmente al Caracol y el análisis de su música.

5. Metodología

El presente trabajo está enmarcado dentro de una investigación cualitativa e intercultural, que bajo una perspectiva Etnomusicológica se propuso observar, describir e interpretar el significado de la música de caracol dentro del pueblo Tatuyo y Barasana.

6. Conclusiones

- Tanto el Caracol, como el ritual y el mito están estrechamente interconectados. Estos elementos encuentran relación y sentido, dentro de la cosmovisión Tatuyo y Barasana, en la medida que se interconectan y giran en torno al mundo espiritual. Establecer un análisis de la música de Caracol, en pro de comprender su significado, sin tener en cuenta los elementos socioculturales que la rodean, es inútil.
- El análisis musical elaborado a las grabaciones de la música de Caracol realizadas por Brian Moser y Donal Tayler (1960-61) y por la presente investigación. (2019) concluyo que, en ambas grabaciones, hay continuidad en la estructura y forma, dado que estructuralmente presenta los mismos motivos ritmo melódicos, aunque se identificaron diferencias notables con respecto al tempo de la interpretación y a la afinación de los caracoles.

Elaborado por:	Thomas S. Ochoa Gracia		
Revisado por:	J. Abelardo Jaimes C		
Fecha de elaboración del Resumen:	10	03	2020

Resumen:

Este trabajo aborda desde una perspectiva intercultural algunos aspectos del significado del Caracol dentro de las comunidades indígenas Tatuyo y Barasana del rio Pira Paraná y la relación de este con el mito y el ritual. Paralelamente observa y analiza bajo una perspectiva etnomusicológica la evolución de la Música de Caracol en los últimos 60 años, tomando como referente las grabaciones realizadas en la región por Donald Tayler y Brian Moser (1962) y las realizadas por la presente investigación (2019).

Abstrac:

This work addresses from an intercultural perspective some aspects of the meaning of Caracol within the Tatuyo and Barasana indigenous communities of the Pira Paraná River and its relationship with myth and ritual. At the same time, observation and analysis from an ethnomusicological perspective of the evolution of Caracol Music in the last 60 years, taking as reference the recordings made in the region by Donald Tayler and Brian Moser (1962) and those made by this research (2019).

A mis ancestros y antepasados que a través de cada uno de sus actos, alegrías y sacrificios me han permitido ser.

Agradecimientos

Nada más lejos de la realidad considerar que el presente trabajo es el resultado de una labor individual. Debo mis más sinceros agradecimientos a mucha gente sin cuya generosidad esta monografía hubiera sido imposible. Desde la preparación y desarrollo del trabajo de campo, hasta la finalización del presente documento, recibí apoyo incondicional de mi familia, profesores y amigos.

En primer lugar, debo dar las gracias más sentidas a la gente de la comunidad de Piedra Ñi ubicada en el Rio Pira Paraná y de manera muy particular a Muipu Jesús León, Danzador, aprendiz de sabedor tradicional Tatuyo y rector del colegio de Piedra Ñi, quien generosamente me brindó su amistad y accedió a compartir conmigo algunos de sus saberes y a abrirme las puertas de su hogar y de la selva. Todos los habitantes del Pira Paraná me mostraron una forma de vida por la que siempre sentiré inmensa admiración y gran respeto. A ustedes pido excusas en cualquier error o mal interpretación en que pude incurrir a lo largo de este documento. De cualquier manera, mi gratitud hacia ustedes no puede medirse, ni expresarse adecuadamente. Este trabajo es tanto mío como suyo. En Bogotá agradezco enormemente a Diana Cardona, quien me brindó valiosas recomendaciones para el trabajo de campo en el Vaupés.
Dentro de la Universidad doy gracias a la invaluable ayuda de profesores y amigos, agradezco especialmente al profesor Alfredo Ardila, quien además de aceptar dirigir esta monografía, me ofreció su amistad, guía y acertados comentarios, como también valiosos referentes teóricos y bibliográficos fundamentales para esta labor.

Agradezco al profesor Daniel Nieto, por creer en mí y mostrarme otro camino, a mi hermano Salomón por su ayuda en los compromisos a los cuales no pude responder durante mi estancia en la selva, a mi primo

Emanuel por sus recomendaciones de estilo, a Bárbara Santos y Muipu Jesús León por permitirme asistir a las reuniones de su proyecto el Cuenco de Cera, a mi amigo Carlos Pores por facilitarme la grabadora para el trabajo de campo, a Don Tulio y Abaloy por su hospitalidad en mi visita a la comunidad de Ceima Cachivera en Vaupés, a Carlos Lozano por obsequiarme la libreta para el diario de campo, a la Universidad pedagógica por la formación brindada y el crecimiento personal que allí he desarrollado.

Seguramente son muchas más las personas e instituciones, que las anteriormente mencionadas, a las cuales debería agradecer, para todos ellos correspondo a su colaboración y ayuda.

Para terminar, quiero dedicar este trabajo y agradecer principalmente, a mis padres Martha y Pedro como también a mi hermana Paloma. A ellos tres doy infinitas gracias por su incondicional paciencia, amor, ayuda, consejo, respaldo económico y motivacional, tanto en la realización de este proyecto de grado, como también a lo largo de todo lo que fueron mis años universitarios en la UPN. Decir que no hubiera podido producir esta investigación sin la ayuda de ellos, en este caso, definitivamente no es un cliché.

Todos hablan de sus claustros de educación. Por esta razón yo también debo hablar de los claustros donde me educó la naturaleza.

Ese Colegio de mi Educación es el siguiente:

El primer libro fue el ver cruzar los cuatro vientos de la tierra.

El segundo libro fue el contemplar la mansión del cielo.

El tercero fue el ver nacer la estrella Solar en el Oriente y verla morir en el Ocaso, y que así moría el hombre nacido de mujer.

El cuarto fue contemplar la sonrisa de todos los jardines, sembrados y cultivados por esa Señorita Naturaleza, que viste un traje azul y que se corona ella misma de flores y se perfuma en su tocador interminable.

El quinto libro fue el coro interminable de cantos.

El sexto libro ese bello libro de la zoología montés.

El séptimo libro fue el oír atentamente esa charla que forman los arroyos de agua en el bosque.

El octavo libro fue el idilio.

El noveno fue el verdadero Libro de los Amores.

El décimo libro fue el libro del reglamento armónico que tiene la naturaleza en el palacio de sus tres reinos.

El undécimo libro fue el de la agricultura y de quienes son dueños de sementeras y labranzas.

El duodécimo libro fue el libro de la ganadería montés.

Manuel Quintín Lame.

Tabla de Contenido

CAPITULO I 10
1.1 Introducción 13
1.2 Identificación y delimitación del Problema: 13
1.3 Justificación 25
1.4 Pregunta Problema 27
1.5 Objetivo general 28
1.6 Objetivos específicos 28
1.7 Notas preliminares: 29
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO 30
2.1 El territorio Amazónico: 30
2.1.2 El Río Pira Paraná: El territorio y la gente. 33
2.2.3 Los Tatuyo 39
2.2.4 Origen 41
2.2.5 El Yuruparí 44
2.2.6 Trompetas sagradas de Yuruparí 49
2.2.7 Mito y ritual 54
2.3 Galería Fotográfica 58
2.3.1 Sistema educativo indígena propio SEIP: “Una educación para la vida” 90
CAPITULO III: El CARACOL 92
3.1 Contextualización sobre el Caracol 92
3.2 Mito sobre el Caracol 97
3.2.1 Reflexiones sobre el caracol 107
3.2.2 Organología y descripción física del Caracol. 109
3.3 Análisis de la música de caracol. 110
3.3.1 Análisis musical: música de caracol grabación Brian Moser y Donald Tayler (1960-61) 112
3.3.2 Análisis musical: música de caracol grabada por la presente investigación 116
3.3.3 Análisis paralelo en las 2 grabaciones de la Música de Caracol: 120
CAPÍTULO IV: MARCO METODOLÓGICO 121
4.2 Instrumentos de recolección y espacios de traducción. 132
4.4.1 Cibergrafía/ medios audiovisuales 134
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES 138
6. BIBLIOGRAFÍA 143

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1: Vista desde el aire de la selva Amazónica (Vaupés - Colombia) 32
Ilustración 2: Mapa Amazonía occidental, zona de culto al Yurupari 35
Ilustración 3: Viaje en lancha por el rio Pira Paraná, a cargo de Alex. 36
Ilustración 4: Mapa ubicación demográfica grupo étnico Tatuyo 40
Ilustración 5: Muipu Jesús León y el realizador de esta investigación. Colegio de Piedra Ñi (Vaupes) ... 43
Ilustración 6 : Baúl especial para guardar plumaje e instrumentos rituales. 48
Ilustración 7 : Maracas, sonajeros y coronas de plumas utilizadas en los rituales 48
Ilustración 8 : Hombres en momento ritual 56
Ilustración 9: las coronas de plumas y los carrizos, instrumentos fundamentales para el ritual 57
Ilustración 10: la danza elemento siempre presente en los rituales 57
Ilustración 11: vista desde el aire rio Pira Paraná, años 70s 58
Ilustración 12: Cascada Rio Pira Paraná, años 70s 59
Ilustración 13 59
Ilustración 14 59
Ilustración 15 60
Ilustración 16: Maloca Barasana, años 70s 60
Ilustración 17:Maloca tradicional “la casa Mundo. Fractal relación cuerpo, casa, mundo, cosmos.” 61
Ilustración 18: "la Maloca es un mundo donde estan todos los conocimientos" Libardo Marin , Danzador Tatuyo 61
Ilustración 19: las divisiones internas de la Maloca representan las divisiones del cosmos. 62
Ilustración 20 62
Ilustración 21 63
Ilustración 22 63
Ilustración 23 Ilustración 24 64
Ilustración 25 64
Ilustración 26 65
Ilustración 27: Mujeres procesando Yuca brava 65
Ilustración 28 Petroglifo en la roca 66
Ilustración 29: Hombres Fumando Tabaco 66
Ilustración 30; Homero Leon, Indigena Tatuyo,Abuelo de Muipu Jesús León 67
Ilustración 31: Caruyuru 68
Ilustración 32: Tejiendo..... 68
Ilustración 33: Flautas de Carrizo 69
Ilustración 34 69
Ilustración 35: mujer preparando casabe 70
Ilustración 36 70
Ilustración 37: momento ritual, maloca en el Pira Paraná , años 70s 71
Ilustración 38 71
Ilustración 39: La Coca, Planta sagrada 72
Ilustración 40 72
Ilustración 41:pulverizando la hoja de coca en el pilon, para la fabricacion de mambe 73
Ilustración 42 74
Ilustración 43 75
Ilustración 44 75
Ilustración 45: Maloca del colegio de Piedra Ñi (2019) 76
Ilustración 46: rivera de rio Pira Paraná, Comunidad de Piedra Ñi 76
Ilustración 47: sabedores y danzadores en momento ritual 77

Ilustración 48 77
Ilustración 49: Las mujeres en el Pira Paraná 78
Ilustración 50 Corona de plumas 79
Ilustración 51 80
Ilustración 52: Interior de Maloca 80
Ilustración 53: Vida en comunidad 81
Ilustración 54: La Chicha 81
Ilustración 55: El Mambe 82
Ilustración 56: Muipu Jesús Leon con su comunidad 82
Ilustración 57 83
Ilustración 58: coronas de plumas para el ritual 83
Ilustración 59: Muipu Jesús León 84
Ilustración 60: pareja danzando en ritual 84
Ilustración 61:amanecer en el Rio Vaupés 85
Ilustración 62: atardecer en el Rio Vaupés 85
Ilustración 63: Cerro casa del Yajé, comunidad de Ceima Cachivera 86
Ilustración 64 86
Ilustración 65: monumento anaconda ancestral 87
Ilustración 66: visita comunidad de Ceima Cachivera 87
Ilustración 67: Don Tulio y el realizador de esta investigación 88
Ilustración 68: cachivera, comunidad de Ceima Cachivera 88
Ilustración 69 89
Ilustración 70: Amanecer Comunidad de Ceima Cachivera 89
Ilustración 71: Oficina administrativa - Colegio de Piedra Ñi 91
Ilustración 72: El Caracol 94
Ilustración 73: Muipu Jesús Leon y su Caracol 109
Ilustración 74 Mapa espira etapas 123

Tabla de Anexos

Anexo 1. Grabación de la conferencia *La música del pueblo indígena Tucano del río Pira Paraná, Vaupés - Colombia*. A cargo de Julio Bonilla. Lugar: Biblioteca Nacional.

Anexo 2. Entrevista 1 Muipu Jesús León. Sobre el Yurupari y el cuenco de Cera.

Anexo 3. Entrevista 2. Muipu Jesús León. El mito del Caracol.

Anexo 4. Entrevista 3. Muipu Jesús León. Organología del Caracol.

Anexo 5. Grabación: Música de Caracol.

Anexo 6. Video traducido y subtitulado: *Das Ferderschmuckfest.*

Anexo 7. Fotos trabajo de campo en Vaupés, Colombia. (julio – agosto 2019)

Anexo 8. Grabación música de Caracol, año: 1960-61. Tomado de: *Various – Music of the Tukano and Cuna Peoples of Colombia 60s Folk, World Country Music Ethnic*, grabaciones realizadas por Brian Moser y Donald Tayler.

CAPITULO I

1.1 Introducción

La presente monografía está dedicada a la exploración de algunos aspectos de la música de Caracol de las comunidades indígenas Tatuyo y Barasana del Rio Pira Paraná y su estrecha relación con el mito y el ritual a fin de buscar un acercamiento a la concepción y sintaxis original de estas sonoridades. Dada la amplitud del tema, este trabajo se proyecta como una etapa de gestación a un trabajo más amplio direccionado a continuarse.

Más allá de los alcances y conclusiones logradas y no logradas, esta investigación se esmeró por evitar recaer en el lugar común de análisis e interpretación desde la lógica "nosotros y ellos" a partir de la cual Occidente tendió tradicionalmente a comparar e interpretar a la luz de una serie de espejismos los conocimientos de otras culturas (Severi, 2010). A propósito de describir la naturaleza e imparcialidad de esta oposición (*que podríamos también llamar inferencias sobre la "carencia de X"), se cita aquí* un apólogo de la tradición *hasidim* que dice

"allí donde lo que nos es familiar falta, todo lucha contra la memoria."

¿Pero acaso no tendría sentido asumir como verídica la lógica del "nosotros y ellos" siendo esta tan evidente? ¿Cómo negar las grandes diferencias existentes entre occidente (y en el caso particular) las culturas indígenas Tatuyo y Barasana del Pira Paraná? Sí, son evidentes las diferencias abismales que existen, sin embargo, esta afirmación encuentra sentido y lógica justamente porque ha sido construida bajo la

dualidad del “Nosotros y ellos”, que da como resultado reprimir el ámbito de las cosas posibles. Nuestro conocimiento no puede ofrecer nada inesperado, se queda estancado a la luz del surgimiento de muchas otras posibilidades insospechadas no regidas por esta dualidad.

Una gran dificultad sobre esta forma de entendimiento y oposición, sería darse cuenta que con frecuencia estas obviedades parten de percepciones negativas sobre carencias, ausencias, omisiones, falta de desarrollos que se le asignan arbitrariamente a "ellos*”* (Severi, 2010). Esta percepción logra que sea casi imposible la comprensión de culturas diferentes a la propia. Tomemos un ejemplo convergente al tema musical para mirar de cerca este punto, pensemos en un instrumento musical occidental: una guitarra, un violín, un piano etc., en este punto la oposición “nosotros y ellos” parecería evidente. *Nosotros* tenemos cierto tipo de instrumentos musicales, *ellos* los indígenas del rio Pira Paraná poseen otros. Nuestros instrumentos implican una notación musical, un complejo y variado sistema armónico, unos cánones de afinación o sistema de temperar los instrumentos etc. Por lo cual cualquiera que interprete un instrumento estará por definición dentro de cierto sistema sonoro. “Ellos”, las comunidades del Pira Paraná, en general son ajenos a situaciones de esta índole, tienen otras maneras de organizar los sonidos y de interpretarlos. Podríamos hacer una separación de *nuestras* músicas y *sus* músicas. Esta forma de pensar nos remitiría nuevamente a la paradoja “nosotros y ellos”. Ahora bien, todo ello es en cierta forma cierto, pero vacío. Esta lógica compuesta únicamente por verdades estáticas que dejan sin posibilidades de florecer y tampoco de dar movimiento a nuestro horizonte. Estas concepciones, como afirma Severi en su libro *El Sendero y la Voz*, tan comunes y repetidas de la naturaleza de la diferencia cultural y de sus consecuencias sobre el conocimiento nos permiten comprender muy poco.

Vayamos a un ejemplo específico para ilustrar mejor esta paradoja,

recurramos a un escenario ficticio en nuestra imaginación.

Imaginemos por un momento El Caracol, instrumento musical de las comunidades indígenas del Pira Paraná (sobre el cual la presente investigación se va a centrar), lo colocamos en un museo, en el tradicional pedestal o vitrina. Obviamente no podría faltar la etiqueta de clasificación para definir el instrumento "Flauta de Caracol, instrumento musical de viento amazónico realizado a partir de una concha de caracol".

Si bien esta definición es totalmente aceptable y común en nuestro lenguaje, es profundamente distorsionada y errónea (como veremos en el desarrollo del presente trabajo) en cuanto a la naturaleza de este "objeto" y en particular en cuanto a el significado de su función y sonido. Surge de momento un interrogante. ¿Esta flauta de caracol es un instrumento? La respuesta sería afirmativa. Nos atenemos a lo que se denominaría- el universo de" verdades inertes (Severi, 2010)- "que el caracol es un instrumento en la medida que se trata de un mecanismo capaz de producir sonidos y melodías, por el contrario, la respuesta sería negativa si se entiende implícitamente asimilar su naturaleza a la de un instrumento occidental. Tratemos ahora bien de evitar la lógica de "nosotros y ellos" e invirtamos este proceso. En lugar de clasificar El caracol por sus partes y características en función de lo que nos es familiar – por oposición y simetría- tratemos de construir a su alrededor un contexto más fiel y sobre todo busquemos acercarnos a la idea que orienta su concepción.

Teniendo en cuenta lo anterior, ésta monografía se proyecta como una investigación que asume el reto de dejar a un lado la lógica dual del "nosotros y ellos" para así ampliar el repertorio de cosas verdaderas a las que elegimos atenernos. En el caso puntual, al entendimiento de la compleja significación mágico-ritual de las tradiciones musicales en las comunidades del Rio Pira Paraná, ubicado en el corazón de la Amazonia

Colombiana. *El CARACOL, MELODIA ANCESTRAL DEL RIO PIRA PARANÁ*

pretende ser una búsqueda, o por lo menos un camino a una búsqueda: encontrar la música del futuro en el ancestro. Tejer memoria para acercarnos al origen.

1.2 Identificación y delimitación del Problema:

Actualmente existe la necesidad de contribuir en la generación de procesos de interculturalidad (Walsh, 2005) que permitan un diálogo equilibrado y un intercambio de saberes, entre el pensamiento de la sociedad mayoritaria (mal llamado pensamiento occidental) y el pensamiento de las comunidades indígenas Amazónicos con miras a repensar nuestra relación con el planeta Tierra, en pro de afrontar los graves problemas de cambio climático, servicios ambientales y resiliencia del planeta a los cuales nos vemos enfrentados hoy en día, como resultado de la dicotomía y el desequilibrio creado por el pensamiento de la sociedad mayoritaria entre naturaleza y sociedad, en la cual desde una perspectiva "mercantilista" se concibe y acude únicamente a la naturaleza como una despensa inagotable de recursos para sostener el desenfrenado estilo de vida de consumo al cual nos hemos habituado.

Si no se generan más acciones concretas de diálogo que partan de un pensamiento fronterizo (Mingolo, 2003) donde se desarrollen estrategias conjuntas con el fin de redimensionar nuestra interacción con el Amazonas y sus habitantes, en donde la sociedad mayoritaria reflexione y comprenda la significancia y vigencia de los saberes ancestrales indígenas en el contexto actual y la relación directa entre estas cosmovisiones y la conservación del medio ambiente y la selva Amazónica, el daño sobre estas comunidades y territorios llegara (a corto plazo) a ser totalmente irreversible.

Entre los diversos conocimientos que podrían ser relegados al olvido están el de las llamadas "músicas ancestrales", las cuales cumplen un rol

fundamental dentro de la cosmovisión y vida cotidiana de los Tatuyo, Barasana y demás indígenas de la región. Músicas que no solo describen y reflejan el ámbito de la realidad si no también el de la conciencia.

Desde de la colonización europea sobre el continente americano a finales del siglo XV y a través de los siglos siguientes, gran parte de los pueblos indígenas que ancestralmente habitaron este territorio -transmitiendo sus tradiciones, rituales, mitos, símbolos, conocimientos medicinales, cantos y saberes de generación en generación- han desaparecido y muchos de los que aún permanecen están siendo violentados de múltiples formas o se encuentran en peligro de perecer. En el territorio Amazónico este hecho se ha acentuado en las últimas décadas, entre otras razones, a consecuencia de la globalización, el Neoliberalismo y la extracción y saqueo de la sociedad mayoritaria sobre materias primas y recursos naturales de estos ecosistemas.

En el caso particular de los Tatuyo, Barasana y en general de las demás comunidades indígenas habitantes de las riveras del rio Pira Paraná (Vaupés- Colombia), han padecido problemáticas y agresiones resultantes del avance del mundo occidental en la región. Solo hace falta revisar la historia reciente del último siglo de colonización en el Amazonas, el periodo de la fiebre del caucho, la intromisión de las misiones religiosas, católicas evangélicas y cristianas, para entrever los grandes problemas a los que se han visto sujetos. Como se ve reflejado en el siguiente apartado de una publicación del ministerio de cultura.

> El pueblo Tatuyo está incluido en la lista de pueblos en riesgo de extinción ya que en 2008 este pueblo contaba con sólo 317 personas (ONIC). Desde mediados del siglo XX, el territorio ancestral se ha visto amenazado primero por colonos, y posteriormente por el narcotráfico, y por la presión de otros grupos por la apropiación de recursos naturales de sus zonas. Como consecuencia del conflicto armado, el territorio tradicionalmente habitado por el pueblo Tatuyo

> ha sufrido la presencia y las amenazas de los distintos actores del conflicto armado, que en algunas zonas han sembrado Minas Antipersona (OCHA 2009). Los Tatuyo han sufrido los efectos negativos del accionar de los GAI (Grupos Armados Ilegales), y se han visto forzados al desplazamiento debido a la presencia de la guerrilla, los grupos paramilitares, y las acciones del narcotráfico (Consejo Superior de la Judicatura). La inseguridad alimentaria es otra de las grandes problemáticas que responden al desplazamiento Tatuyo hacia las cabeceras municipales, lo cual ha implicado el abandono de las chagras (Consejo Superior de la Judicatura). (MINCULTURA, 2010)

A pesar del conocimiento por parte del Estado de estas problemáticas, la actitud del gobierno en la mayoría de los casos es de total indiferencia hasta la actualidad. Para vislumbrar más a fondo el contexto de la problemática vivenciada por las comunidades indígenas de la región Amazónica causada por el abandono del estado, que varía en gravedad dependiendo la zona, pero que en general las afecta a todas en su mayoría, se recomienda revisar el documental *La Chorrera, el genocidio del oro blanco I y II* presente en la cibergrafía del presente documento.

Otra dificultad mayúscula, que afrontan los indígenas de la región, es la presencia de misiones religiosas de diverso tipo tales como: católicas, evangélicas, protestantes entre otras. Se sabe que desde comienzos del siglo XX existían ya evangelizadores actuando en la zona (Carlos Ariel Salazar, Franz Gutiérrez. Martín Franco, 2006). La incursión de estas empresas se acrecentó en diversas regiones de la amazonia llegando incluso a los territorios del Pira Paraná. (Véase *War of the Gods* 1971)

> Desde comienzos de la década de 1940 ingresan a la región los grupos protestantes. Inicialmente llegó la Worldwide Evangelization

> Crusade, cuyo centro de trabajo fue el río Cuduyarí. También llegaron evangelizadores de Nuevas Tribus, los cuales desplegaron su actividad por los ríos Guaviare, Inírida, Guainía e Isana. Posteriormente, se instaló el Instituto Lingüístico de Verano. (Carlos Ariel Salazar, Franz Gutiérrez. Martín Franco, 2006, p. 41)

Sobre la llegada de los misioneros a la región del Pira Paraná Christine Hugh-Jones menciona en su libro *Desde el rio de leche*:

> Los misioneros jugaron un papel complementario al de los caucheros: alegando oponerse a la explotación económica de los indígenas, se dispusieron a convertir y "civilizar". Los primeros misioneros en entrar al Vaupés colombiano fueron los montfortianos (Compañía de María - Misioneros Montfortianos), quienes se establecieron a lo largo del Papurí tras un viaje de exploración que se inició en 1914 Destruyeron malocas y quemaron objetos y bienes rituales obligando a los habitantes a construir pueblos de adobe y caña, cada uno con iglesia propia. (Hugh-Jones, 1976, p.32)

Entre las influencias que dejó la presencia de las misiones en la región, destaca el cambio residencial de malocas a viviendas familiares individuales, fijas y permanentes en un lugar. Esta forma de vivir representa un problema ecológico y económico muy grande por la presión que ejercen sobre un medio, cuya oferta de productos demanda un cuidadoso manejo de rotación y movilidad de la población humana. (Carlos Ariel Salazar, Franz Gutiérrez. Martín Franco, 2006)

En ese orden de ideas y teniendo en cuenta estas problemáticas se hace relevante emprender desde la academia acciones bajo una perspectiva intercultural que faciliten una comprensión y dialogo entre ambos saberes, y para el caso particular de este trabajo, de las expresiones sonoras y musicales Tatuyo y Barasana.

En cuanto a antecedentes de procesos académicos direccionados a la comprensión de las mal denominadas *"músicas étnicas"* (mal denominadas dado que incluso las músicas centroeuropeas son músicas étnicas) valdría la pena remitirse a disciplinas como *la musicología comparada - que desde 1950 se llamaría etnomusicología.* Esta disciplina a la cual se le atribuye su nacimiento en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX (Landa, 2003), es configurada e influenciada por diversos elementos y sucesos históricos particulares de la época*:* el apogeo de la sociedad Burguesa, la progresiva afirmación de un nuevo modelo social, la invención de nuevas tecnologías como el automóvil, el telégrafo y el aeroplano, invenciones que cambian drásticamente la concepción de tiempo y espacio y contribuyen a crear un ambiente propicio para el surgimiento de esta rama del conocimiento. (Landa, 2003) Pero además de estos hechos e innovaciones tecnológicas, autores como Nettl indican tres fenómenos propios de este momento que influencian en gran medida:

1. El deseo, cada vez más difundido en Europa, de *"tomar posesión"* del mundo en los ámbitos políticos, económicos y artísticos (y la sensación de que ello era posible en ese momento).
2. El creciente entusiasmo por ideas nacionalistas (principalmente en Alemania y los Estados Unidos).
3. El interés por establecer relaciones interculturales "dado que Europa estaba tomando posesión del mundo, necesitaba digerirlo". (Lada, 2003, pag 49)

Es destacable también la influencia que tuvo el evolucionismo Darwiniano durante este periodo en todas las ciencias sociales, dado que los primeros estudiosos de la musicología comparada partían de la convicción de que muchas líneas evolutivas de la historia de la música tuvieron su punto de

partida en la actividad sonora de los pueblos llamados primitivos. Y condujeron a través de sucesivas etapas de desarrollo y perfeccionamiento hacia las producciones de la cultura académicas europea que culminarían en las grandes obras musicales de sus compositores . (Landa, 2003). Así es como muchos de los primeros trabajos de esta disciplina fueron desarrollados por europeos y norteamericanos, bajo esta perspectiva, en diferentes lugares de África, Asia, Oceanía, América y Europa del Este.

Al revisar el origen de la etnomusicología, se hace evidente una marcada influencia de una visión eurocéntrica, la cual tendió a comparar bajo estándares ambiguos, diversas expresiones sonoras sin contemplar a fondo las condiciones de su naturaleza y contexto. Sin embargo, la disciplina realizo grandes transformaciones a lo largo del tiempo, debido en parte a la influencia y avances de otras disciplinas como la antropología. Entre algunos autores, sobresale el antropólogo alemán Franz Boas quien influencio fuertemente las transformaciones dentro de la etnomusicología. Boaz critico el corporativismo intercultural , por el contrario propuso estudiar cuidadosamente y en profundidad cada grupo humano para conocer todos los aspectos de su cultura y desentrañar la compleja red de interacciones entre estas. (Landa, 2003). Los procesos de transformación dentro de la etnomusicología siguieron dándose durante todo el siglo XX y XXI hasta nuestros días.

Trabajos de enfoque antropológico-musical como: *How Musical is Man?* del británico Jhon Blacking publicado en 1971, también marcaron una fuerte repercusión dentro de la disciplina. Esta investigación realizada por Blacking entre los aborígenes Venda en Sudáfrica, desarrolló una intensa actividad de observación participante. El "resultado" de este trabajo es de una influencia cada vez más presente entre los etnomusicólogos (Landa, 2003). Blacking expresara:

> la Venda me han enseñado que la música nunca puede ser una cosa en sí misma y que toda la música es música popular, en el sentido que no puede ser trasmitida o tener un significado fuera de las relaciones sociales. Las distinciones entre los grados de complejidad superficial de los distintos estilos y técnicas musicales no nos revelan nada útil sobre las intenciones y las efectivas potencialidades expresivas de la música, o sobre la organización intelectual que su organización requiere. (Blaking, 1971, pg 24)

Unas de las premisas claves para entender la influencia y relevancia de este trabajo, consiste en que Blacking entiende la musicalidad como algo mucho más profundo e importante para el hombre que las complejidades existentes en la superficie de cada género, repertorio u obra musical, de igual manera hace critica a la excesiva supervaloración de la música académica occidental en relación con todas las demás. (Landa, 2003) . De esta manera la visión de la etnomusicología es muy diferente de aquella que era propia de la disciplina cuando aún se denominaba musicología comparada.

La concepción actual del objeto de su trabajo va mucho más allá del estudio de unas músicas consideradas marginales por la historia occidental. La música no es propiedad exclusiva de determinadas sociedades o determinados estilos dentro de estas sociedades. Así pues también se marcan diferentes características del trabajo etnomusicológico : exhaustividad (interés por cualquier tipo de música de cualquier sociedad), idea de música como cultura lo que así mismo conlleva una visión holística , contextualizadora y relativista del hecho musical, así como el valor dado a la interdisciplinariedad. (Landa, 2003)

Teniendo en cuenta las anteriores características, es pertinente revisar el historial de investigaciones de este tipo desarrolladas en el Vaupés colombiano y específicamente en la región del rio Pira Paraná. Al hacer este recuento, se encuentra que los estudios de corte etnomusicológico en la región son bastante escasos en comparación a estudios de otro tipo. Si bien existen diversas investigaciones antropológicas y lingüísticas elaboradas sobre diferentes comunidades indígenas de la región (entre los que se encuentran Tukanos, Cubeo,

Macuna, Barasano entre otros). Algunas de las más relevantes llevadas a cabo por Indígenas locales (ACAIPI) como también por antropólogos, botánicos, etnólogos y lingüistas extranjeros y nacionales, desde principios de siglo XX hasta la actualidad, entre los cuales sobresalen autores como Richard Evans Schultes, Stephen Huhg-Jones,Christine Huhg-Jones, Donald Tayler, Brian Moser, Irving Goldman, Gerardo Reichel-Dolmatoff , Theodor Koch-Grünberg , Egberto Bermúdez entre otros.

Se puede notar que, a pesar del gran valor de estos trabajos, muchos de los resultados de estas investigaciones fueron escritos en idiomas diferentes al español y algunos de ellos permanecen aún sin traducción. Dentro de las escasas investigaciones realizadas en la zona, con un enfoque principalmente musical, se destaca el trabajo *The Music of some Indian tribes of Colombia* (Donald Tayler, 1972) de Donald Tayler y Brian Moser. Dicha investigación es una de las más completas de este tipo en la región y adquiere un valor especial para la presente monografía tanto por el momento en que fue realizada (1972), como por las valiosas grabaciones de audio que llevó a cabo de melodías y cantos de diferentes comunidades pertenecientes al grupo lingüístico Tucano que datan del año 1960 y 1961, que aportan un valioso antecedente para observar las posibles transformaciones o constantes que presentan las músicas de las comunidades del Pira Paraná en los últimos 60 años. Sin embargo, hasta la actualidad no hay traducción al español de este trabajo y el acceso a las grabaciones de audio es limitado puesto que los derechos sobre ellas pertenecen a la The National Sound Archive (at the British Library) y sólo se puede acceder libremente a un fragmento parcial del total de las grabaciones, lo cual dificulta en mediana o gran medida su libre acceso y divulgación a nivel local.

The Music of some Indian tribes of Colombia plantea una gran incógnita, que aún en la actualidad sigue vigente: "¿Cómo llegamos a comprender la sintaxis del sonido de una cultura preliteraria y como puede hacerse

esto antes de que su fuente desaparezca? Antes que ya no tengamos entre nosotros los medios mínimos para esta comprensión" (Donald Tayler, 1972, pág. 11). Es posible sobre la anterior premisa cuestionar algunos aspectos como por ejemplo la clasificación que se otorga de "cultura preliteraria" a las comunidades indígenas de esta región desconociendo el amplio manejo y dominio de los pictogramas e imágenes, sería pertinente remitirse a lo planteado por Severi con respecto al uso de las técnicas gráficas de memorización por parte de las comunidades llamadas de Tradición oral, véase *imagen secuencia y objeto quimera* (Severi, 2010, p. 92), así mismo convendría interrogarse sobre la naturaleza y existencia de los "medios necesarios" que permitieran comprender la compleja y profunda sintaxis de los sonidos y músicas de estos comunidades sin recaer en simplificaciones, así como en generalizaciones y suplantaciones de significado.

No obstante, aceptando por el momento, como posible la idea central de esta premisa y partiendo del hecho que aún hoy en día es posible alcanzar los "medios necesarios" para una comprensión fiel a la idea original de concepción de las músicas Tatuyo y Barasana, se da por sentado que pretender conseguir este propósito demandaría un estudio y trabajo mucho más amplio que el presente.

Se subraya que la presente monografía (debido mayoritariamente a la limitación y brevedad de tiempo en el cual fue desarrollado el trabajo de campo) es concebida únicamente como una primera fase en una investigación a continuar, que esté direccionada al complejo y delicado trabajo que implicaría una comprensión de las músicas de estas comunidades.

Conforme a lo anterior y dada la amplitud del tema que implicaría una investigación sobre todos los diversos instrumentos musicales, melodías y cantos de los Tatuyo y Barasana, se decidido centrar y profundizar la

presente monografía específicamente sobre el Caracol y la Música de Caracol, a fin de evidenciar la estrecha interrelación existente entre este instrumento y su música con otros aspectos socio-culturales fundamentales dentro de estas comunidades indígenas, como lo son el mito de origen y el ritual. Con el objetivo de ofrecer un acercamiento intercultural sobre el significado y las lógicas de funcionamiento de las músicas de los comunidades Tatuyo y Barasana ubicados en las riveras del Rio Pira Paraná en la Amazonia colombiana. En pro de contribuir en la generación de espacios interculturales y de diálogo entre la sociedad mayoritaria, la Universidad Pedagógica Nacional y el mundo Indígena.

1.3 Justificación

En pleno año 2019, Colombia vive un momento coyuntural, después de décadas de conflicto, finalmente se ha iniciado la construcción de un nuevo país en el marco de la culminación de los acuerdos de paz firmados el 24 de agosto de 2016 en la Habana - Cuba. Pese a la consecución de los acuerdos aún quedan grandes retos para la sociedad colombiana, gracias a que la permanencia de estos se ha visto lamentablemente entorpecida y saboteada directamente por el gobierno de turno a cargo del presidente Duque. La sostenibilidad de la paz depende en gran medida del compromiso y respaldo de la sociedad colombiana en la defensa de los acuerdos logrados para su eficaz implementación y desarrollo en el post conflicto.

Entender las necesidades del actual contexto social, político y educativo pone en relieve reconocer las diferentes expresiones que durante muchos años fueron desplazadas, distorsionadas y difamadas (Ardila, 2013) en nuestro país, una paz sostenible y duradera se apoya en aceptarnos como una nación diversa en la que convergen diferentes maneras de entender

y relacionarse con el mundo.

Reconocer otras cosmovisiones y contribuir a procesos de interculturalidad es un acto político y simbólico que pasa por aceptar la diferencia independientemente de su grupo étnico, religioso, creencia política, orientación sexual, etc. Pero, además también *es construir y propiciar respeto mutuo, es el acto de romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas* (Walsh, 2005) sobresale resaltar que la interculturalidad asume como reto no ocultar las asimetrías, contradicciones y conflictos de los diferentes saberes o conocimientos sino por el contrario busca "trabajar a partir de ellos, intervenirlos, para llegar a puntos comunes (un "*tercer espacio*" o espacio intermedio) donde dos o más

culturas se encuentran y buscan un espacio de traducción - negociación, en la cual cada una mantiene algo de sí, sin asimilarse a la otra" (Walsh, 2005).

Según Jaime Hormigos en su artículo *La creación de identidades culturales a través del sonido*:

> Los seres humanos estamos condicionados, en una medida imposible de estimar, por los supuestos de la cultura en que vivimos, y ésta nos impone modos de pensar y de percibir, hábitos, costumbres y usos. La música como forma de expresión cultural siempre ha tenido un papel muy importante en la construcción social de la realidad, es un arte cuyo desarrollo va unido a las condiciones económicas, sociales e históricas de cada sociedad. (Hormigos, 2010, pág. 91)

La influencia directa de la música en el comportamiento humano y en el funcionamiento de todas las sociedades a través de la historia, hace relevante que la búsqueda de diálogos interculturales entre los saberes

occidentales académicos y los saberes ancestrales de los pueblos amazónicos, particularmente para el caso, de la comunidad Tatuyo y Barasana, estén también relacionada con la búsqueda de la comprensión de sus músicas.

En ese orden de ideas el presente trabajo puede llegar a ser importante dado que describe algunas prácticas y tradiciones musicales de los Tatuyo y Barasana y la relación entre estas con la mitología y ritual, en aras de aproximarse a una comprensión fiel a la idea original de concepción del significado de los sonidos y músicas de dicha comunidad. Igualmente, esta monografía es una contribución por parte de las comunidades Tatuyo y Barasana al conocimiento de la diversidad social y cultural de nuestro país, dado que dentro del cuerpo del texto se encuentran aportes de miembros de estas comunidades, quienes decidieron compartir parte de sus conocimientos ancestrales, mitos y tradiciones. Favoreciendo el proceso de creación de espacios dialógicos entre la sociedad mayoritaria y el mundo indígena. En pro de reconocer nuestra pluriculturalidad (Walsh, 2005) e interculturalidad, contribuyendo en la construcción de un país en paz, como también a la apertura y posibilidad de espacios dentro de la comunidad academia de la Universidad Pedagógica Nacional, para que se puedan llevar a cabo a corto y mediano plazo actividades de investigación que lleven al posicionamiento, enseñanza y difusión que les corresponde a los saberes ancestrales de los pueblos indígenas dentro de la universidad.

1.4 Pregunta Problema

¿Cómo abordar una compresión intercultural sobre significado del Caracol de las comunidades indígena Tatuyo y Barasana de Rio Pira Paraná, siendo fiel su idea original de concepción?

1.5 Objetivo general

Abordar una comprensión intercultural del significado, función y origen del Caracol en las comunidades indígena Tatuyo y Barasano.

1.6 Objetivos específicos

- ***Objetivo específico No 1:***

  Identificar cómo funciona la música de Caracol de las comunidades Tatuyo y Barasana.

- ***Objetivo específico No 2:***

  Describir el proceso evolutivo de la música de caracol en los últimos años.

- ***Objetivo específico No 3:***

  Establecer espacios de socialización para el reconocimiento de la música de Caracol y el contexto que la rodea.

1.7 Notas preliminares:

- Para entender la sintaxis de la música de caracol dentro de las comunidades indígenas Tatuyo y Barasana, se consideró necesario primero conocer el entorno y las lógicas en las cuales esta tiene vida y significado. Por esta razón se propuso un orden específico en los capítulos, partiendo de lo macro a lo micro, es decir, abordando los tópicos sucesivamente en la siguiente disposición: el territorio, la gente, el Yurupari, los rituales y mitos hasta llegar finalmente al Caracol y el análisis de su música.

- En coherencia con el objetivo general y enfoque intercultural de esta investigación, se incluyeron varias entrevistas de un miembro de la comunidad Tatuyo dentro del cuerpo del texto. Esto se realizó con el fin de priorizar la voz de las comunidades del Pira Paraná, buscando evitar la suplantación de voces o tergiversación de la información.

- A lo largo del cuerpo del texto encontraremos referencia tanto a mitos de la comunidad Tatuyo como Barasana, esto es debido a Muipu Jesús León, informante principal de esta investigación, pertenece a la étnia Tatuyo, no obstante, su madre pertenece a la étnica Barasana. Esto se explica dado que, dentro del sistema tradicional exogámico de parentesco de las comunidades del Pira Paraná, es común en el proceso de la elección del cónyuge, que la pareja que es elegida pertenezca a un grupo étnico diferente al propio. Sin embargo, la pertenencia a un grupo étnico específico se define y se hereda de forma patrilineal.

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 El territorio Amazónico:

El territorio amazónico o igualmente llamado "el pulmón del mundo" es la selva tropical más grande del planeta, que cumple un rol fundamental en la regulación del clima a nivel global. El Amazonas está repartido entre nueve países, de los cuales Brasil y Perú poseen la mayor extensión, seguidos por Bolivia, Colombia, Venezuela, Ecuador, Guyana, Francia (Guayana Francesa) y Surinam.

> La selva amazónica es la más grande del mundo entero, es una selva que a partir de su propia transpiración de vapor de agua determina el clima no solo de Suramérica, sino del mundo entero. Se considera que su extensión llega a los 7 000 000 km² (siete millones de kilómetros cuadrados*)* (Dorado, 2010)

Además de su vital relevancia dentro de la regulación del clima global, el territorio Amazónico es igualmente un punto estratégico sobresaliente a nivel geopolítico dada su inigualable riqueza en biodiversidad.

La biodiversidad de la región amazónica es única y una de las más ricas del mundo. Las florestas de la región concentran más del 60% de todas las formas de vida del planeta. Esta biodiversidad constituye una reserva estratégica para la supervivencia del ser humano, en la medida que posee una considerable reserva de plantas alimenticias, así como de plantas medicinales. Hay que mencionar, que la enorme riqueza en diversidad de esta región no es únicamente biológica sino además cultural, lingüística y étnica. El Amazonas ocupa gran parte del territorio

nacional, aunque ha sido afectada negativamente por la explotación exacerbada de sus recursos naturales, situación acrecentada de forma alarmante bajo las políticas extractivistas de los últimos gobiernos (el incremento en la deforestación amazónica aumentó de manera alarmante desde 2017, como lo demuestran las cifras oficiales reveladas por un informe (2019) realizado por El Proyecto de Monitoreo de la Amazonía Andina.) El Amazonas cubre casi un tercio de Colombia, pero la selva enfrenta amenazas muy serias como la deforestación, la minería, la cacería ilegal, la sobrepesca, la urbanización y la expansión de la frontera agrícola.

Algunos estudios afirman que si no se detiene el ritmo de la brutal explotación que se lleva a cabo actualmente sobre estos territorios un 40 % de la selva amazónica podría haber desaparecido en 2050.

Tradicionalmente los pueblos indígenas que han habitado este territorio durante miles de años han sido los guardianes encargados de conservarlo y preservarlo gracias a la forma ancestral como se han relacionado con la naturaleza. Estos conocimiento, prácticas y manejo de mundo desarrollados durante miles de años, y los cuales atraviesan sus vidas y cosmovisión, ha permitido a las comunidades indígenas amazónicas vivir en armonía, equilibrio y conexión con el territorio, la fauna y flora de la amazonia.

Pero igualmente estos pueblos han sido víctimas de todo tipo de agresiones y atropellos que se remontan desde los tiempos de la conquista y colonia, pasando por la fiebre del caucho (ver en la bibliografía del presente documento La Chorrera, el genocidio del oro blanco I y II), las misiones evangelizadoras, el desconocimiento y abandono del estado, el narcotráfico y el conflicto armado entre otros. Lo cual ha generado igualmente que muchas de estas comunidades estén en gran peligro de desaparecer y por ende su forma de relacionarse y entender el mundo.

Ilustración 1: Vista desde el aire de la selva Amazónica (Vaupés - Colombia)

Foto - Autor: Thomas Ochoa

En occidente, el tiempo es como oro, se ahorra, se pierde, se desperdicia, o no se tiene suficiente.

En lengua Barasana no existe una palabra para designar el tiempo.

Stephen Hugh - Jones

2.1.2 El Río Pira Paraná: El territorio y la gente.

El departamento de Vaupés ubicado al sur de Colombia forma parte de la Amazonía, la más importante reserva hídrica y de biodiversidad del planeta. Pero además en ella conviven alrededor de 30.000 pueblos indígenas que hablan unas dieciocho lenguas tucanas (ACAIPI y Fundación Gaia Amazonas, 2012). Es una región multi-lingüística, donde es común que sus habitantes dominen y se comuniquen en múltiples lenguas.

Los indígenas, quienes ya habitaban estos territorios muchísimo antes del advenimiento de la colonización europea, conciben el universo como un *Todo* indivisible donde ninguna de sus partes es más o menos importante que el resto (Gobernación del Vaupés, 2012). Esta manera de interactuar con el mundo se ve reflejada en la relación equilibrada y armónica, la cual mantienen desde tiempos inmemoriales con su territorio.

El río Pira Paraná (*Hee Oko ~Ba*, Río de Aguas de Yuruparí) es "el corazón–centro" de un gran territorio muy especial llamado *Hee Yaia Godo* (Yuruparí - Jaguares-Territorio) el Territorio de los Jaguares de

Yuruparí. (ACAIPI, 2010) para los indígenas de la región, el territorio de los jaguares del Yuruparí es un lugar vivo, en el cual todas sus partes, lugares, animales, plantas y personas están en todo momento en contacto y estrecha conexión.

> Este gran territorio de Yuruparí es como un cuerpo humano que respira, siente y tiene órganos los cuales permiten su funcionamiento. Los órganos de este territorio son lugares considerados sagrados, ya que estos sitios contienen energía vital y espiritual que nutre a todos los seres vivos del entorno. (ACAIPI, 2010, p.7)

El rio Pira Paraná y sus afluentes, están ubicados en el departamento del Vaupés. Junto a sus riveras habitan y conviven múltiples comunidades de diversas etnias: Barasana, Eduria, Itana, Makuna y Tatuyo, que hablan las lenguas de la familia lingüística Tucano oriental. (ACAIPI y Fundación Gaia Amazonas, 2012). Con respecto a su ubicación física, el río corre entre los 70 y 71 grados Oeste y entre ½ y 1 grado Norte. Esta área está situada en Colombia muy cerca de la frontera con Brasil y forma la sección sur del departamento (Hugh-Jones, 1979). Geológicamente, esta región pertenece al *Escudo Guayanés* también conocido como *Macizo Guayanés*, una de las formaciones geológicas más antiguas de la tierra. La mayor parte de la región del Pira Paraná está situada entre los 180 y 220 metros sobre el nivel del mar, aunque no son extraños los cerros de 350 metros; además, la cadena de cerros que divide el Pira Paraná del Cananarí alcanza los 670 metros (Hugh-Jones, 1979).

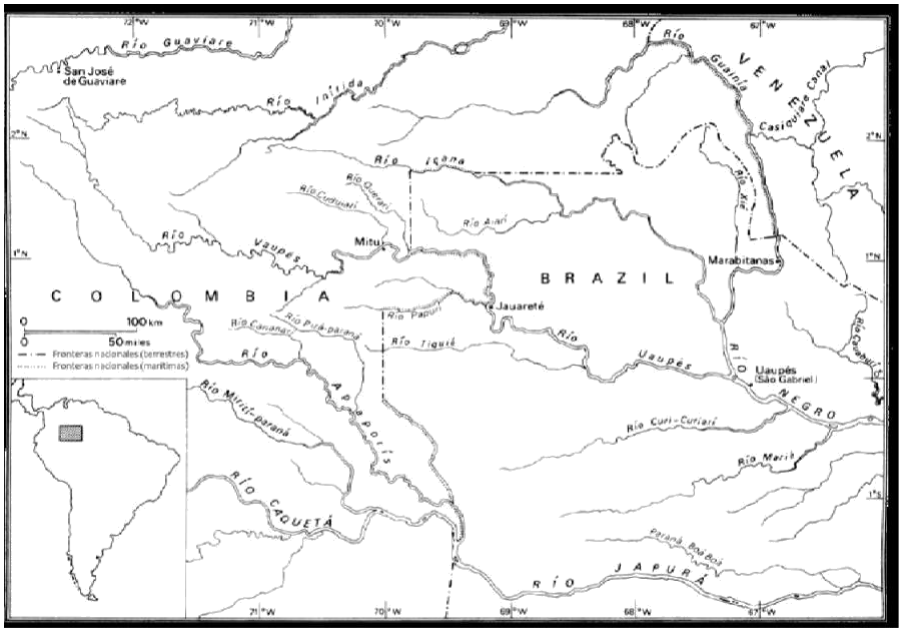


Ilustración 2: Mapa Amazonía occidental, zona de culto al Yurupari

Mapa Tomado del libro La Palma y las Pléyades (1979).

De acuerdo con los parámetros culturales mencionados en el informe realizado por la Asociación de capitanes y autoridades tradicionales indígenas del río Pira Paraná el rio Pira Paraná se divide en tres grandes zonas:

1- **El Alto Pira (~Huda Godo)** que corresponde al territorio Tatuyo y actualmente comprende las actuales:

Comunidades de Jena, Puerto Córdoba, Utuya, Yoaya y las Malocas del caño Jañaña y del Cerro Golondrina.

2- **El Medio Pira (Gidare koa Godo)** que corresponde a los territorios Eduria y comprende las comunidades de:

Sonaña, Puerto Ortega, Villanueva y la Maloca de Moawi , ~Hadera que comprende la comunidad de San Miguel y las malocas de dos caños afluentes Tatú y Colorado y el territorio Rase~gada donde se encuentran las comunidades de Piedra Ñi y

San Luis, y las malocas ubicadas en los caños Timiña y Umuña.

> ***3*- El Bajo Pira (Hidoa Godo)**, donde se circunscriben los territorios ~Itada e Ide ~Basa y abarca todos los asentamientos y malocas localizadas en el bajo rio Pirá, comunidades:
>
> Puerto Esperanza, Puerto Antonio y Toaka; y las malocas y comunidades localizadas sobre el caño Komeña y sus afluentes Caño Pepa y Caño Pachua, las comunidades de Santa Isabel, Santa Rosa y Puerto Inaya. (ACAIPI, 2010, p.5)

A propósito de la organización anteriormente mencionada, es pertinente anotar que el trabajo de campo realizado en el marco de esta investigación, se desarrolló en ***El Medio Pira (Gidare koa Godo)*** específicamente en la comunidad de Piedra Ñi.

Ilustración 3: Viaje en lancha por el rio Pira Paraná, a cargo de Alex.

Foto- Autor: Thomas Ochoa

La cuenca del R i o Pira Paraná posee un área de influencia de una extensión aproximada de 540.000 Ha (5.400 km2), que se encuentran en jurisdicción de los municipios de Mitú, Taraira y del corregimiento departamental de Pacoa. Además, se encuentra dentro del Gran Resguardo del Vaupés Parte Oriental, cuya extensión total es de 3.375.125 Ha (33.751 km2). (ACAIPI, 2010)

La ubicación estratégica del Pira Paraná también ha influido históricamente de manera destacada en la naturaleza y extensión del contacto entre indígenas y blancos (Hugh-Jones,1979). Dada la cantidad de rápidos y raudales que impiden el paso y hacen el viaje arriesgado, la zona ha conservado un relativo estado de aislamiento, en relación a otros lugares que a diferencia del Pira Paraná están conectados al río Vaupés, la principal ruta de penetración de los blancos. (Hugh-Jones, 1979)

La condición territorial particular del río, como la fortaleza y el carácter de sus habitantes, contribuyeron a que muchos de los conocimientos tradicionales, saberes, músicas y hábitos de vida de estas comunidades no fueran diezmados por la intromisión de las misiones religiosas cristianas y católicas que sí afectaron y alteraron radicalmente la cultura de otras comunidades en otros lugares del departamento.

Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

En 2011 la UNESCO dio un reconocimiento a los conocimientos tradicionales de las comunidades indígenas del rio Pira Paraná entrando a formar parte de la lista del **Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad** como lo expresan a continuación:

> El Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, reunido en Bali inscribió el 27 de noviembre los

> conocimientos tradicionales de los chamanes jaguares de Yuruparí (Colombia) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
>
> Los chamanes jaguares de Yuruparí constituyen el patrimonio común de numerosos grupos étnicos asentados a orillas del río Pira Paraná, al sudeste de Colombia. Basados en sus conocimientos sagrados tradicionales, los chamanes curan a las personas, previenen enfermedades y revitalizan la naturaleza. Durante la ejecución del ritual Hee Biki, los jóvenes varones aprenden las normas tradicionales en el contexto de su paso a la edad adulta. Se refuta que los conocimientos de los chamanes se han heredado de un mítico Yuruparí omnipotente, una anaconda que vivió como persona y que se encarna en unas preciadas trompetas sagradas. (UNESCO, 2011)

Este reconocimiento responde a la importancia y profundidad de los conocimientos tradicionales de las comunidades del Pira Paraná y la relevancia y vigencia de estos en el mundo actual. Igualmente, la designación de este estatus otorgado por la UNESCO ha sido relevante en la protección del territorio como lo menciona Maximiliano García investigador y habitante indígena de la región perteneciente a la etnia Macuna:

> Es una herramienta de gestión política, que permite a los indígenas de estos territorios defender sus derechos, su territorio, sus sitios sagrados, su pensamiento, la vida en la maloca, la chagra, los ríos, el mismo aire, el agua. Para nosotros es una gran ventaja ser declarado patrimonio inmaterial de la humanidad porque frente a todas las amenazas que hay frente a los recursos naturales que hay en estos territorios, nos garantiza un poco a defenderlos con más herramientas legales. (Cultura, 2012)

ACAIPI

Otro factor a destacar en la gestión y protección político-administrativa de la región, ha sido la gestión realizada por la Asociación de Capitanes y Autoridades Tradicionales Indígenas del Pirá Paraná (ACAIPI). Esta asociación fue creada por los pueblos del Pira Paraná con el fin de administrar su territorio y su medio ambiente, para proveer organización a escala colectiva regional y para relacionarse con los funcionarios oficiales y otros representantes del mundo exterior. (ACAIPI, 2010)

2.2.3 Los Tatuyo

Distribución demográfica

Como lo indica un estudio realizado por el DANE los Tatuyo son una comunidad indígena ubicado en su mayoría en los afluentes del rio Pira Paraná en el departamento del Vaupés .

> El pueblo Tatuyo ha sido objeto de algunos estudios antropológicos y lingüísticos a finales del siglo XX (Bidou, P. 1985 y Barnes, J. 1999) que los identifican como miembros de la familia lingüística Tikuna, lo que los emparenta con pueblos como los Nukak Maku, los Tucano, entre otros.
>
> Censos y Demografía El Censo DANE 2005 reportó 381 personas auto reconocidas como pertenecientes al pueblo Tatuyo, de las cuales el 49,6% son hombres (189 personas) y el 50,3% mujeres (192 personas). El 39,6 % de la población (151 personas), se localiza en el departamento del Vaupés. Le siguen el departamento de Valle del Cauca con el 11,0% de la población (42 personas), y Bogotá, D. C. con el 6,8 % (26 personas). La población Tatuyo que habita en zonas

urbanas corresponde al 67,7 % (258 personas), cifra inferior al promedio nacional de población indígena urbana que es del 21,43% (298.499 personas). (DANE , 2012)

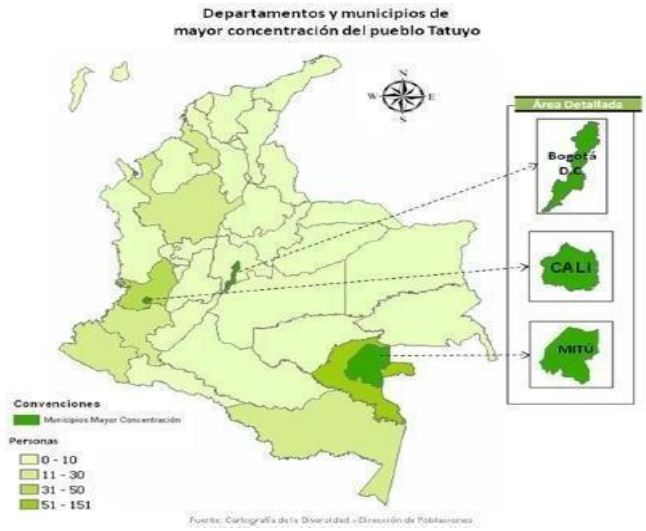


Ilustración 4: Mapa ubicación demográfica grupo étnico Tatuyo

(Tomado del DANE)

2.2.4 Origen

Hijos de la anaconda celeste de origen acuático.

Los Tatuyo como la mayoría de los pueblos Indígenas Amazónicos han transmitido su historia a través de la tradición oral y la pictografía, se auto reconocen como descendientes de los abuelos anaconda. En el siguiente apartado se esboza en rasgos generales el mito de origen del pueblo Tatuyo el cual coincide y es isomorfo con el mito de origen de otras etnias que habitan la región.

> El pueblo Tatuyo no posee escritura propia, esto ha hecho que su historia sea conocida y transmitida de manera oral de generación en generación. La historia se ha consignado en la mitología de origen, la cual cuenta de una gran migración y de la metamorfosis del grupo principal localizado hacia el este. Este grupo entró al mundo viajando por el río blanco, también llamado río de leche. Según el mito, fue por los rápidos Ipanore que las comunidades Tucano se separaron, cada una adquirió su propio lenguaje y territorio. Este es un punto geográfico de referencia común en los pueblos del Vaupés y del Amazonas, el mito dice que los miembros de los distintos pueblos llegaron en una gran anaconda ancestral procedente del mar y una vez llegada al Ipanore, el pájaro carpintero blanco que les esperaba les distribuyó los roles y territorios a cada grupo. (MINCULTURA, 2010).

Los diferentes Mitos sobre el origen que se han transmitido de generación en generación dan sentido y trascendencia a las actividades y costumbres que regulan la vida de esta comunidad hasta nuestros días. A continuación, se presenta uno de los mitos de Origen, narrado por Muipu Jesús León Marín integrante de la comunidad Tatuyo, en entrevista realizada personalmente en la ciudad de Bogotá el día 16 de septiembre de 2018.

El cuenco de Cera significa la inteligencia y el pensamiento

> El Cuenco de Cera es el origen del conocimiento, pero digamos que para nosotros el conocimiento o digamos que el pensamiento existió mucho antes que el hombre, [...], para nosotros el hombre al evolucionar descubre el conocimiento. Hay una fase que es el origen del conocimiento de todas las cosas ancestrales, espirituales y luego está la fase del origen del hombre. Entonces hay dos orígenes el origen del conocimiento y el origen del hombre, pero primero existe el conocimiento, entonces con eso existen digamos toda la esencia de las cosas, la esencia de cuenco de cera de abeja, la esencia del Yuruparí, la esencia del Yagé, del Tabaco, de la Coca. Entonces todo eso ya tiene esencia antes que se evolucione el hombre.
>
> Cuando ya el hombre se evoluciona, nace con eso los materiales, nacen con la evolución del hombre los materiales de una esencia que ya existía.
>
> Los primeros que se evolucionan son los Ayawa [..] son los ancestros, son los primeros hombres y ellos son los que experimentan todo lo que es la vida, son los primeros que

comen la comida que no es buena, entonces ellos se enferman, se mueren, enflaquecen y como son dioses ellos vuelven a reencarnarse otra vez y así experimentan todo el territorio, toda la vida, toda la naturaleza. Ellos son los primeros que comen las frutas silvestres venenosas, ellos son los primeros que exploran toda la vida y son los primeros que exploran el Yuruparí, son los primeros que exploran el Yagé, que fabrican el Mambe, el tabaco...después de eso hay otra fase, la última fase cuando se evolucionan los hombres normales. Ellos son los que hacen la entrega de esos materiales y los que imparten todo ese conocimiento mediante un gran ritual en un punto que se llama el Hueco del Llanabe (ubicado en el río de janeiro en Brasil) todo ese lugar, el pozo que queda ahí, es la laguna de leche, en rio de janeiro hay dos montañas que son como unas tetas que es la leche materna de la vida, entonces nuestra evolución empieza allá en Brasil. De allá hasta acá en el Pira Paraná. (M. León , entrevista personal, 16 de septiembre de 2018)

Foto: trabajo de campo - Julio 2019

Ilustración 5: Muipu Jesús León y el realizador de esta investigación. Colegio de Piedra Ñi (Vaupes)

2.2.5 El Yuruparí

La información que se presenta en este capítulo sobre el Yuruparí, es una revisión superficial del tema, profundizar en el asunto implicaría una investigación destinada, en sí misma, a este fin. Se recomienda al lector consultar alguno de los numerosos trabajos desarrolladas específicamente sobre el tema, como, por ejemplo: *La palma y las Pléyades* de Stephen Hugh- Jones (1979) o *Yuruparí, Estudios de un mito de la Fundación Amazónica* de Gerardo Reichel-Dolmatoff (1996).

Uno de los primeros informes sobre el culto de Yuruparí llega con los escritos de Alfred Russel Wallace (1889, 241-242), quien visitó la región del actual Vaupés hacia 1850. Después de él, prácticamente todos los viajeros, misioneros o etnólogos que han visitado la región han descrito, nombrado y hasta interpretado de diferentes formas los ritos de Yuruparí. (Hugh-Jones, 1979)

El Yuruparí es uno de los elementos más importantes y sagrados dentro de la cosmovisión Tatuyo y de todas las comunidades indígenas del noreste Amazónico. Una definición, desde la mirada occidental, diría que:

> Es una de las expresiones más importantes del pensamiento simbólico y arquetípico de las sociedades indígenas del noreste del Amazonas, a través de este sistema de mitos se le da sentido y trascendencia a una situación que regulaba, hasta el siglo XX, la vida de los grupos indígenas de estas regiones. (Osorio, 2006)

Con respecto a esta cita se aclara que, en determinados lugares de la Amazonia, como por ejemplo el río Pira Paraná, el Yurupari actualmente regula y cumple un rol fundamental en la vida de las comunidades que

habitan este territorio.

Es importante entender la relevancia del Yuruparí dentro de las vidas y costumbres de las gentes del Pira Paraná si se quiere hacer un mediano acercamiento al funcionamiento sociocultural de estas comunidades. Como lo menciona Stephen Hugh- Jones, " las ideas y las prácticas alrededor del Yuruparí están en el centro mismo de la vida y el pensamiento de las gentes del Pira Paraná y sería prácticamente imposible entender algún aspecto de su cultura sin referirse a ellos" (Hugh-Jones, 1979).

En forma general es común que el término se use de tres maneras vinculadas entre sí: la primera, para referirse a los instrumentos sagrados utilizados dentro de rituales específicos, instrumentos que no pueden ser vistos ni tocados por mujeres y niños; la segunda, como un nombre genérico para una variedad de personajes míticos, muchos de los cuales tienen efectivamente mucho en común, aunque cada uno tenga un nombre particular en la lengua del grupo étnico que cuenta el mito; y la tercera, cuando se usa en frases como 'el culto de Yuruparí', para referirse tanto a los instrumentos como a las creencias y prácticas que los acompañan.

El culto de Yuruparí, se centra en el uso y toque de instrumentos musicales cuya vista les es prohibida a las mujeres y a los niños. Este incluye elementos como: bebida de Yagé, Danzas, cantos, rezos, dietas, periodos de aislamiento y ritos de finalización. En el culto participan los hombres adultos, los nuevos miembros son incorporados a través de ritos de iniciación en los que se les muestran los instrumentos de Yuruparí por primera vez. Los ritos Yuruparí son de esta manera también ritos de iniciación, aunque son mucho más que eso, son también la más alta expresión de la vida espiritual y religiosa de los Tatuyo y demás comunidades que viven en el Pira Paraná. Es importante entender, dada su profundidad y complejidad, este culto no tienen una interpretación

única ni sencilla. (Hugh-Jones, 1979)

El carácter alucinante de la ceremonia o culto de Yuruparí está indudablemente remarcado con el aporte sonoro de las trompetas y flautas ceremoniales, como describe Hugh-Jones entre los Barasana de caño colorado:

> El clímax de la ceremonia está constituido por la marcha lenta de dos hombres con vistosas vestimentas que recorren la maloca de arriba abajo tocando dos flautas largas…Ellos son el primer antepasado, vivo de nuevo que retorna para adoptar a los iniciados y a sus hijos. A partir de ese momento, la maloca queda totalmente identificada con el universo y la gente que está dentro- al ponerse en contacto con su anaconda ancestral- asume el papel de los primeros seres humanos y antepasados originarios de los diferentes clanes. (Hugh-Jones, 1976, pg 205)

Las comunidades del Pira Paraná manejan un calendario ecológico cultural llamado *Rodori,* a lo largo del cual están organizados los diferentes rituales a realizar entre ellos los rituales de Yurupari. En entrevista concedida para este trabajo durante el trabajo de campo, Muipu Jesús León comenta sobre los periodos de ritual de Yuruparí y sobre los instrumentos utilizados dentro del ritual*:*

- **M. León:** Nosotros tenemos 4 grandes épocas, está la época de Yuruparí, donde nosotros vemos Yuruparí y hacemos todos esos rituales, después viene la época de frutales silvestres, donde abundan todos los frutales silvestres, también hacemos curación y prevención, después esta la época más fuerte, que es la época de gusanos, la abundancia de gusanos, esa época es la más fuerte porque es donde hay más peste, más enfermedades y mueren muchas personas y después viene la época dulce, la época de cultivos, en esas 4 épocas siempre se hace el ritual. En la época

del Yuruparí es el ritual más grande del Yuruparí, el Yuruparí más antiguo, uno mira el Yuruparí y hace dieta un mes, en ese periodo es que se hacen los instrumentos, en el periodo de dieta después de un (ritual) Yuruparí grande.

- **Entrevistador:** ¿Los instrumentos se guardan en un lugar especial?
- **M. León:** Depende del instrumento, porque hay instrumentos de danza, que son el plumaje, están en un baúl especial, debajo del baúl también están ubicados todos estos instrumentos, el caracol, el cascabel, los bastones para danzar, el carrizo. Están en un lugar especial, por lo general en la maloca en el lugar de los hombres, que es al oriente, por donde nace el sol. Ese es el lado de los hombres y hay están ubicados todos los instrumentos de danza. El occidente es el lado de las mujeres y allá están ubicados los instrumentos de las mujeres, para el trabajo, alimentación, el tejido también. Hay tejidos que hacen las mujeres y hay tejido que hacen los hombres. (M. León, entrevista personal, Julio de 2019)

Ilustración 6 : Baúl especial para guardar plumaje e instrumentos rituales.

Foto - Autor: Christine y Stephen Huhg-Jones

Ilustración 7 : Maracas, sonajeros y coronas de plumas utilizadas en los rituales

Foto - Autor: Christine y Stephen Huhg-Jones

2.2.6 Trompetas sagradas de Yuruparí

Como menciona Muipu Jesús León en entrevista que concedió en septiembre de 2018 (Bogotá) para la presente investigación, para los Tatuyo "*el Yuruparí es la ley de la naturaleza y el conocimiento"*, pero también: "*El instrumento musical más sagrado de la Amazonía*" e igual mente es: *"el ancestro*".

La palabra Yuruparí es un término polisémico, existe una amplia gama de significados respecto a un mismo elemento. Esta forma de ver el mundo diverge a grandes rasgos de las taxonomías estándares manejadas comúnmente en el mundo occidental que se enmarcan en clasificaciones y dualidades binarias. Por lo cual es importante no encasillar el Yuruparí en una definición cerrada.

A continuación, se transcribe un fragmento de la entrevista a Muipu Jesus León, concebida para la presente investigación, en la cual habla sobre las trompetas sagradas de Yuruparí (En este trabajo llamaremos trompetas sagradas de Yuruparí a las "flautas y trompetas" sagradas, tabú para mujeres, que son utilizadas en el culto y ritual de Yuruparí) y su relación con el mito de origen. Se aclara que la ortografía de los nombres propios puede tener errores dado mi desconocimiento de la ortografía correcta en la escritura de la lengua Tatuyo.

- Cada Yuruparí es una esencia y tiene un nombre. Se tocan simultáneamente. Esta Tatapohl que significa el poste de la selva, esta Yucupinu que es la anaconda de los árboles, esta Atipiru, el diablo, el dueño de la selva y Epucutieri, es el jefe, el jaguar cojo.

Ellos cuatro, desde la evolución del hombre siempre fueron compañeros del ritual, entonces en un ritual siempre deben estar estos cuatro pares de Yuruparí y la Dama del ritual que es el principio (el par principal).

El Yurupari se originó en el río de Janeiro en la Laguna de Leche, Eru-clavi la gran casa del Yuruparí, allí fue el primer ritual, los tres Ayawa, o sea la esencia que iba a evolucionar.

Allí, eran tres hermanos, uno era el más sabio e inteligente, el otro era el más astuto y el más atrevido y el otro era el malo. Hay se evoluciona también la maldad, el bien y la inteligencia.

El (el malo) era el que quería hacer daño a toda la humanidad, él quería que las futuras generaciones se destruyeran, él siempre deseaba el mal a la humanidad. Pero entonces los otros dos hermanos se pusieron de acuerdo para sacrificar al hermano malo, entonces ellos sacrificaron al hermano (el malo), lo mataron. “si me matan no volteen a mirar” les dijo el hermano, sin embargo, después de matarlo voltearon a mirar y se pusieron a llorar, ahí se origina el llanto, la tristeza.

Después ellos lo quemaron y con los huesos, ahí, donde se quemó, nació la palma del Yuruparí. Con la esencia que ya existía mucho antes que la humanidad, que es el conocimiento sagrado, ellos mediante un ritual hace que ese conocimiento sagrado se almacene en el instrumento sagrado que es el Yuruparí. Cuando nace la palma ellos crean el primer Yuruparí y con los huesos crean el resto de Yuruparís que van a acompañar a cada grupo étnico, y con el cráneo de él, ellos crean el cuenco de cera, el cráneo es el cuenco de cera que significa la inteligencia el pensamiento. Y ahí se crean los instrumentos sagrados de todas las tribus, con los huesos del Ayawa. Entonces ellos después de crear todo eso crean la primera maloca y hacen el primer ritual allí, ese lugar se llama la casa del Yuruparí, ahí es donde se van a evolucionar a crear los primeros hombres, en el mismo lugar donde está la boca del Yanabe, y crean el primer ritual del Yuruparí, y ellos

determinan que Yuruparí le pertenece a cada grupo étnico. Pero entonces ya se sabía que iban a haber tres grupos originarios de la Amazonía, entonces están los hijos de la anaconda celeste, que era la anaconda que ya venía evolucionando antes de llegar a la casa de la maloca del Yurupari, venía la anaconda de la tierra y venía la anaconda del agua. Los tres Yuruparís: cielo, tierra y agua.

Cuando se evoluciona, la anaconda del armadillo del gran armadillo Panubuku, es la anaconda de los Tatuyos, que es la anaconda de los cielos, representa el grupo étnico Tatuyo y después vienen la anaconda de la tierra, que ese es Ye-buku, Ye- buku representa la garza, perteneciente al grupo étnico de los Barasana, los Barasanos son los hijos de la anaconda de la tierra y el último instrumento que crearon fue Waiya-bera la miel de las aguas que pertenece a los Macuna que son los hijos de la anaconda del agua. Entonces los dos Ayawa definieron que le correspondía a cada anaconda que venía.

Pero de cada grupo étnico se derivan
otros como lo son:

- Los Taiwanos, los Bara en el grupo de
los Barasana.
- Los Tatuyos anacondas y los Carapanas en
el grupo Tatuyo.
- Los Itanos y los Macuna en el grupo
Macuna.

.

Sobre el anterior mito se puede observar la estrecha relación de tres elementos que conviene mencionar:

- El conocimiento sagrado.
- El instrumento sagrado (Trompetas y flautas sagradas de Yurupari).
- El Ritual.

La interacción de los tres elementos queda claramente sintetizada cuando Muipu afirma: “Con la esencia que ya existía mucho antes que la humanidad, que es el conocimiento sagrado, ellos mediante un ritual hace que ese conocimiento sagrado se almacene en el instrumento sagrado que es el Yurupari”(M.Leon , entrevista personal, julio de 2019).

El uso y función de las trompetas sagradas de Yuruparí está relacionado estrechamente al contexto ritual, pretender entender la sintaxis de estos instrumentos, implica como se hace evidente conocer y entender el ritual y por ende también el mito. Para entender los mitos es necesario relacionarlos con el contexto ritual donde su significado potencial se vuelve real. Recíprocamente se hace únicamente posible entender las características del ritual si se les relaciona con el mito. Aunque cuando se toma un mito como explicación a un ritual este mito debe considerarse en relación con otros mitos, los cuales probablemente no refieren explícitamente al ritual específico en cuestión. Pero se relacionan y complementan en la medida que todos los mitos son parte de un complejo mítico en estrecha interconexión. A veces muy evidente y otras veces no.

Dentro del mito narrado por Muipu también se ve la fuerte relación de los instrumentos de Yuruparí a un significado como representación al clan y a los ancestros del grupo de descendencia.

Intentar dar una explicación o asignar un significado a estos instrumentos debería tener en cuenta las relaciones entre los objetos y los eventos que da del pensamiento Barasana, Tatuyo y de las demás comunidades del Pira, como lo explica Stephen Hugh- Jones:

> no existe un comienzo ni un final, ni hay una noción de la progresión lineal del tiempo, el destino o el azar. El suyo es un mundo fractal en el cual ningún evento tiene vida propia, y un gran significado. La escala sucumbe ante la intención. Cada objeto debe ser entendido en varios niveles de análisis. Un rápido en el río es un obstáculo para el viaje,

> pero es también una casa de los ancestros, con una puerta delantera y una puerta trasera. La maloca es la vivienda comunitaria, pero también un modelo cósmico del universo entero, el Yuruparí es un término para hacer referencia a épocas antiguas, designa un estado Pre-humano y también a los ancestros de la humanidad, de igual forma este término designa las trompetas sagradas utilizadas durante el culto de Yurupari. De esta manera para los habitantes de los bosques del Pira Paraná la totalidad del mundo natural este colmado de significación y de trascendencia cosmológica. De manera simultánea todas las cosas son más de lo que parecen, dado que el mundo visible corresponde solo a un nivel de percepción. (Davis, 2009 pg 65)

Según afirma Stephen Hugh-Jones los instrumentos de Yuruparí, dentro del pensamiento de estas comunidades, representan el cuerpo del primer ancestro que viene para adoptar a los iniciados como sus hijos. Es a través de este proceso como las macro y microestructuras coinciden y por lo tanto aseguran la continuidad de la sociedad, de acuerdo con los principios establecidos en el pasado mítico.

Las trompetas sagradas de Yuruparí cuando no están en uso se mantienen, envueltas en hojas de palma, entre barro, bajo el agua, en el fondo de un pequeño arroyo o de un río.

"Los mitos tienen más poder que la realidad. La revolución como mito es la revolución definitiva."

Albert Camus

2.2.7 Mito y ritual

El mito y el ritual dentro de las comunidades del Pira Paraná constituyen ejes fundamentales que determina tanto su modo de vida, como también pensamiento cosmogónico y cosmológico. Sus múltiples funciones y significados varían dependiendo el rito y la temporada y lugar donde este se realiza. A rasgos generales el momento ritual se podría describir como un momento de conexión con el cosmos, con la ley de la naturaleza y el universo, con los antepasados, con la esencia de la vida. En el momento ritual sus participantes viajan al albor de los tiempos, como también al futuro, visitando cada sitio sagrado, rindiendo homenaje a cada ser vivo, al tiempo que celebran su más profunda percepción cultural.

Wade Davis describe sobre un ritual Barasana en el Pira Paraná:

> En cuanto el ritual comienza el tiempo colapsa. Hay dos series de danzas, separadas por los momentos liminales del día: el amanecer, el atardecer y la media noche. Al colocarse las plumas, la corona amarilla del pensamiento puro, las plumas de la gaceta blanca de la lluvia, los hombres se convierten en sus ancestros, al igual que el rio es la anaconda, que las montañas son las columnas de la casa que es el mundo, el chamán es el que cambia las formas, y en un momento es depredador y al siguiente es presa. Cambia de pez a animal a ser humano y vuelta a empezar. Trascendiendo todas las formas, convirtiéndose en energía pura que flota entre todas las dimensiones de la realidad, pasado y presente, aquí y allá, mítico y mundano. Sus

> cantos llaman por su nombre a cada punto de la geografía encontrada en el viaje ancestral de la anaconda, topónimos que pueden ser rastreados durante más de 1.600 km río abajo en el Amazonas hacia el este donde una vez florecieron las grandes civilizaciones. (Davis, 2009, p.80)

Esta es una tradición basada en el conocimiento adquirido a través del tiempo y a través de un intenso estudio chamánico y rituales de iniciación. Para entender las características del ritual es necesario remitirse al conocimiento de los mitos y para entender los mitos es necesario relacionarlos con el ritual. Durante el ritual los cantadores especialistas a partir de sus cantos y bajo la influencia del yagé, son capaces de hacer que su alma salga de su cuerpo, de manera que ella repita el viaje mítico de los primeros ancestros. Este viaje empieza en Lago Manao (*Manao Uturã*), identificado con el actual Manaos en Brasil (Hugh-Jones, 1979) es así pues que los cantos tienen también su base en el mito, pero no consisten sencillamente en cantar el mito como narración.

La relación entre el mito y el ritual parece ser inseparable, dado que es justamente a través del ritual como los muy elaborados sistemas mitológicos de los indígenas del Pira Paraná adquieren su sentido como fuerza activa y principio vertebrador de la vida diaria. Y paralelamente los rituales están configurados y encuentran un sentido a partir de los sistemas y complejos míticos.

*"*De esta forma, cuando sopla conjuros, el chamán en forma de espíritu vuelve a vivir el mito*"* (Hugh-Jones, 1979).. La importancia y poder del mito puede evidenciarse, entre otras formas, en el hecho de que los chamanes son clasificados de acuerdo con sus conocimientos y capacidades respecto al conocimiento mitológico.

Sus poderes se basan en el conocimiento de los mitos. La mayoría de los hombres adultos conoce un número considerable de mitos, pero los chamanes se diferencian en dos aspectos: en primer lugar, saben más mitos, y en segundo término, conocen y comprenden el significado esotérico de estos mitos. En manos de los chamanes, los mitos no son solamente cuentos o historias sagradas sino elementos que tienen un poder propio, y es en estos mitos donde tienen su base los conjuros chamánicos. (Hugh-Jones, 1979, p.65)

Ilustración 8 : Hombres en momento ritual

Foto - Autor: Muipu Jesús León

Ilustración 9: las coronas de plumas y los carrizos, instrumentos fundamentales para el ritual

Foto -Autor: Muipu Jesús León

Ilustración 10: la danza elemento siempre presente en los rituales

Foto - Autor: Muipu Jesús León

2.3 Galería Fotográfica

Las imágenes que se presentan a continuación corresponden a dos periodos de tiempo diferentes. Estas imágenes fueron organizadas en dos grupos: "***Ayer"*** corresponde al primer grupo de ilustraciones y ***"Hoy"*** al segundo. El primer grupo de imágenes "**Ayer**" fueron facilitadas por Muipu Jesús León de su biblioteca personal. Estas ilustraciones pertenecen a fotos de: el rio, el territorio y personas del Pira Paraná. Fueron tomadas por Brian Moser, Donald Tayler, Tifus Fossgard, Christine y Stephen Huhg-Jones, durante la década de los 60s y 70s a lo largo de sus visitas y estancias en el Pira Paraná. El segundo grupo de imágenes "**Hoy"** corresponden tanto a fotos de momentos de danza y ritual llevados a cabo en la actualidad en el Pira Paraná (fotos facilitadas por Muipu Jesús León) , como también a fotos tomadas a lo largo del trabajo de campo de la presente investigación tanto en el rio Pira Paraná como en la ciudad de Mitú y la comunidad de Ceima Cachivera (2019).

"Ayer…"

Ilustración 11: vista desde el aire rio Pira Paraná, años 70s

Foto Autor : Moser, Tayler, Hugh Jones , Fossgard

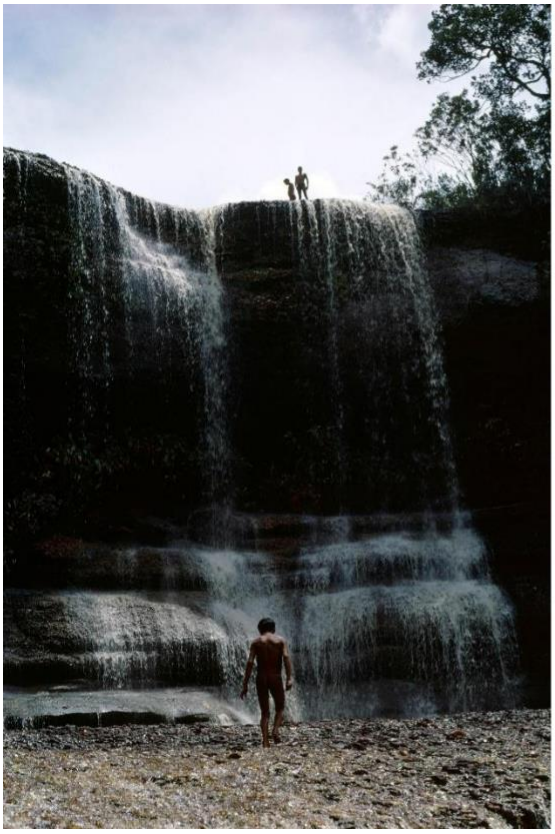


Ilustración 12: Cascada Rio Pira Paraná, años 70s

Ilustración 13

Ilustración 14

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar

Ilustración 15

"En las piedras y el caudal de los ríos está escrito el paso de los ancestros"
Muchos lugares del rio Pira Paraná, son considerados lugares sagrados por las comunidades indígenas de la región.

Foto - Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 16: Maloca Barasana, años 70s

Foto - Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 17:Maloca tradicional “la casa Mundo. Fractal relación cuerpo, casa, mundo, cosmos.”

Foto Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 18: "la Maloca es un mundo donde estan todos los conocimientos"
Libardo Marin , Danzador Tatuyo

Interior de una maloca- Foto Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 19: las divisiones internas de la Maloca representan las divisiones del cosmos.

Ilustración 20

"La microestructura de la maloca con sus habitantes reproduce la macro estructura de la sociedad y el cosmos"
Stephen Hugh Jones

Divisiones dentro de la maloca - Foto Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 21

Ilustración 22

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

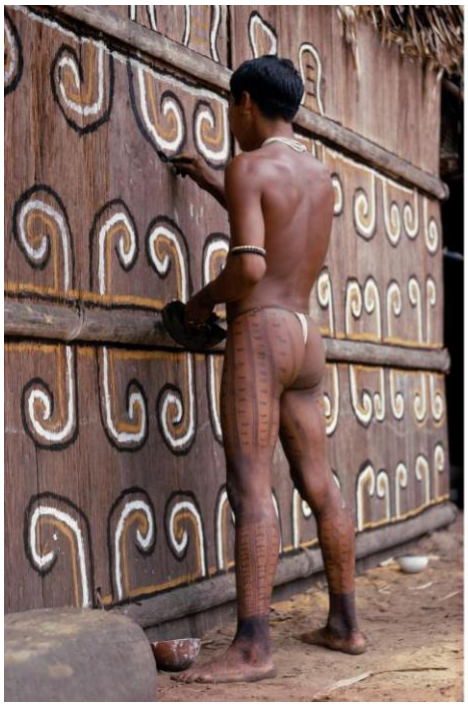


Ilustración 23

Ilustración 24

Ilustración 25

Los diseños pintados en la maloca, son recibidos a traves de las visiones de Yagé durante los rituales.

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 26: Mujeres procesando Yuca brava

Ilustración 27

Las mujeres poseen el conocimiento exclusivo sobre los ciclos reproductivos,
el cuidado de la vida, los procesos relacionados
con la horticultura y son dueñas de las semillas.

Fotos- Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 28 Petroglifo en la roca

Los petroglifos presentes en diversos lugares y rocas marcan los sitios sagrados de origen. algunos de ellos tienen una antigüedad mayor a mil o dos mil años AC.

Ilustración 29: Hombres Fumando Tabaco

El tabaco es considerado una planta sagrada, es el protector del hombre y el alimento de los Espíritus.

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh Jones ,Fossgar.

Ilustración 30; Homero Leon, Indigena Tatuyo,Abuelo de Muipu Jesús León

Foto Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar.

Ilustración 31: Caruyuru

Durante los rituales la pintura de la cara (Carayuru)
y el cuerpo simboliza la forma animal de animales mitológicos.
El color rojo está hecho de las cápsulas de semillas del árbol Achote

Ilustración 32: Tejiendo

Tanto hombres como mujeres realizan tejidos

Fotos -Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar.

Ilustración 33: Flautas de Carrizo

Ilustración 34

Las Flautas de Carrizo , instrumento fundamental en las danzas y los rituales.

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar.

Ilustración 35: mujer preparando casabe

El casabe, alimento típico de la región hecho a base de Yuca Brava.

Ilustración 36

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar

Ilustración 37: momento ritual, maloca en el Pira Paraná , años 70s

Ilustración 38

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar

Ilustración 39

Ilustración 40: La Coca, Planta sagrada

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar.

Ilustración 41:pulverizando la hoja de coca en el pilon, para la fabricacion de mambe

Foto - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar.

Ilustración 42

La transmisión de los saberes tradicionales
empieza desde muy temprana edad.

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar

Ilustración 43

Ilustración 44

La cabeza de venado, instrumento musical y ritual.

Fotos - Autor: Moser, Tayler, Hugh-Jones ,Fossgar

“Hoy…”

Ilustración 45: Maloca del colegio de Piedra Ñi (2019)

Ilustración 46: rivera de rio Pira Paraná, Comunidad de Piedra Ñi

Fotos – autor : Thomas Ochoa

Ilustración 47: sabedores y danzadores en momento ritual

Ilustración 48

Fotos - autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 49: Las mujeres en el Pira Paraná

Las lideresas indígenas son voceras de las iniciativas y propuestas del sector de las mujeres, socializan la información que viene de las entidades, así como los proyectos y programas que se piensan implementar dentro de sus territorios, para que las mujeres de la zona los conozcan y puedan tomar decisiones informadas. Ellas también apoyan y coordinan a las mujeres de sus comunidades para que fortalezcan su participación en el gobierno y saquen adelante sus iniciativas. (Gaia Amazonas, 2019)

Foto- autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 50 Corona de plumas

Una corona de Plumas oropéndola es en verdad el sol, cada una de sus plumas amarillas, un rayo.

No existe comienzo ni final en el pensamiento Barasana, ni hay noción de una progresión lineal del tiempo el distinto o el azar. El suyo es un mundo fractal en el cual ningún evento tiene vida propia y un gran número de ideas puede coexistir en niveles paralelos de percepción y significado. (Davis,2009.p. 87)

Foto autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 51

Ilustración 52: Interior de Maloca

Fotos - autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 53: Vida en comunidad

Ilustración 54: La Chicha

Son comunes celebraciones y bailes donde se toma chica y se invitan a miembros de otras comunidades y malocas.

Fotos - autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 55: El Mambe

El Mambe es realizado a partir de la mezcla de hojas de coca pulverizada con cenizas de hojas de Yarumo.

Ilustración 56: Muipu Jesús Leon con su comunidad

Fotos - autoría: Muipu Jesús Leó

Ilustración 57

Ilustración 58: coronas de plumas para el ritual

Fotos - autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 59: Muipu Jesús León

danzador y aprendiz de sabedor tradicional Tatuyo

Ilustración 60: pareja danzando en ritual

Fotos - autoría: Muipu Jesús León

Ilustración 61:amanecer en el Rio Vaupés

Ilustración 62: atardecer en el Rio Vaupés

Foto-autoría: Thomas Ochoa

Ilustración 63: Cerro casa del Yajé, comunidad de Ceima Cachivera

Ilustración 64

Fotos – Autoría: Thomas Ochoa

Ilustración 65: monumento anaconda ancestral

La gran anaconda ancestral, Monumento en homenaje al mito de origen de las comunidades indígenas del Vaupés, Ubicado en el parque central Santander, ciudad de Mitú.

Ilustración 66: visita comunidad de Ceima Cachivera

.

Fotos- Autoría :Thomas Ochoa

Ilustración 67: Don Tulio y el realizador de esta investigación

Ilustración 68: cachivera, comunidad de Ceima Cachivera

Fotos - Autoría : Thomas Ochoa

Ilustración 69

Ilustración 70: Amanecer Comunidad de Ceima Cachivera

Fotos- autoría: Thomas Ochoa

2.3.1 Sistema educativo indígena propio SEIP: "Una educación para la vida"

Como una estrategia para preservar sus conocimientos y saberes ancestrales , las comunidades indígenas de Pira Paraná impulsaron el sistema educativo indígena propio SEIP de los grupos étnicos Tatuyos, Carapanos, Bará, Taiwanos, Barasanos, Itanos y Macunas de la Asociación de Autoridades Indígenas Tradicionales del río Pira Paraná ACAIPI, proyecto etno-educativo llamado *Una educación para la vida* desarrollado en diferentes colegios e instituciones educativas ubicadas a lo largo del río Pira Paraná. Teniendo como epicentro el centro educativo de básica primaria y bachillerato, ***I.E.D. De Piedra Ñi*** *Escuela Rural De Puerto Antonio Pira*, en la provincia de Pacoa (Vaupés). Este colegio - internado brinda educación a más de 250 niñas, niños y jóvenes indígenas pertenecientes a diferentes grupos étnicos y comunidades del Pira Paraná y regiones aledañas, los cuales están internos en el colegio durante gran parte del año. El sistema educativo está enfocado en la formación de líderes y lideresas indígenas que puedan desenvolverse tanto en el mundo tradicional indígena como en el occidental, dando prioridad a su identidad cultural y étnica. Razón por la cual dentro de la formación que reciben los estudiantes del centro educativo, se prioriza la enseñanza de saberes y conocimientos ancestrales tradicionales, aunque simultáneamente se abordan conocimientos y asignaturas del pensum occidental (como Biología, español, matemáticas, administración entre otros). La planta docente del colegio está conformada en su mayoría por profesores comunitarios indígenas, los cuales se encargan de la enseñanza de los conocimientos y saberes ancestrales. Por otra parte, trabajan en número más reducido, licenciados provenientes de diferentes regiones del país, que se encargan de la

enseñanza de los conocimientos occidentales.

Los diferentes esfuerzos de las comunidades del Pira Paraná para preservar sus saberes tradicionales frente a la arrolladora influencia del mundo occidental, han permitido, entre otras cosas, que muchos de sus rituales, instrumentos, danzas, cantos y melodías ancestrales se preserven íntegramente hasta la actualidad. Dentro de las músicas tradicionales que han perdurado a través de las generaciones se encuentra la *música del Caracol*. Muisca de vital importancia dentro la cosmovisión de las comunidades del Pira Paraná.

Ilustración 71: Oficina administrativa - Colegio de Piedra Ñi

Foto - Autor: Thomas Ochoa

CAPITULO III: El CARACOL

3.1 Contextualización sobre el Caracol

¿Cómo podemos clasificar el caracol? ¿Podríamos catalogarlo como un instrumento musical? Dada su capacidad de producir melodías, o quizá sería más prudente referirnos a él en una categoría de "objeto sonoro teniendo en cuenta que su uso y concepción original no funciona dentro de los parámetros definidos por el concepto de música, entidad abstracta con sentido sólo dentro de la cultura occidental" (Bermúdez, 1985). ¿O acaso sería mejor clasificarlo como elemento simbólico?

Para este caso lo mejor que podríamos hacer, es intentar reconstruir lo más fielmente posible el contexto e idea original de concepción del Caracol, para a partir de allí dar una categorización igualmente lo más cercana posible a la concepción que tienen las comunidades del Pira Paraná.

Indudablemente para llevar a cabo esta tarea se hace indispensable conocer tanto el mito de El Caracol, como también en que contextos este es utilizado y la que función cumple. Si se tiene la intención de comprender la sintaxis del Caracol es indispensable conocer el mito y el ritual donde este se contextualiza y encuentra sentido y significancia.

Para este fin se realizaron entrevistas durante el trabajo de campo de la presente investigación a Muipu Jesús León miembro del grupo étnico Tatuyo, como también a un sabedor de la comunidad de Piedra Ñi, con el fin de conocer en profundidad la sintaxis de El Caracol.

A continuación, se presenta la transcripción de varias entrevistas y

conversaciones, que fueron acompañadas de mambeo y tabaco, en donde entenderemos más profundamente el uso y significado que el Caracol tiene para los Tatuyo y Barasana, como igualmente conoceremos sobre su mito y la utilización de este en el momento ritual narrado.

Transcripción de entrevista realizada a Muipu Jesús León en julio de 2019 en la comunidad de Piedra Ñi.:

- **M. León:** El caracol es un personaje muy importante del conocimiento, en la sabiduría él es el que despierta el conocimiento en un ritual.

- **Entrevistador:** ¿En qué tipo de rituales se utiliza?

- **M Leon :** En el ritual de Yuruparí, en el ritual de ofrenda de pescado. Él es quien despierta la sabiduría en el momento del Yagé, la forma de él (en espiral) es así como emerge el conocimiento. Y cuando termina de sonar todos están en momento de Yagé, después que el suena todos están en sintonía, en momentos de visión, de rezo. Pero en el momento del Yagé él se escucha por allá en el fondo y viene saliendo a través del toque también en forma de espiral hasta llegar en el cerebro de cada participante del ritual.

  Abre todo lo que se llama, como decir en el mundo occidental el folclore de la danza. Esa es la función del caracol, el despierta el conocimiento, despierta la danza, despierta el Yagé. Y él tiene una historia muy larga de origen, el caracol.

  Es un factor importante para la adquisición de rezos- conocimientos en los rituales**.**

  El caracol es la representación de la melodía del Yagé, el representa la sabiduría del Yagé. El caracol se usa para trascender de este mundo a un mundo espiritual, trascender de este mundo real a un mundo espiritual, esa es la función del caracol.

Ilustración 72: El Caracol

Foto - Autor: Thomas Ochoa

- **Entrevistador** ¿Su forma tiene algún significado?

- **M. León :** Forma de espiral, es la forma del nacimiento de la sabiduría, forma de espiral así es la forma de la sabiduría, así es todo el conocimiento tradicional nace desde lo más chiquito, sigue, sigue creciendo hacia lo más grande. Entonces por eso muchos sabedores dicen que la sabiduría es algo pequeño que crece a través del crecimiento del niño. Entonces son una serie de dietas y reglas que tienen que cumplir.

  Entonces el caracol, el nace de lo más profundo del momento del Yagé, entonces se viene escuchando por allá, cuando uno está tomando Yagé bien en el fondo. Existe un mundo espiritual que se llama la casa espiritual - **la casa de la Danza**, donde se origina las danzas rituales,

las danzas no tienen palabras reales en ninguna lengua, sino que es un vocabulario ancestral, son como códigos que se transmiten de generación en generación que representan el significado de una danza. Por ejemplo, cuando uno dice { mani cuba} solo son códigos, que uno puede identificar que significa esa estrofa. Entonces las danzas no son palabras, no como la música occidental, como una palabra que dice 10 razones, no. Si no que son códigos más profundos, son vocabularios ancestrales. Existe esa maloca, que se llama la maloca de la danza, en el mundo espiritual. Cuando usted toma Yagé, el caracol hace que usted, de este mundo real en que vive trascienda al mundo espiritual que representa la maloca de las danzas, el origen de las danzas. El caracol hace que usted trascienda de aquí hacia allá a través del Yagé.

(al sonar el caracol) Él va creciendo en esa forma de espiral, como la forma que él tiene (la forma física del instrumento) y el sonido viene subiendo así (en espiral)… cuando ya llega donde usted en el oído es porque usted ya está sentado **en el mundo espiritual de la maloca de la danza**, pero eso es en un momento de Yagé.

Cuando el (caracol) ya ha bebido Yagé, ya está en esa ceremonia, él llega a sentarse en el mundo espiritual, trasciende de este mundo al mundo espiritual. Alla se originaron todos los instrumentos musicales y allá están los instrumentos musicales y allá se escucha el toque original de todos los instrumentos, por eso que eso no se acaba, porque el Yagé lo lleva a ese mundo espiritual, que es donde uno escucha los sonidos reales de todos los instrumentos, del caracol, de la tortuga, del carrizo, del Yuruparí. Todo eso.

- **Entrevistador:** ¿Y esos sonidos (del mundo espiritual) están conectados con lo que se escucha en este mundo?

- **M. León** : Allá es que uno escucha el sonido, allá uno copia el sonido y en el mundo real ya uno lo toca, entonces por eso no es necesario que una persona enseñe a otro si no que es algo que ya existe que uno

lo consigue a través del momento del yagé

(Muipu toca la melodía en el caracol) y dice**:**

Ese yo lo escuche allá en el Yagé, no me lo enseño nadie, y las danzas también y el Yuruparí también y los pasos también, todo allá (mundo espiritual de la maloca de la danza) es donde uno lo adquiere y los que van a ser rezanderos allá también ellos escuchan, la oratoria. De allá es donde se practican también los rituales, es una práctica de ese mundo espiritual.

Lo que sucede aquí es una representación del mundo espiritual. Entonces el Yagé para nosotros es la forma para conectarnos con la sabiduría.

Si usted llega allá a ese mundo espiritual, a esa maloca de la danza, hermano, usted ya es un sabedor. todo se escucha allá en el momento del Yagé.

Entonces por eso cuando usted ve una danza real, todo el mundo está danzando están escuchando eso por allá en las danzas... y el danzador solamente guía lo que la ve allá (en el mundo espiritual)

- **Entrevistador:** ¿(el danzador) es como un conducto?

- **M. León:** Si. Así es las danzas y los instrumentos también.

  Cuando usted está bien mareado de Yagé, usted está en el mundo espiritual, usted escucha eso. Saca su caracol y toca. Entonces para trascenderlo de ese mundo del caracol (el plano físico) el que tiene el caracol empieza a tocar cuando ya sabe, es como decir: "bueno alístenos y vamos para ese mundo" (para el mundo espiritual). Empieza a tocar.

Y así funciona ese es el caracol, es una fuente muy importante, entonces para eso es que se utilizan los caracoles en las danzas. Entonces por eso es que se les da Yagé a los caracoles también, uno tiene que hundirlo en la totumita del Yagé. Allá. Ya uno después viene y lo saca. El también empieza a vibrar, el sonido de el se expande en toda la

maloca. (….)

Eso (el caracol) tiene un mito muy largo que viene desde el origen de la vida, nuestro ancestro Yebá, Yebá es el ancestro de los Barasana, la tribu de mi mamá.

Una vez había un semi-dios creado en la tierra….

3.2 Mito sobre el Caracol

A continuación, se presenta la transcripción de una entrevista realizada por el presente trabajo en julio de 2019 a Muipu Jesús León. El mito narrado hace parte de la historia de origen del grupo étnico Barasana.

- **M. León:** El Caracol es el abuelo Yebá, es el ancestro de los Barasanos. Él era uno de los primeros hombres de la historia de la humanidad de los pueblos indígenas, él es el ancestro del grupo étnico Barasano.

  Resulta que Yebá era un salvaje, no tenía casa, nada…ni tumbaba chagra, nada de eso, vivía en el monte en una casita feíta en un ranchito luego pues el siempre buscaba una mujer entonces escucho una vez que la ranita dijo {cu cu…} entonces ese abuelo Yebá vivía solo, él era como el rey de los animales, de todos los animales del mundo, el convivía con ellos, con los pajuiles. Con toda esa gente.

- **Entrevistador:** ¿Pero era un hombre?

- **M. León:** Era un hombre, ya era un ser humano, pero tenía como unos poderes sobrenaturales por ser un ancestro, entonces el escucho a la rana {sonido} y le pregunto (a la rana) oiga, ¿pero usted que es lo que hace?

  Rana: no pues yo estoy comiendo el Tucupi (el Tucupi es un

concentradito de yuca de la Manicuera del caldo del jugo de la yuca, es líquido. Entonces se hierbe bien y se concentra, a eso le echan un poquito de agua, eso es agridulce, es rico)

Yebá: ¿Pero usted que es lo que come abuelo?

Rana: yo estoy comiendo Tucupi que hacen mis sobrinas, nietas. Yebá: ¿bueno quiénes son sus nietas?

Rana: mis nietas son esas que les gusta llegar a comer Ucuqui (frutal silvestre) entonces ellas llegan a comer eso allá y pues a mí me gusta pedirles el Tucupi a ellas.

Yebá: pero yo necesito una mujer, ¿dónde está esa mujer?

Rana: pues por allá la mariposa azul, él es el que sabe si usted quiere mujer pues dígale a él que lo lleve.

La mariposa azul dijo: listo vamos, son casi más de 20 lomas tenemos que ir para llegar allá.

Yebá: bueno vamos.

Pero la mariposa Azul decía eso porque el volaba así (imitando la forma de una loma) esas eran las lomas…o sea era cerquita.

Entonces el cantaba y la mariposa volaba. Entonces él cantaba (Yebá) que enviaba las cáscaras del Ucuqui que las mujeres anaconda votaban. Que él les iba a cantar (a ellas). Entonces eso cantaba también la mariposa.

"Cogía" se llama la fruta de Ucuqui en lengua. Eso se llama Bara-basa canto de sentimiento hacia alguien (para expresar un sentimiento a alguien). Él fue el primero que canto eso, hay es donde se origina eso, el origen del Bara-basa

- **Entrevistador:** ¿Y esos cantos tienen muchas versiones?

- **M. León:** (Si) muchas versiones, ya en los últimos años uno de los últimos mejores danzadores dedico a la primera mujer que el eligió, si usar la tradición que (decía) tal muchacho pertenece a tal muchacha. El voluntariamente rompió esa cadena y decidió enamorase de una persona cualquiera y decidió expresarle una canción, así como hizo la mariposa. Él ya le expresa su propia canción.

- **Entrevistador:** ¿una canción secular se podría decir?

-M. León: Es algo que le expresa de un momento a otro, él le dedica esa canción a la muchacha ya en la vida actual.

- **Entrevistador :** ¿y eso (la canción) se improvisa?

- **M. León:** (Si) Improvisado, pero eso solamente lo hacen los profesionales, los expertos, los que saben. Porque él era uno de los mejores danzadores de los últimos tiempos. Santiago Giraldo se llama el, del grupo étnico barasana, del mismo origen que estamos hablando. Entonces el dedicaba a la mujer (la canción) diciendo que: que cabellera tan bonita y tan lisa que usted tiene. Que él le va a conseguir un vestido, de los mejores vestidos que tiene que ser de colores rayados, que la señorita Berta (la primera misionera que llego, que ella vendía los mejores vestidos) que el iba a pescar los pescados más grandes del caribe, le iba a vender eso y le iba a comprar el vestido que costaba 50 mil pesos, el vestido más caro de esos tiempos, entonces ella se llamaba Amancia ,pero el (Santiago Giraldo) lo dijo en una danza grande (en una danza con muchas personas) entonces ella le contesta también:

Ella le responde de una vez: yo vine desde un lugar lejano, no tengo primos ni cuñados, nadie a quien pertenecer vine a este lugar extranjero y me encontré el alma de un mejor danzador, el mejor danzador del mundo, yo quiero también hacer parte de su vida, quiero

estar con usted, ya que yo estoy elegida por uno de los grandes danzadores.

Entonces hay se origina esa clase de estilo de canto, cuando la mariposa viajando abre esa canción, ahí se origina.

Cuando llegan allá, (así es el mito, va jugando con el tiempo, el origen momento actual, el origen momento actual…) llega allá y el (la mariposa) dice (a Yeba), ahora usted tiene que convertirse en un Ucuqui, como Yeba tenía poderes sobrenaturales, él se convirtió en un Ucuqui, se colgó por allá, para atraer a las muchachas. (Del río) Salieron tres anacondas grandes y se convirtieron en unas muchachas bonitas y dijeron aquí huele a Yeba, él era un chandoso que olía a perro, entonces Yeba cayó él era un Ucuqui gemelo (grande) apenas la muchacha lo cogió él se convirtió en hombre entonces la agarró, pero como ella también tenía poderes se escapó. Él le lanzó un poder, unas enredaderas y ella escapó, después de 2 intentos al tercero le mando unas enredaderas grandes las más grandes ese si le alcanzaron a agarrar el cabello, ahí si la atrapo, él ya la capturó y la llevó a la casita toda feíta (de él) en medio de todos los animales, y ella le dijo: yo no vivo aquí. Ella si venía de un mundo civilizado, el mundo del agua que allá es el origen del hombre allá existió primero el mundo de la yuca, de los cultivos, en cambio en la tierra todavía no, vivía solo Yeba… ahí todo salvaje. Pero en el mundo del agua ya existía la Yuca, ella es la madre de la Yuca ella se llama Yavira, ella es el origen de la Yuca. Entonces muchos Macuna cantan… hoy en día los profesores crean esas canciones y cantan, diciendo que Yavira es la primera que trajo la yuca a la tierra, es la madre de la Yuca, pero es hija de la anaconda del agua, anaconda agua, esos son los Macuna, gente del agua. Hijos de Ide-jimo. Anaconda del agua, está la anaconda de Tierra, anaconda de los cielos y anaconda del remedio. Hay cuatro anacondas, entonces la anaconda de la tierra son los familiares de mi mamá, los hermanos de mi mamá hacen parte de la familia de la anaconda de la tierra, son los Barasana y mi papa hace parte de la anaconda de los cielos, los Tatuyo y mis primos son la anaconda del agua y anaconda remedio son nuestros cuñados los Eduria los que

actualmente viven en la comunidad de Sona.

Entonces él la captura y la lleva, y como él era salvaje va y pesca y lleva pescaditos y pues para ella todos los peces eran los parientes entonces no, ella no come. (ella venia del agua) cuando hay un sonido, cae una Siringa (una frutica) eso cae. Entonces ella dice: ¡Yeba eso si es comida! Yo quiero comer eso. ¿Entonces él le dice dónde? Mi abuelo la ardilla es el que le gusta comer eso. Pues llévelo ardilla y le da de comer eso, entonces el la lleva y le va dando de comer eso, entonces ella recoge, recoge eso y como ella está comprometida ya con Yeba, ella decide llevar en un balay (Siringa) al papa (de ella) a la anaconda. Y para también decirle que ella ya está casada. Entonces ella le lleva eso, todo eso come allá. Para él es algo muy rico, entonces la ardillita mira como que ella se mete al rio y el cree que ella se estaba ahogando y empieza a zambullir por todo el rio a buscar, entonces él es como si hubiera estado fastidiando aquí en el Carana. ¿Ella llega allá en la casa de la anaconda, allá disque estaba el papá, entonces a usted que le paso? (Pregunta el papá) ella responde: no papá es que ya conseguí marido, me atraparon. Ya conseguí marido, pero mire, él tiene buena comida un buen hombre, debe hacer algunas correcciones, pero es buen hombre. Yo voy a llevar Yuca a esa tierra, la tierra de los humanos para que así él pueda conseguir más comida, crear los cultivos y organizar el mundo de los humanos. Ella era la diosa anaconda, Yavira la madre Yuca.

Entonces ella trae la Yuca, pero el papá dice; no, pero yo necesito que el me venga a pedir la mano, entonces yo le voy a mandar estos tabacos pues para que el rece, para que aliste el ritual y venga aquí a pedirme la mano. Entonces le lleva ese mensaje. Yeba siempre ha sido un hombre rebelde. El acepto él dijo listo yo voy. Pero entonces llegaron los del tabaco como si fueran unos pescaditos Caloches enrollados y Yeba dijo: no, pero si es que estos son pescados y yo tengo mucha hambre y se puso a comer ese pescado, le dio vomito diarrea, el papá (de Yavira) ya sabía. Él estaba jugando. Por eso dicen que los suegros siempre prueban a los yernos, a ver que tanto saben. Él fue a poposear

afuera y nació el tabaco real, ahí se origina el tabaco. El tabaco se hizo para hacer la prevención y curación de un ritual. El protector el escudo del hombre, simboliza eso.

Entonces Yeba listo, convocó a su gente entonces eran todos los animales, reunió todas las provisiones la comida que él iba a ofrecer. Animales a ofrecer a la anaconda. Pero realmente el suegro de él lo quería devorar, no lo quería recibir.

Pero Yeba era un gran sabedor también y él ya sabía que lo querían matar. Él ya estaba listo, era un hombre muy listo a pesar de que era muy terco. Era muy terco pero muy listo.

El convoco a todo el mundo y se fue, claro la maloca estaba toda en llamas, la misma trampa que le había puesto el suegro a ver que tanto sabía, entonces ahí estaba la representación de los Tatuyos, era el mochilero, un ave especial para hacer el plumaje de las coronas que utilizamos en el ritual. Hay dos clases de Mochilero uno de punta roja y el otro de punta blanca, uno es un Mochilero mono y el otro es morenito.

El morenito dijo listo yo me hago cargo, yo llevo la defensa del emblema de todo este grupo y con su poder y sabiduría voy a calmar la puerta de ese fuego que está en llamas y hay va a poder entrar todo el mundo a la Maloca para hacer el ritual. Entonces se fue para allá, entonces cuando él iba a entrar se le quemo toda la nariz y cayó de regreso, ahí fue cuando dijo ya nuestra representación (de la tribu Tatuyo) el Mochilero Mono: ¡yo sí puedo!

Entonces arrancó... y cuando él fue penetro toda la sabiduría en la Maloca. Entró por allá casi en la cumbre de la maloca y dicen entonces el poder era imparable...se alcanzó a quemar la nariz, se le quemo la nariz por eso él tiene la nariz blanca y también los ojos, por eso él tiene los ojos blancos, el Mochilero Mono. Se quemó la cabeza y quedó mono… Cuando el paso por allá invadió toda la maloca, calmo todas las fuerzas y apenas eso se abrió la puerta y llego Yebá.

Cuando el entro se le vino la anaconda, como él era un hombre listo le

mando toda la comida, animales que él había traído, le tapó la boca… se vino la suegra volvió y le tapó la boca… ahí disque se le vinieron a pedir la mano los cuñados, que eran solo peces de esos carnívoros, cuando se le vinieron disque el calmo todo eso a través del rezo, del tabaco. Y después hay si ya venían personas, todos cuando entraron a la maloca ya eran personas.

Yavira entonces le dijo: usted va danzar mi danza, a mi nombre. La Danza de Siringa, iban a hacer Dabucuri de Siringa. Eso él cantaba a nombre de Yavira y esa es la Danza de Siringa. Actualmente nosotros danzamos eso cuando hacemos Dabucuri de Siringa, eso es en Maraca (se canta llevando el ritmo con la maraca)

Ahí empieza a danzar en nombre de Yavira.

Entonces el empieza (Yebá a danzar), claro entonces ahí es donde el suegro empieza a repartir el Yagé, hay se origina la repartición del Yagé, en esa danza.

El (Yebá) no estaba en la casa de la anaconda, si no que estaba en la casa espiritual de la danza, la caza de la danza. Entonces el con su conocimiento hizo que fueran a ese mundo espiritual, allá en el origen de la danza. Yebá era un payé muy duro, un gran sabedor.

Entonces el creo los instrumentos de danza, el caracol. En ese momento de ritual.

Ellos ya existían (los instrumentos) si no que el los materializo, el alma de esos instrumentos ya existía y el los trajo a este plano. El creó también la cabeza del venado. Eso es cuando uno va a tomar Yagé pero algo hacía que el Yagé no estuviera bien, faltaba algo para que el Yagé diera más forma lo llevara a un mundo espiritual más antiguo, entonces el no encontró la forma.

El único que poseía la forma de llevar al Mundo espiritual, la realidad del mundo espiritual, era el caracol. Él era el único que podía. La esencia del caracol.

Entonces hay el materializa a el caracol para poder trascender de este mundo a un mundo espiritual, y allá es donde empieza el toque.

Allá empieza, él crea este caracol, es la casa de origen, la forma de trascender de este mundo real al mundo espiritual. Cuando él hace eso despierta todo el Yagé en la maloca, todo entran en mareo de Yagé, en ese momento el único que resistía más era el Mochilero del agua, ese si no lo vencía nada de Yagé, empieza a tocar carrizo ese mochilero del agua cuando de pronto nadie puede correr, él es el encargado de tocar el carrizo. El carrizo representa el poder y la belleza de la juventud, pero el carrizo juega a dos cosas, como es poder y belleza también hace parte del chisme, porque la juventud es un mundo de chisme y terquedad, también representa eso. Cuando usted sueña un carrizo hermano es porque le espera tremendo chicharrón de chisme.

Así es desde el origen, en esa casa se originaron todos esos instrumentos, se materializo, la esencia ya existía, entonces Yebá materializa todo eso, hay también la flauta. Pero la flauta esperemos.

Entonces cuando ya no puede, el caracol entona más duro la canción para tumbar a el ultimo que está de pie que era el Mochilero del agua, para ascenderlo a él también al mundo espiritual. Porque él era el único que se hacia el fuerte. Entonces el caracol insiste otra vez, pero ya el caracol reúne todo el mundo real de forma espiral, recoge toda la esencia de las cosas de este mundo en todos los extremos a través de forma espiral para mandarlo al mundo espiritual incluyendo al mochilero, hay el Mochilero nada que hacer, hay vuelve y entona más duro, el presiona más, ese es un toque ya para presionar.

Entonces hay si el coge y trasciende al mochilero hasta el mundo espiritual, por allá en el origen de la danza, la gran maloca de la danza que es un mundo espiritual, hasta lo manda al mochilero. Ese es el momento más grande de mareo del Yagé, cuando nadie se para y esa es la función del caracol. Allá es donde ellos consiguen la sabiduría para el rezo, la curación de enfermedades, la protección de la maloca, el caracol hace que se trascienda. Y allá están todos los instrumentos ancestrales, el Yuruparí (sonido)

El Yuruparí son dos instrumentos , es el par, el mayor y el menor y

ellos se originaron mucho antes que estos, son más antiguos, eso si ni siquiera los seres de la naturaleza, los crearon los mismos Dioses ancestrales, los Ayawa, los creadores del mundo, ellos crearon el Yuruparí, entonces por eso yo cuando hacia la investigación en Bogotá con el grupo de artes , decía que primero está la esencia de las cosas, primero está el conocimiento si no que el hombre consigue el conocimiento, no construye el conocimiento. El conocimiento para nosotros siempre ha existido, la esencia siempre ha existido nosotros solo hemos encontrado el conocimiento para así poder curar, prevenir enfermedades, proteger a los niños.

Mucho antes existía el Yuruparí, el Yuruparí representa los mismos seres ancestrales, el Yuruparí no es creado por el hombre, si no por los ancestros, entonces el Yuruparí es dos pares, que también uno en el mismo ritual, en el mismo momento del Yagé escucha el sonido y desde allá (mundo espiritual) uno aprende ya uno acá lo practica.

Entonces son dos toques. (Se toca en pregunta respuesta) pero cuando uno escucha, escucha que esta solo uno, uno solo, pero son dos en canon, están sincronizados desde allá (mundo espiritual) lo mismo el Yuruparí Grande, se escucha como uno solo.

Entonces toda la música, se origina hay, en la gran casa de la Danza, ese es un mundo que existe a través de la espiritualidad. Uno solo lo ve a través del Yagé. Ese mundo espiritual existe, entonces por eso yo digo es una ciencia de vida y el Paye es el encargado de hacer que todas esas cosas funcionen, cuando reza el Yagé el reza para que ellos puedan trascender a ese mundo. Para que todo esté bien.

Entonces allí se origina este caracol, pero entonces como es por el amor de una mujer, por Yavira, también es la representación de los muchachos que están enamorados, cuando están en conquista ellos tocan el caracol, además de ser un instrumento que trasciende del mundo real al mundo de la espiritualidad si no está en el momento de Yagé, el representa la melodía de un sentimiento. Y lo mismo la flauta.

Pero es raro si usted mira bien es (el caracol) tiene tres huequitos, la

flauta tiene cuatro y el Yuruparí no tiene nada, pero se parece a una flauta si huecos solo con la boquilla, así como la flauta. Pero no tiene ningún huequito.

Entonces eso hasta hay es el origen del caracol. Pero esa historia sigue es un mundo de origen son tres partes, así como una serie, tiene tres partes. Esta es la primera, entonces cuando este caracol hace el toque y trasciende a otro mundo, en el mundo real en la maloca el suegro le va a repartir el Yagé a Yebá y Yebá como es terco, el sale a vomitar afuera y mientras eso el suegro dice tome la rama de Yagé que le pertenece. Entonces ahí le remplaza el Joco, eso es un ave, cuando uno mira bien al pájaro esta todo chorreado de Yagé (el pecho) y así es que el pájaro se chorrea de Yagé. Entonces dijeron: ¿bueno quien va utilizar estos elementos de Danza? Como unos elementos dorados, entonces el Ucu dice: Yut entonces el quedó con eso, por eso el ave canta así… Yut Yut porque él dijo yo lo voy a hacer, Yut significa yo, entonces el quedo con ese canto. El canta así…esa ave.

¿En esos momentos de Yagé se escucha una ardilla y le preguntan, bueno usted que hace ardilla? Responde: no yo me estoy comiendo mi cola.

- y toda esa melena que usted tiene se la está comiendo?
- Ardilla: ¡sí!
- ¿Por qué?
- Ardilla: ¡porque está muy rico! Si ustedes se la comen van a ser sabedores.
- ¡Bueno!

Empiezan a comerse la cola la danta, la guara, la lapa, todos los animales que no tienen cola son los que se comieron en ese ritual la cola. Pero hay un mico que tiene una cola, así como a la mitad. Se empezó a reír la ardilla. yo no estoy comiendo mi cola, yo estoy pintando el carayuru para la humanidad, el Corombolo para ese Carayuru para la humanidad. Entonces se arrepintieron (los animales que se comieron

la cola)...pero ya era tarde. Entonces por eso el mico ese tiene la cola así. El pinto ese Carayuru y fue una pepa de Corombolo que tienen la tribu de los Barasana, que es el ancestro, él lo tiene. Es de un color negrito brillante.

Entonces y por eso son los animales que va a mochar. Terminaron el Yagé, lo repartieron todo y así se terminó la danza. Esa es la primera parte y así se origina el caracol por eso el Caracol es importante.

- **Entrevistador:** ¿Cuándo lo seleccionan para hacerlo es de un tamaño especial?
- **M. León:** Sí, claro es un tamaño especial, es un Caracol normal.
- **Entrevistador:** ¿Qué es eso? (material con el cual esta sellada la para inferior del caracol)
- **M. León:** Un breo de un árbol. Esto dura generaciones, años... los nietos de mis nietos pueden seguir teniendo este caracol, es un material que es casi como más que oro…. Y dura miles de años, eso no tiene un precio, es un material ancestral.

3.2.1 Reflexiones sobre el caracol

Dentro del momento ritual, y a través de su sonido, el caracol activa el conocimiento del Yagé. Los participantes del ritual después de escuchar su melodía pueden trascender del mundo físico al mundo espiritual, denominado como *La casa de la Danza*. Su vibración y sonido sintoniza a los participantes del ritual para los momentos de visión, de rezo. La sintaxis de la música de caracol significa mucho más que un fenómeno estético sonoro.

El caracol tiene una participación activa dentro del ritual, tanto así que es impregnado dentro de la misma totuma de Yagé de la que beben los

participantes en el ritual, para que este vibre al mismo nivel de lo que está sucediendo. Se designa a una persona específica para que lo interprete igualmente en un momento especial dentro del rito, esto es una muestra su importancia. El caracol es utilizado en rituales como el de Yuruparí y ofrenda de pescado entre otros. Su uso dentro del ritual se remota a al origen de la vida misma al tiempo de los primeros hombres.

Existen referencias a su uso ritual descritas en el trabajo de campo (1968) realizado por Stephen Hugh-Jones en una comunidad Barasana del Pira Paraná, aunque lo nombra de manera superficial. Es evidente su presencia dentro del ritual.

Al describir sobre el ritual de *Casa de frutos* dice:

> Cuando los instrumentos He *(Instrumentos He* hacen referencia a instrumentos del Yuruparí, o trompetas de Yuruparí. La denominación *He* es como se refieren a estos instrumentos originalmente en lengua Barasana. Para occidente se utiliza la palabra Yuruparí como equivalente.)están fuera, los hombres recogen los bancos, el recipiente del yagé y las diferentes cuyas curadas por el chamán, se llevan todo esto y salen a sentarse fuera de la maloca en el patio delante de la puerta principal. Allí el chamán sopla conjuros sobre los manojos de carrizos. En seguida, cada hombre da un soplo corto en las puntas de estos instrumentos y después se los distribuyen entre ellos para tocarlos. Al mismo tiempo se tocan otras flautas de hueso de venado, de caña y pitos de caracol; es la primera vez que, desde el comienzo del ritual, se tocan estos instrumentos.(Hugh Jones, 1979,p. 93)

Ilustración 73: Muipu Jesús Leon y su Caracol

Foto - autor: Thomas Ochoa

3.2.2 Organología y descripción física del Caracol.

Es importante tener en cuenta que la elaboración física del Caracol como instrumento-ritual, no es genérica. Su construcción está siempre enmarcada dentro de un momento específico en el año organizado de acuerdo al calendario ecológico cultural *Rodori*. Concretamente este periodo se desarrolla durante la dieta de un mes, que deben hacer los hombres después de participar en un ritual de Yurupari grande (el cual es realizado cada 5 años). El caracol y demás instrumentos son elaborados por un especialista o persona que conoce del tema, dependiendo de la necesidad del momento.

Una observación estrictamente física del caracol dirá:

Es una concha de caracol con tres orificios en la cara superior. El orificio del medio funciona como boquilla, las dos aberturas laterales, pueden ser respectivamente cubiertas o no, con la yema de los dedos índices de ambas manos según el tono que se quiera emitir. La parte inferior del Caracol está sellada con el breo de un árbol. La nota más grave del Caracol se produce al soplar sobre la boquilla y mantener las dos aberturas laterales cubiertas. La más aguda resulta de soplar sobre la boquilla sin cubrir ninguno de los orificios laterales. Las diferentes alturas o notas que puede producir el caracol, depende tanto de la digitación sobre los orificios laterales como también de intensidad del aire con que se sople la boquilla.

3.3 Análisis de la música de caracol.

El presente análisis musical se basa en el sistema desarrollado por Alfredo Ardila y Rodolfo Saltini. (Tesis de Doctorado, S.F. Universidad de Bufalo- USA) Se contextualiza como un análisis a músicas y o fenómenos sonoros que están fuera de las estructuras convencionales occidentales. Se busca tener en cuenta los fenómenos estructurales los cuales se consideran pistas para identificar puntos de relevancia en la macro, meso y microestructura.

Para ello se hace una identificación de las características, dentro del fenómeno sonoro a analizar, de los siguientes elementos musicales por considerarlos los más comunes.

Cadencia, Tonalidad, Ritmo,

Métrica, Densidad, Timbre,

Registro, Alturas, Textura, Motivo,

Texto, etc.

Se realizó el análisis a la música de caracol presente en las grabaciones realizadas por Brian Moser, Donal Tayler (1960-61) y a las realizadas en este trabajo. Luego se observó que evolución o cambio presentado en el fenómeno sonoro durante este periodo de tiempo entre ambas grabaciones.

Para presentar el análisis de la *forma* musical se utilizó un gráfico de representación, una línea de tiempo marcada en rojo sobre la que se ubican, en la parte superior los minutos exactos en los que el fenómeno sonoro varia o presenta modificaciones y en la parte inferior los motivos melódico-rítmicos que presentan a lo largo de la grabación.

Dentro del análisis musical realizado, también se transcribieron fragmentos de los motivos ritmo melódicos presentes en la música de caracol de cada grabación.

Las transcripciones realizadas, son únicamente guías aproximadas, utilizadas como ayuda para comprender desde una perspectiva académica el fenómeno sonoro de la música de caracol. **Cabe aclarar que la música de Caracol funciona en cuanto afinación y métrica dentro de parámetros ajenos a los de la música occidental.** Por lo cual las transcripciones en cuanto a figuración rítmica y de representación de alturas, son aproximaciones. **En ningún momento una representación valida de significado.** En la notación musical de esta transcripción se eliminó el signo de métrica y las barras de compas, dado se consideró que su uso no aplicaba para el caso.

3.3.1 Análisis musical: música de caracol grabación Brian Moser y Donald Tayler (1960-61)

Estas grabaciones fueron realizadas en Colombia entre 1960-61, son una recopilación de cantos y músicas de diferentes instrumentos, de las comunidades indígenas Tucano y Cuna, tienen una duración total de 1 hora 37 minutos. El fragmento musical que se analizó (en el cual está presente la melodía de caracol) se desarrolla desde el minuto 2:58 hasta el minuto 4:15. La investigación de Brian Moser y Donald Tayler nombra el instrumento que suena en este período de tiempo como *Snail-shell flute*, en castellano, Flauta de concha de caracol.

A partir del análisis que se realizó se identificaron 2 motivos ritmo-melódicos los cuales se intercalan a lo largo de la grabación, los motivos tienen variaciones a medida que se presentan, en cuanto al número de veces que son repetidos sucesivamente y a algunas figuraciones rítmicas. Más sin embargo respecto a las alturas, cada motivo mantiene una estabilidad al utilizar siempre los mismos intervalos melódicos correspondientes según el caso de cada sección. Para diferenciar cada motivo se asignó como nombre al primero en sonar la letra A y al segundo la letra B. esta clasificación no tiene ninguna implicación de significado especial, es simplemente un medio para diferenciar cada motivo.

Estos se desarrollaron a lo largo de la grabación en la siguiente forma:

Minutos

2:58 - 3:02	***3:03 - 3:11***	***3:12 - 3:16***	***3:17 - 3:22***	***3:23- 3:27***	***3:28- 3:44***	***3:45- 3:49***	***3:50 3:58***	***3:59- 4:02***	***4:03- 4:15***
Motivo melodico A	***Motivo melodico B***	***Motivo melodico A´***	***Motivo melodico B´***	***Motivo melodico A´´***	***Motivo melodico B´´***	***Motivo melodico A´´´***	***Motivo melodico B´´´***	***Motivo melodico A´´´´***	***Motivo melodic o B´´´´***

Motivos melódicos presentes.

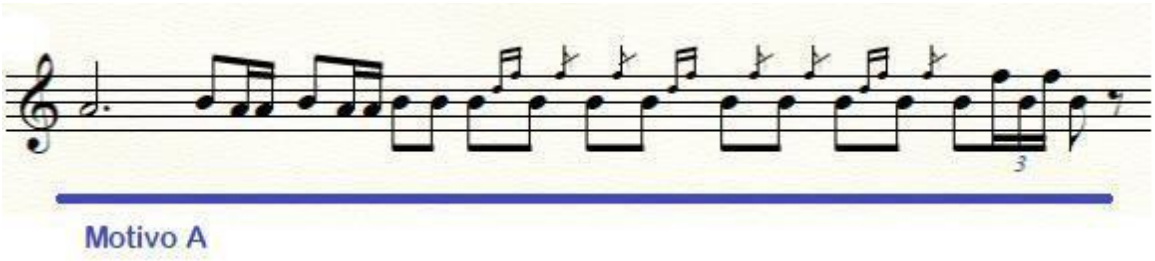
Interprete: Desconocido.

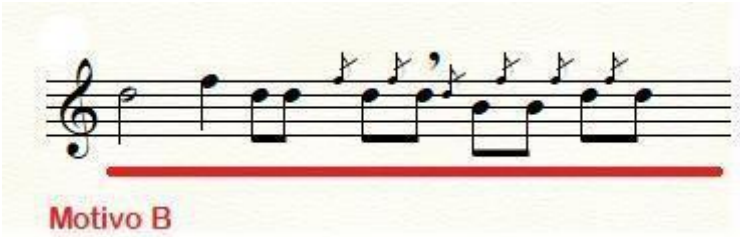
Tempo aproximado:

= 135

Motivos melódicos: La melodía contiene dos motivos ritmo melódicos que se intercalan sucesivamente, con relativa libertad en cuanto a pulso y figuración rítmica. Es decir, cada vez que el motivo es presentado muestra pequeñas variaciones.

A continuación, se transcribió una aproximación de elementos rítmicos y melódicos, (dentro de la de notación musical occidental) de fragmentos de los motivos.





Cadencia: No aplica.

Tonalidad: No aplica.

Afinación: Micro tonal.

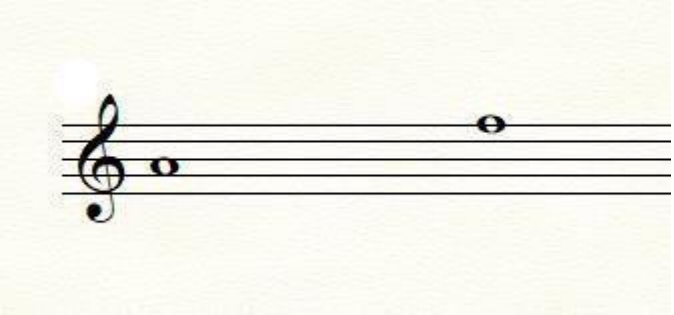
Métrica: No aplica.

Densidad: 1 instrumento.

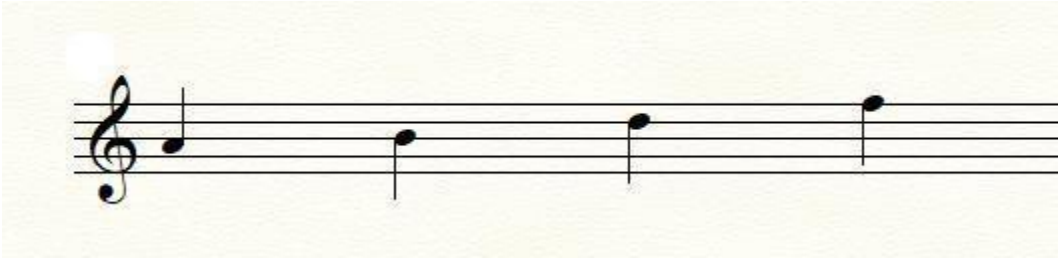
Timbre: *El Caracol.*

Registro: La afinación en las notas que componen la melodía del Caracol es micro tonal. Se distancia, según el caso, un par de comas de la afinación estándar temperada occidental. Mas

sin embargo, se presenta como guía al lector, las notas que estarían más cercanas dentro del sistema de afinación occidental temperado, con el propósito de tener una idea aproximada del rango que utiliza la melodía de caracol. La nota más grave va desde un La hasta la nota más aguda, un Fa, en las siguientes octavas.



Alturas: La melodía utiliza 4 alturas. Teniendo presente que la afinación del caracol es micro tonal, se representan a continuación las 4 alturas (dentro de la afinación occidental) que más aproximarían a las originales.



Textura: homofonía.

Texto. No aplica.

3.3.2 Análisis musical: música de caracol grabada por la presente investigación

El fragmento de la grabación analizada se realizó el 26 de julio de 2019, en horas de la noche en la comunidad de Piedra Ñi, ubicada en el rio Pira Paraná. Está enmarcada dentro del trabajo de campo de la presente investigación. En la grabación se puede escuchar la música de caracol interpretada por Muipu Jesús León.

0:01-0:16	***0:17-0:25***	***0:26-0:39***	***0:38-0:52***	***0:53-1:08***	***1:09-1:18***	***1:19-1:33***	***1:34-1:45***	***1:46-1:59***	***2:00-2:06***
Motivo melodico A	***Motivo melodico B***	***Motivo melodico A´***	***Motivo melodico B´***	***Motivo melodico A´´***	***Motivo melodico B´´***	***Motivo melodico A´´´***	***Motivo melodico B´´´***	***Motivo melodico A´´´´***	***Motivo melodico B´´´´***

2:07-2:16	***2:17-2:28***	***2:29-2:40***
Motivo melodico A´´´´´	***Motivo melodico B´´´´´***	***Motivo melodico A´´´´´´***

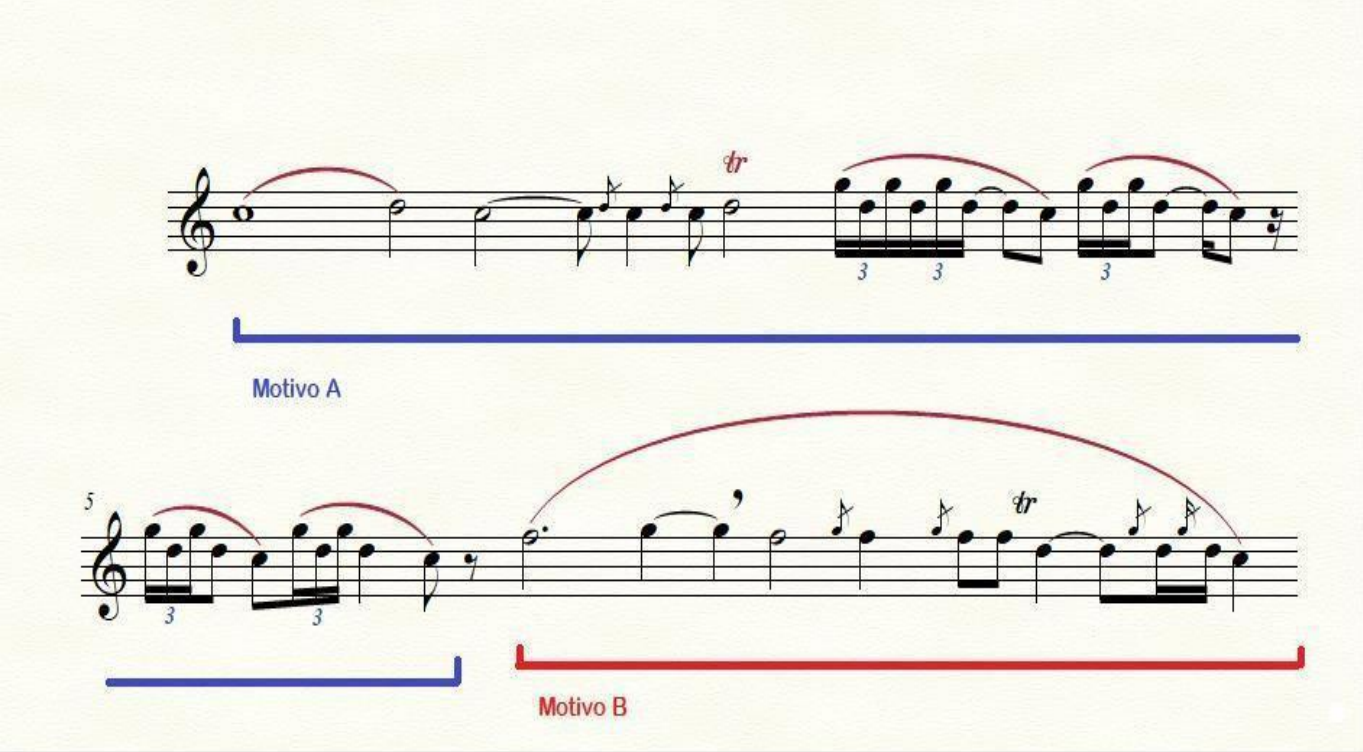
Tempo aproximado:

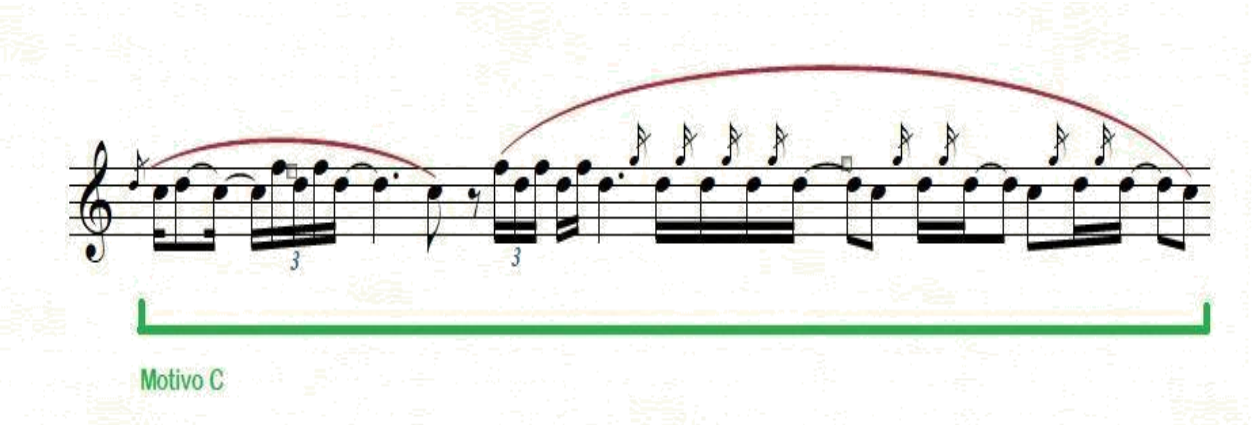
= 90

Motivos:

La melodía contiene tres motivos ritmo-melódicos que se interpretan con relativa libertad en cuanto a pulso y figuración rítmica. Es decir, cada vez que el motivo es presentado muestra pequeñas variaciones. El motivo C se presenta en menor medida que el motivo A y B dentro de la melodía. Esto está relacionado directamente con el contexto ritual donde es tocada esta melodía. Dado que el motivo C es tocado únicamente en uno de los momentos de clímax dentro del ritual.

A continuación, se transcribió una aproximación de elementos rítmicos y melódicos, (dentro de la de notación musical occidental) de fragmentos de cada uno de los motivos.





Cadencia: No aplica.

Tonalidad: No aplica.

Métrica: No aplica.

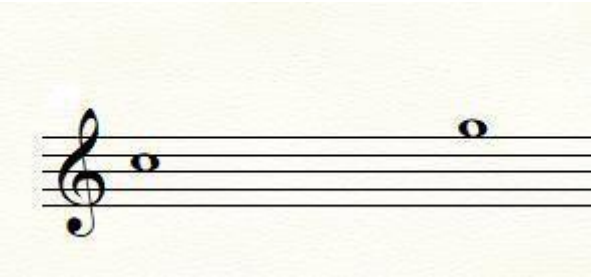
Densidad: 1 instrumento.

Timbre: El Caracol.

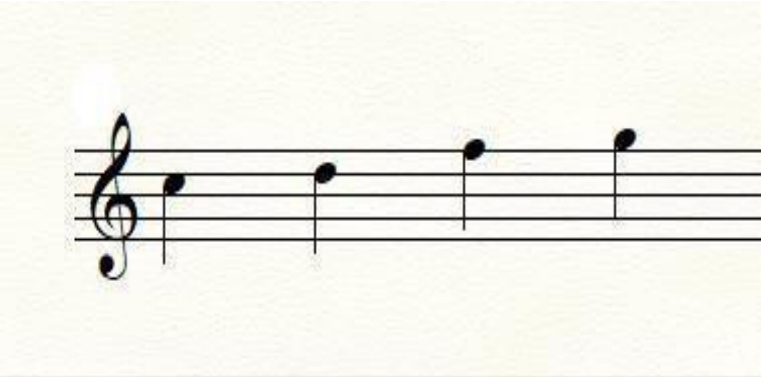
Afinación: Micro tonal.

Registro: La afinación en las notas que componen la melodía del Caracol es micro tonal. Se distancia, según el caso, un par de comas de la afinación estándar temperada occidental. Mas sin embargo se presenta como guía al lector, las notas que estarían más cercanas dentro del

sistema de afinación occidental temperado, con el propósito de tener una idea aproximada del rango que utiliza la melodía de caracol. La nota más grave va desde un Do hasta la nota más aguda, un Sol, en las siguientes octavas.



Alturas: La melodía utiliza 4 alturas. Teniendo presente que la afinación del caracol es micro tonal, se representan a continuación las 4 alturas (dentro de la afinación occidental) que más aproximarían a las originales.



Textura: homofonía.

Texto: No aplica.

3.3.3 Análisis paralelo en las 2 grabaciones de la Música de Caracol:

Resultante del análisis específico de cada grabación, las cuales tienen una distancia cronológica aproximada de 59 años, se concluye que: a pesar de las diferencias en cuanto a la afinación de los caracoles, el tempo y variaciones ritmo-melódicas en los motivos. Son identificables en ambas grabaciones una continuidad y relación en cuanto a la estructura, forma y motivos ritmo-melódicos presentes en la música de caracol de ambas grabaciones.

En una y otra se identifica una forma musical en la cual se alternan dos motivos Ritmo- melódicos, los motivos reconocidos en las grabaciones realizadas por Brian Moser y Donal Tayler (1960-61) guardan similitudes en cuanto a las relaciones interválica y a la estructura de células rítmicas y ornamentos, como apoyaturas, utilizadas en los dos motivos identificados en la música de caracol grabada por el presente trabajo (2019).

Aunque también se concluye que existen variaciones dentro del fenómeno sonoro a lo largo de este periodo. Por ejemplo, con respecto al tempo, se evidencia una diferencia notable en cuanto al Tempo y afinación.

La grabación realizada por el presente trabajo identificó un tercer motivo ritmo-melódico que no está presente en las grabaciones de los años 60s. Este motivo se presenta únicamente una vez a lo largo de toda la melodía. Gracias a las informaciones aportadas por Muipu Jesús León, se sabe que este tercer motivo es únicamente tocado en momentos específicos de clímax dentro del ritual, por lo cual podría considerarse una posible explicación para no encontrarlo dentro de las grabaciones realizadas por Moser y Tayler.

CAPÍTULO IV: MARCO METODOLÓGICO

El presente proyecto está enmarcado dentro de una investigación cualitativa e intercultural puesto que busca describir y analizar (siendo lo más fiel posible a su idea original de concepción) el significado de la música de caracol dentro del pueblo Tatuyo y Barasana. El enfoque intercultural permite crear espacios de dialogo e intercambio en términos equitativos y en condiciones de igualdad, igualmente se orienta a propiciar un respeto mutuo entre los individuos por encima de sus diferencias culturales o sociales. Se pretende bajo una perspectiva etnomusicológica se observe, describa e interprete (Ardila, 2013) los elementos que intervienen actualmente en la relación de esta comunidad con la música de caracol y su cosmogonía. La investigación consistió en: recolectar la información, seguidamente triangular las fuentes, analizar los datos y finalmente desarrollar las conclusiones a partir del análisis y la triangulación.

Esta investigación se llevó a cabo en el año 2018 y 2019 principalmente en Bogotá y la comunidad de Piedra Ñi ubicada a las orillas del rio Pira Paraná en el Vaupés colombiano, fue desarrollada en 4 Etapas.

Sobre la estructura del trabajo:

Para comprender mejor la estructura en que se organiza este trabajo valdría remitirse al siguiente aspecto. Dentro de la cosmogonía e historia mítica de las comunidades indígenas del rio Pira Paraná se habla de la existencia de diversas etapas en el proceso de formación del territorio, la historia cuenta*:*

> En el principio la creación fue caótica, pero los Ayawa a medida que lo creaban, iban creando los conocimientos para ordenarlo. Ellos fueron aplacando todo el mal que estaba sobrepuesto en la naturaleza

> y fueron mediando para guardar los males. Ellos establecieron las pautas de manejo del tiempo y de las épocas, para que hubiera buena vida, para mantener la integridad de la naturaleza y establecer un orden. Así dieron origen a **Rodori,** al calendario ecológico-cultural, que conecta los ritmos del cosmos-naturaleza, con las actividades humanas, cotidianas y rituales. (ACAIPI, 2010)

A partir de este calendario ecológico-cultural *Rodori, el* cual es entregado a la Humanidad por los mismos creadores, se manifiesta como una serie de leyes y reglas que se establecen y deben cumplir desde el mismo origen. Se diferencian e identifican diversas épocas y periodos sobre los cuales se organizan y desarrollan toda la actividad de intervención sobre el territorio.

A partir de este calendario ecológico-cultural *Rodori, el* cual es entregado a la Humanidad por los mismos creadores, se manifiesta como una serie de leyes y reglas que se establecen y deben cumplir desde el mismo origen. Se diferencian e identifican diversas épocas y periodos sobre los cuales se organizan y desarrollan toda la actividad de intervención sobre el territorio.

> A cada época del año le corresponden una serie de actividades cotidianas y rituales, implícitas en las oportunidades y amenazas de las manifestaciones naturales características de los ciclos de la naturaleza. En cada una de las épocas, los conocedores tradicionales realizan rituales que aseguran la salud de la población, propician la renovación de la vida de todas las especies y la estabilidad ecológica del territorio; de igual manera se realizan para prevenir conflictos sociales y transmitir conocimientos tradicionales a las nuevas generaciones. (ACAIPI, 2010, p.18)

El *Rodori* se constituye en 4 grandes épocas que corresponden con las estaciones de verano e invierno y sus períodos de transición; están regidos por constelaciones estelares quienes determinan y marcan la realización de los principales rituales en cada una de estas épocas. Cada época se desarrolla por medio de rituales específicos y actividades cotidianas a lo largo de diferentes periodos en el año. Este calendario ecológico-cultural es: "*el conocimiento del manejo de la naturaleza*," el manejo del mismo protege a los animales, previene enfermedades, aprovecha la oferta ambiental, conserva la fauna y flora y la vida humana. (ACAIPI, 2010)

El Caracol, música ancestral del rio Pira Praná se inspiró en el ordenamiento del Calendario ecológico y cultural *Rodori,* que se divide en 4 grandes épocas. De manera semejante, se pretendió organizar en 4 etapas el presente trabajo y las actividades que aquí se desarrollaron. Actividades que acorde a su tiempo y a las posibilidades de su momento buscaron igualmente mantener relación entre sí. A cada una de las 4 etapas le fue asignado de nombre un verbo, con el que se buscó sintetizar a grandes rasgos la temática y el propósito de las actividades que allí fueron desarrolladas.

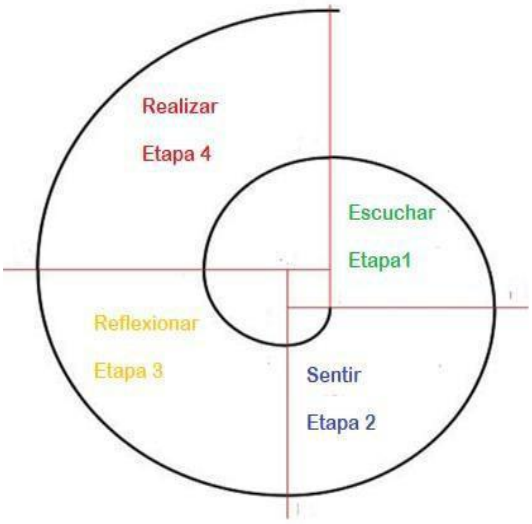


Ilustración 74 Mapa espira etapas

Se propuso que cada etapa debería cerrar las actividades de su respectivo ciclo para que la siguiente pudiese empezar a desarrollarse. Sin embargo, las actividades de cada ciclo se mantienen vigentes e influyen en el desarrollo de las siguientes. Se plantea un efecto espiral en el que una vez cumplida una etapa, sobre la misma inicia el desarrollo de la siguiente, pero a otro nivel de profundidad. Se aclara la cuarta etapa, no se culmina en su totalidad bajo la entrega del presente trabajo. No obstante, se deja señalada la necesidad de culminarla para poder comenzar nuevamente la estructura del ciclo en su totalidad de 4 etapas, que se propone como organización en pro de utilizar, profundizar y responder a las futuras necesidades y retos que exija la continuidad de la presente investigación.

Las etapas fueron desarrolladas de la siguiente manera:

Etapa 1: Escuchar

Se hizo una revisión bibliográfica de los estudios y trabajos realizados sobre el pueblo Tatuyo y Barasana y su música. Así mismo se efectuó una entrevista registrada por medio de una grabación de audio en la ciudad de Bogotá con una duración de 3 horas 15 minutos el día 16 de Septiembre de 2018 a Muipu Jesús León Marín miembro de la comunidad Tatuyo (que residió temporalmente en Bogotá) y a Diana Cardona persona quien residió durante 1 año y 6 meses en el colegio de Piedra Ñi ubicado en el rio Pira Paraná. En esta entrevista se abordaron varios aspectos relacionados a los rituales de iniciación masculina dentro de la comunidad Tatuyo y Barasana, específicamente el ritual de Yurupari. También fueron descritos algunos de los instrumentos musicales presentes durante esta ceremonia. Entre los instrumentos descritos se encuentran las Trompetas sagradas de Yurupari o instrumentos *Hee*. Durante esta entrevista igualmente se realizó la grabación de audio de algunos fragmentos de cantos tradicionales, como tambien del mito del origen de Yurupari narrado por Muipu Jesus Leon.

Dentro de la entrevista Muipu Jesus León describe y explica el significado de elementos sagrados dentro de la cosmovisión Tatuyo y Barasana como los son el *Cuenco de Cera de Abejas.*

Paralelo a este trabajo se llevó a cabo la grabación de la conferencia realizada en la Biblioteca Nacional en agosto de 2018 a cargo de Julio Bonilla sobre la música de los Tucanos (grupo lingüístico al cual pertenece el pueblo Tatuyo y Barasana) y el sobre el trabajo de *The music of some indian tribes of Colombia* desarrollado entre 1960 y 1961, por los británicos Brian Moser y Donald Tayler, quienes recorrieron los remotos ríos Pira Paraná y Apaporis (Vaupés). De igual forma se revisó material bibliográfico sobre estudios etnomusicológicos, antropológicos, de trabajos audiovisuales y grabaciones sonoras realizadas sobre comunidades indígenas no solo en Vaupés si no también en general en la región amazónica. La mayoría de los trabajos consultados se encuentran en la bibliografía del presente trabajo.

En conclusión, esta primera instancia buscó desarrollar una contextualización lo más completa posible (previa al trabajo de campo) sobre la historia, costumbres, rituales, música, cosmogonía y mitología del pueblo Tatuyo y Barasana en el territorio Amazónico. Para de esta manera tener los mayores elementos conceptuales y metodológicos a la hora de abordar el trabajo de campo para de esta forma hacerse a una comprensión lo más amplia posible de toda la complejidad de la música de Caracol. En el ejercicio de observación de la practicas musicales vivas de esta música dentro de la comunidad en el Vaupés.

Etapa 2: Sentir

Consistió en el trabajo de campo de 3 semanas de duración, en el cual se visitó la comunidad indígena de Piedra Ñi ubicada en el rio Pira Paraná y diversos lugares del Vaupés Colombiano. El trabajo de campo fue

realizado del 16 de Julio al 14 de agosto de 2019. Durante la vista a la comunidad de Piedra Ñi me fue permitido hospedarme en el Colegio (I.E.D. Piedra Ñi- escuela rural de Puerto Antonio Pira en la provincia de Pacoa Vaupés- Colombia).

La comunidad de Piedra Ñi es habitada por una multiplicidad cultural de personas pertenecientes a diferentes grupos étnicos, entre ellos Tatuyo, Barasana, Macuna, entre otros. Además de las múltiples charlas con miembros de la comunidad, como del compartir de actividades y trabajos cotidianos, en este lugar se realizaron 4 entrevistas formales, registradas en grabaciones de Audio, al rector de la institución educativa Muipu Jesús León. En estas grabaciones de audio se realizó la grabación de: la primera parte del mito de origen Barasana, la cual está estrechamente relacionada y explica el origen y significado del Caracol. También se realizó la grabación de la música de Caracol interpretada por Muipu Jesús León , como la explicación narrada por este, del significado y uso de esta música durante el momento ritual. También se realizó una grabación sobre la explicación de la interpretación musical de la melodía de Caracol.

Por ultimo dentro de las entrevistas realizadas se abordó el tema de la organología del Caracol, los momentos específicos en el año en que este es construido y otros aspectos de vital importancia dentro del ritual como los demás instrumentos musicales y el Yagé, brebaje medicinal sagrado dentro de la comunidad hecho a partir de bejucos ingerido por los participantes durante los rituales.

A lo largo de este recorrido se realizaron registros fotográficos y de video de la comunidad de Piedra Ñi, Ceima Cachivera y la ciudad de Mitú, también se hizo un registro fotográfico de El Caracol, y por ultimo de lugares visitados durante el viaje. Los registros fotográficos y de Video fueron tomados con una cama Nikon D5300.

Estos registros fueron realizados con el propósito de comprender mejor el

funcionamiento y contexto de la música de Caracol dentro de su territorio. Para finalizar es oportuno mencionar también se visitaron (como complemento al trabajo de campo realizado en Piedra Ñi) la ciudad de Mitú capital del departamento, como también la comunidad indígena de Ceima Cachivera ubicada en Yavarate (40 minutos en moto del casco urbano de la ciudad de Mitú).

Etapa 3: Reflexionar

Consistió en la sistematización (como método) de toda la información y experiencias recogidas durante las dos primeras etapas, con el fin de organizar, analizar y finalmente exponer el material recolectado. En esta etapa se realizó el análisis musical, y transcripción a notación musical occidental tanto las grabaciones de la música de Caracol recolectadas durante el trabajo de campo, como también las grabaciones de la música de Caracol desarrolladas por Brian Moser y Donald Tayler en el año 1960-61. A partir de la trascripción y análisis musical a estas grabaciones se efectuó un paralelo para observar la evolución del fenómeno sonoro que se presentó durante el intervalo de tiempo entre ambas grabaciones .

Se realizó la transcripción de varios mitos e informaciones sobre los rituales y la relación de estos con la música recolectados a través de entrevistas durante el desarrollo de las dos primeras etapas.

Finalmente se elaboraron las conclusiones del trabajo a partir de toda la informaciones y experiencias recolectadas a través del proceso investigativo.

Etapa 4: Realizar

Esta última etapa pretendió, pretende y pretenderá (puesto que es una etapa que no cierra su ciclo con el cierre del presente trabajo dada la proyección de la misma) gestionar alianzas en miras de fortalecer y apoyar el sistema

educativo indígena propio SEIP de los grupos étnicos Tatuyos, Carapanos, Bará, Taiwanos, Barasanos, Itanos y Macunas de la Asociación de Autoridades Indígenas Tradicionales del río Pira Paraná ACAIPI, este proyecto etnoeducativo llamado "*Una educación para la vida*" es desarrollado en diferentes colegios e instituciones educativas ubicadas a lo largo del Rio Pira Paraná.

En el marco del presente trabajo esta etapa se desarrolló específicamente a través del acompañamiento y apoyo a la gestión liderada por ACAIPI y por el grupo de trabajo y proyecto educativo *Disoñar la Escuela* liderado por profesor Daniel Nieto, quienes conjuntamente han liderado y gestionado el proceso que se lleva en curso y que espera alcanzar a corto plazo la consecución de un Convenio Marco de Cooperación suscrito entre la Asociación de Autoridades Indígenas Tradicionales del rio Pira Paraná – ACAIPI y la Universidad Pedagógica Nacional.

4.1. Antecedentes Teóricos

- Título: **Maloca, chagra, rio y selva. Escuela de la gente del agua.**

  Autor: Ana Valentina Castro Huertas- Widman Said

  Valbuena Buitrago Año: 2005

  Universidad Pedagógica Nacional

  Reseña:

  Maloca, chagra, rio y selva. Escuela de la gente del agua es una investigación realizada por dos estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional (en el marco de la presentación de su monografía de pregrado) con el fin de proponer un currículo etnoeducativo para ser implementado en el internado de Santa Isabel en cursos de Básica Primaria. El trabajo fue llevado a cabo y desarrollado en el internado de Santa Isabel ubicado a las orillas del rio Pira Paraná en el Vaupés colombiano.

- Título: **De la Teoría al indio experiencia de investigación de Theodor Koch- Grünberg**

  Autor: *Miche Kraus, Dr Phill* Universidad Humbolt de Berlín Año: 2002

  Reseña:

  Este artículo esboza parte de la obra del etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), la cual es el resultado de sus investigaciones en el suroccidente brasileño y en gran parte del Vaupés colombiano. El texto describe el inicio de su carrera como etnólogo y resalta algunos apartes específicos de su

experiencia en las expediciones del río Xingú (1899), el alto Río Negro (1903) y en el territorio de Roraima (1911). Esta información inédita ha sido rescatada de los diarios de expedición de Koch-Grünberg, y permite conocer no solo detalles concernientes a la investigación misma, sino también los puntos de vista del investigador, así como sus experiencias y relaciones con los indígenas. Aquí se evidencian también aspectos característicos de los procesos de cambio en la etnología a comienzos del siglo XX, que dieron un gran paso de la teoría a la práctica es un antecedente valioso para la presente investigación pues es un primer referente de trabajos etnográficos con comunidades en la región.

- Título: **The Music of some Indian tribes of Colombia**

  Autor: Donald

  Tayler y Brian

  Moser Año: 1972

  Reseña:

  Colección que muestra los resultados de la expedición llevada a cabo por varias regiones de Colombia entre los años 1960 y 1961, por los británicos Brian Moser y Donald Tayler, quienes recorrieron los remotos ríos Pira Paraná y Apaporis (Vaupés), acompañados por el doctor Néstor Uscátegui Mendoza, etnobotánico del Instituto Colombiano de Antropología, hoy también de historia (ICANH), quien además se había desempeñado como investigador de la Universidad de Harvard; el camarógrafo holandés Niels Halbertsma y el fotógrafo Horacio López Uribe.

- Título: **Yurupará, Estudios de un mito de la Fundación Amazónica.**

  Autor: Gerardo Reichel-Dolmatoff Año: 1996

- Título : **El sendero y la voz**

  Autor: Carlo Severi Año: 2010

- Título : **La interculturalidad en la educación**

  Autor: Catherine Walsh Año: 2005

- Título: **Sonoridades de frontera**

  Autor: Alfredo Ardila Año: 2013

- Título: **Los guardianes de la sabiduría ancestral, su importancia en el mundo moderno.**

  Autor: Wade Davis Año: 2009

4.2 Instrumentos de recolección y espacios de traducción.

Para la realización de este trabajo se llevaron a cabo grabaciones de audio y video, entrevistas, diarios de campo y registros fotográficos. La organización y clasificación de la información recolectada se realizó cronológicamente. Los videos, entrevistas y grabaciones de audio son presentados en los anexos del presente documento.

Espacios de traducción.

Se realizó la traducción y subtitulación, del alemán al español, del video-documental: *Rituelles Federschmuckfest bei den Barasana (Yeba-Masá),* realizado en 1975 por el Dr. F Haller y el Dr. F.Trupp . Este video trata sobre un ritual de una comunidad Barasana en el Pira Paraná. En él se muestran los instrumentos y danzas del ritual, como también se describe los momentos de uso y símbolos de los utensilios, plantas e instrumentos utilizados. El video se presenta en los anexos de la presente investigación.

4.3 Discografía

- **Various – Music of the Tukano and Cuna Peoples of Colombia 60s Folk, World Country Music Ethnic**

  Label:Rogue Records Format:Vinyl, LP, Compilation, Remastered Country:Reino Unido Released:1987

Discos recomendados a escuchar relacionados con el tema.

- **Yakikandru**

  MÚSICA DE LOS HUITOTOS Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República. Bogotá 1981.

- **Mucho Indio**

  Artista: Mucho Indio

  Copyright © 2011 Polen Records, All rights reserved.

- **Ati**

  Artista : Mucho Indio

  2017

- **Copoazú**

  Artista: Hombre de Barro

  Grabado: Amazonian Trapezium, Colombia

  Año: Enero, 2011

4.4.1 Cibergrafía/ medios audiovisuales

- **Jaguares del Yurupari**

  Documental de 5 episodios
  Realizador: programa Expreso Colombia del Ministerio de cultura. Año: 2012

- **Disappearing World (War of the Gods)**

  Serie Documental Realizador: Brian Moser Año: 1971

- **Apaporis, secretos de la selva**

  Cortometraje/Documental Realizador: Antonio Castro Dorado Año: 2010

  Reseña: Apaporis, secretos de la selva registra paisajes paradisiacos y desconocidos, a través un diario de viaje por la selva Amazónica Colombiana, siguiendo los pasos del etnobotánico Richard Evans Schultes, desde Mitú hasta el río Apaporis, documentando el conocimiento indígena y revelando mitos y secretos milenarios para revivir los muertos. Apaporis muestra vivencias únicas en este rincón inexplorado de la selva amazónica y puede catalogarse como un documental auto reflexivo, en el que se cuestiona la desaparición de sus lenguas y sus conocimientos ancestrales.

- **Cerro Nariz, La Aldea Proscrita**

  Cortometraje/Documental
  Realizador: Gloria Triana,
  Jorge Ruiz Ardila Año: 1985

  Reseña:

  Un capítulo sobre los mitos y la vida cotidiana de los Puinaves del Inírida y la realización de la fiesta de la chicha, enfrentada con las expresiones de la religión evangélica. Filmada en Guainía en las aldeas de Remanso y Cerro Nariz.

- **Los conocimientos tradicionales de los chamanes jaguares de Yuruparí**

  video-documental
  Realizador: © 2010 ACAIPI,
  Fundación Gaia Amazonas. 4
  Direcciones Audiovisual. National
  Geographic T.V. Duración: 00:10:26
  - Soporte: DVD (0057400007)

- **El jaguar y la telepatina del yagé / Amazonía Perdida**

  Video conferencia de ciencia
  Conferencista: Brigitte Luis Guillermo Baptiste
  (directora Instituto de Investigaciones Biológicas
  Alexander von Humboldt) Año: 2011.

- **La Chorrera, el genocidio del oro blanco I y II**

Documental Realizador: Contravía

Reseña:

Con el apoyo de la Fundación Caminos de Identidad, las cámaras de Contravía llegaron hasta la Chorrera, zona de la Amazonía colombiana, para contarle al mundo el genocidio que sufrieron los pueblos indígenas Uitoto, Okaina, Muinane y Bora entre los años 1900 y 1930 a causa de la fiebre del oro blanco (el caucho). Siendo ellos los legítimos herederos de la Amazonía colombiana, hacen un llamado de atención a las autoridades por el histórico abandono al que han sido sometidos.

- **Apaporis: viaje a la última selva**

Video conferencia

Invitado: Alfredo Molano, escritor, investigador y sociólogo colombiano. Fecha: jueves 28 de octubre de 2010

Reseña:

¿Con qué otra palabra más sonora podría nombrarse el río que guarda la última selva? Suena Como es: farragoso, coqueto, seductor, orgulloso, pendenciero...viajamos por el Apaporis sin brújula, sin otro objeto que sentirlo; nos dejamos llevar por sus Corrientes y sólo trajimos lo que su gente nos dio: una pequeña colección de cuentos que se quedaron a vivir con nosotros".

- **El sendero de la anaconda**

  Documental

  Realizador: Alessandro Angulo

  Reseña:

  La travesía de dos viejos amigos que exploran una de las zonas más recónditas de la selva amazónica. Wade David y Martín Von Hildebrand recorren está región a lo largo del río Apaporis donde se encuentran con diferentes comunidades que por más de 500 años se han resistido a los cambios de la sociedad colona y han logrado proteger el bosque que los rodea.

- **War of the Gods**

  Episodio 4 de la serie

  documental Disappearing World

  Realizador: Brian Moser

  Año: 1974

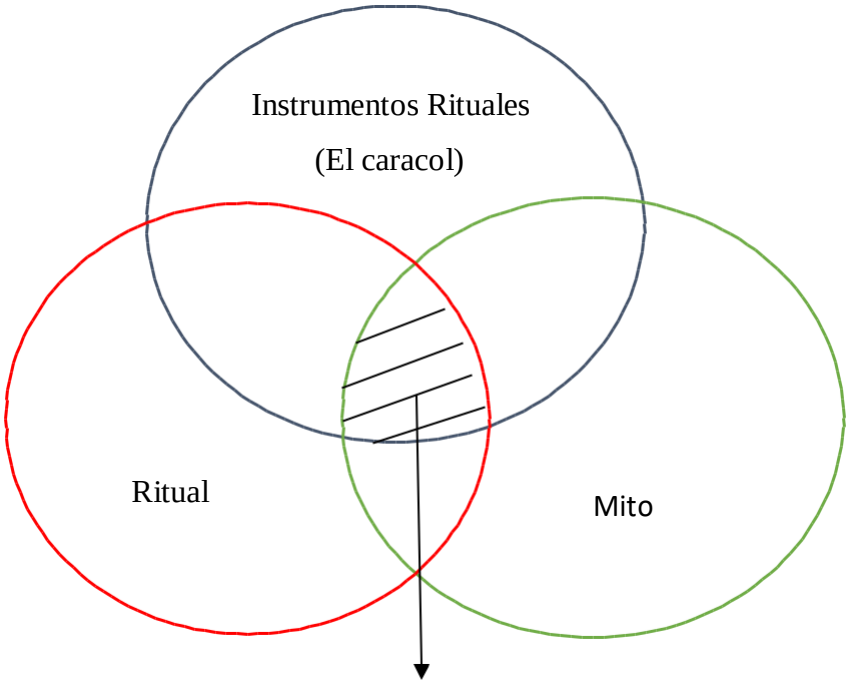
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

- En el momento de realizar una investigación de taxonomía, organología y análisis relacionado a músicas e instrumentos de una cultura diferente a la cual se pertenece, es fundamental evitar la oposición entre "nosotros y ellos" e indispensable invertir el proceso: en vez de denominar la música e instrumentos en relación con lo que ya se conoce –por oposición o por simetría – tratemos de construir a su alrededor un contexto más fiel y sobre todo intentar captar cuales son: la idea o ideas que orientan su concepción.

- La concepción epistemológica de las comunidades del Pira Paraná, a diferencia de la concepción antropocéntrica occidental, conciben el conocimiento como un sistema integrado que no está solo en las personas, el conocimiento se encuentra en todos los elementos del universo. Teniendo esa claridad, resultaría inexacto y sesgado aproximarse a una comprensión del significado de la música de caracol limitándose únicamente, al Caracol y al sonido que este produce. El Caracol (y en general todos los instrumentos para el ritual como: las flautas de Carrizo, la cabeza de venado, los bastones de danza, las maracas, los cascabeles, las coronas de plumas, el Carayurú, entre otros) deben ser entendidos como esencias ancestrales, que tienen explicación y fundamentación en los complejos sistemas míticos, y que cumplen una función fundamental en el momento y acto ritual, que es donde encuentran su uso potencial más profundo y poderoso.

- Tanto el caracol, como el ritual y el mito están estrechamente interconectados. Estos elementos encuentran relación y sentido en la medida que se interconectan y giran en torno al mundo espiritual, C*asa de la Danza*. El mundo espiritual contiene la esencia verdadera o alma de todas las cosas, seres, instrumentos y materiales, que se proyectan en el mundo físico.

Esquema relación: Ritual, Mito y Caracol.



- El análisis musical elaborado a las grabaciones de la música de caracol realizadas por Brian Moser y Donal Tayler (1960-61) y por la presente investigación. (2019) concluyo que, en ambas grabaciones, hay continuidad en la estructura y forma, dado que estructuralmente presenta los mismos motivos ritmo melódicos, aunque se identificaron diferencias notables con respecto al tempo de la interpretación y a la afinación de los caracoles.

- Dentro del mito del Caracol narrado por Muipu, se hace referencia a los cantos *Bara- basa,* cantos de sentimiento de una persona para otra, cantos "seculares". Sería pertinente a futuro desarrollar un trabajo investigativo en profundidad sobre estos cantos, dado que dentro del material bibliográfico consultado no se encontró ninguna información sobre el tema.

- La elaboración física del Caracol como instrumento-ritual, no es genérica. Su construcción está siempre enmarcada dentro de un momento específico en el año organizado de acuerdo al calendario ecológico cultural *Rodori*. Concretamente este periodo se desarrolla durante la dieta de un mes, que deben hacer los hombres después de participar en un ritual de Yurupari grande (el cual es realizado cada 5 años). El caracol y demás instrumentos son elaborados por un especialista o persona que conoce del tema, dependiendo de la necesidad del momento.

- Los procesos de enseñanza en las comunidades del Pira Paraná respecto al aprendizaje de la interpretación de los instrumentos musicales y las danzas, están altamente contextualizados y relacionados con los momentos rituales.

- Para los hombres de las comunidades del Pira Paraná, quienes son los encargados de tocar los instrumentos musicales, son necesarios rituales de iniciación y dietas como prerrequisito antes de poder iniciar aprendizaje de los instrumentos.

- La afinación de los Caracoles puede variar dependiendo el caso, la comunidad y el lugar.

- El Caracol como instrumento ritual es heredado y transmitido de generación en generación.

6. BIBLIOGRAFÍA

ACAIPI y Fundación Gaia Amazonas. (2012). *HE YAIA GODO-BAKARI EL TERRITORIO DE LOS JAGUARES DEL YURUPARI.* Ministerio de cultura de Colombia.

ACAIPI. (2010). *Plan Especial de Salvaguardia de la manifestación Hee Yaia Keti Oka, el Conocimiento Tradicional.* Mitú: Ministerio de cultura de Colombia.

Ardila, A. (2013). Sonoridades de Frontera.

ASOCIACIÓN DE CAPITANES Y AUTORIDADES TRADICIONALES INDÍGENAS DEL RIO. (Julio de 2010). *Plan Especial de Salvaguardia de la manifestación Hee Yaia Keti Oka, el Conocimiento Tradicional.* Mitú, Vaupés: MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA.

Banco de la Republica. (22 de 03 de 2019). *Banrepcultural.* Obtenido de: https://www.banrepcultural.org/noticias/los-viajes-amazonicos-de-richard-evans-schultes-en-la- biblioteca- virtual-del-banco-de-la

Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia.* Bogotá: Universidad

Nacional de Colombia. Carlos Ariel Salazar, Franz Gutiérrez. Martín Franco. (2006).

Vaupés entre la colonización y las fronteras. Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas.

Cámara de Landa, E. (2004), Etnomusicología.

Madrid Ediciones del ICCMU. Cultura, M. d.

(Dirección). (2012). *Jaguares del Yuruparí* [Película].

Davis, W. (2009). *Los guardianes de la sabiduría ancestral.* Silaba editores.

Dorado, A. C. (Dirección). (2010). *APAPORIS, SECRETOS DE LA SELVA* [Película].

Fundación Gaia Amazonas. (04 de 09 de 2019). *Roles contemporáneos de las mujeres indígenas amazónicas.* obtenido de: https://www.gaiaamazonas.org/noticias/2019-09-04_roles-contemporaneos-de-las-mujeres-indigenas-amazonicas/

Gobernación del Vaupés. (2012). *Los Ojos del mundo en el Vaupés, por la vida, por el futuro, por la paz.* Mitú: corporación universos.

Hormigos, J. (2010). La creación de identidades

culturales. *Comunicar*, 91-98.

Hugh-Jones, S. (1979). *La palma y las pléyades.* Universidad de Cambridge.

MINCULTURA. (2010). *Caracterizaciones de los pueblos indígenas de Colombia.*

Osorio, B. (2006). El mito del Yurupari : memoria ancestral como resistencia histórica. *Revista de Estudios Sociales*, 105-111.

Osorio, B. (s.f.). *El mito del Yurupari: memoria ancestral como resistencia histórica*.

Tayler, D. Moser, B. (1972). *THE MUSIC OF SOME INDIAN TRIBES OF COLOMBIA.* London: The British Institute of Record Sound.

Santos, B. (2019). *Curación como Tecnología*. Bogotá: Idartes.

Severi, C. (2010). *El sendero y la voz, antropología de la memoria.* Buenos Aires: editorial sb.

Walsh, C. (2005). *La interculturalidad en la educación.* Lima - Perú: ministerio de educación Perú.