

“ZAITA” BUSQUEDA DE LA RESIGNIFICACIÓN MUSICAL MUISCA.

Acercamiento a las prácticas musicales muisca desde una composición de guitarra
hacia un formato de música de cámara.

NÉSTOR ALBEIRO ACOSTA RUEDA.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

2023

“ZAITA” HACIA LA BUSQUEDA DE LA RESIGNIFICACIÓN MUSICAL MUISCA.

Un acercamiento a las practicas musicales muiscas desde una composición de guitarra para un formato de música de cámara.

NÉSTOR ALBEIRO ACOSTA RUEDA.

Trabajo de grado para optar el título de licenciado en música.

COD: 2018175001

Asesor específico:

Oscar Orlando Santafé Villamizar

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

2023

Agradecimientos

A mis maestros que me dieron las herramientas necesarias durante la carrera y para poder culminar este camino, en especial al maestro Mario Riveros, quien con sus consejos me brindo sabiduría y entendimiento para esta etapa que culmina y que empieza una nueva en mi vida profesional.

Al maestro Oscar Santafé, quien me asesoró durante estos años y me abrió el camino de conocimientos tanto en lo indígena como en lo académico.

Al maestro Manuel Hernández quien con sus consejos se pudo elaborar de una manera organizada este documento.

A Iván Aguilar, Al abuelo Oscar Piragua, el abuelo Suaga Gua Ingatiba Neusa y los demás miembros de la parcialidad de Ingatiba, los cuales me abrieron las puertas a un mundo de conocimientos nuevos desde lo indígena. También por orientarme en mi espiritualidad y poner en orden todo lo que estaba desorganizado en mi vida y en mis pensamientos.

1 Tabla de contenido

1.1	<i>Introducción</i>	9
1.2	<i>Planteamiento del problema</i>	9
1.3	<i>Pregunta de investigación</i>	12
1.3.1	Objetivo general	13
1.3.2	Objetivos específicos	13
1.3.3	Antecedentes	13
1.3.4	Justificación	15
2	MARCO CONTEXTUAL	17
2.1	<i>Cultura Muisca desde una perspectiva histórica</i>	17
2.1.1	Origen del territorio muisca	17
2.1.2	Territorio de los muisca	21
2.2	<i>La metáfora del vuelo del cóndor y el águila</i>	22
2.3	<i>Cosmogonía</i>	26
2.3.1	Las leyes de origen de los muisca	26
2.3.1.1	Primera ley de origen: La creación de chiminigagua y del todo	27
2.3.1.2	Segunda ley de origen: El principio de los primeros habitantes muisca	28
2.3.1.3	Tercera ley de origen: Las ordenanzas de Bochica	30
2.3.1.4	Cuarta ley de origen: Goranchacha y el guerrero solar	32
3	MARCO ESTETICO	33
3.1	<i>Instrumentos musicales muisca</i>	33
3.1.1	La caracola	34
3.1.2	Flautas	35
3.1.3	Ocarinas o “fotutos”	38
3.1.4	Maracas	39
3.1.5	El tambor	41
3.1.6	Elementos musicales de los muisca	42

4	Metodología.....	47
4.1	<i>Características de la investigación</i>	47
4.2	<i>Categorías</i>	48
4.2.1	Herramientas metodológicas para la recolección de información.....	50
5	Desarrollo Metodológico	54
5.1	<i>Fase 1 Caracterización de la parcialidad muisca de ingatiba</i>	54
5.2	<i>Fase 2: Análisis de “ZAITA” el vuelo del Tymanso.</i>	56
5.2.1	Introducción.....	57
5.2.2	Sección A.....	60
5.2.3	Sección B.....	63
5.2.4	Sección C.....	66
5.3	<i>Fase 3. Elección de la instrumentación ancestral y académica para el formato de música de cámara (resultados).....</i>	68
5.3.1	Instrumentos occidentales	68
5.3.2	Instrumentos ancestrales.....	71
5.3.3	Creación del formato de cámara y el arreglo final	74
6	Conclusiones.....	84
7	Bibliografía.....	86
8	ANEXOS:	90

Tabla de imágenes

Imagen 1:	Rutas migratorias (sosa 2004)	17
Imagen 2:	muestra de cerámica Mosquera rojo enciso. Tomado de cronología de la sabana de Bogotá (Boada, Cardale 2017).....	19
Imagen 3:	Foto de vasija de laminar duro. Tomado de cronología de la sabana de Bogotá (Boada, Cardale 2017)	20

Imagen 4: Foto de olla de cuello alto evertido desgrasante gris. Tomado de cronología de la sabana de Bogotá (Boada, Cardale 2017).....	20
Imagen 5: Asentamiento de los muiscas desde la llegada de los españoles Aguilar (2018)	21
Imagen 6: Imagen representada en el vuelo del cóndor y el águila Perkins (2022) .	23
Imagen 7: Chiminigagua en el momento de lanzar al espacio las aves negras, portadoras de la luz, la cual se condensó en Sua (el sol) y se reflejó en Chía (la luna) y Cuchaviva (el arco iris). Detalle del mural "Teogonía de los dioses chibchas". Hotel Tequendama.....	27
Imagen 8: Diagrama representado en la rueda de la medicina toma parte de los cuatro elementos nombrados en la primera ley de origen. Gómez (2008).....	28
Imagen 9: Bachué e Iguaque. Tomado de Aguilar (2018).....	30
Imagen 10: Monumento a Bochica ubicado en Cuitiva (Boyacá). Elaboración propia.....	31
Imagen 11: Escultura de Goranchacha del maestro Luis H. Rivas en predios de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tomado de Aguilar (2018).....	32
Imagen 12: Caracol strombus. Tomado de Herrera (2018)	34
Imagen 13: Caracola turbinella. Tomado de Herrera (2018).....	34
Imagen 14: chiflo, torbellinero de 8 tubos. Tomado de Duran (2016)	35
Imagen 15: chiflo de afilador. Tomado del museo de la música de Urueña.	36
Imagen 16: Flauta de hueso exhibida en el museo de Sogamoso.....	37
Imagen 17: Músico iku tocando cháro. Tomado de Durán (2016).....	37
Imagen 18: Músico santandereano tocando pito veleño. Tomado de Durán (2016)	37
Imagen 19: Ocarina hallada en el municipio de Guatavita. Tomado de Durán (2016)	38
Imagen 20 : Ocarina hallada en Bacatá (altiplano cundiboyacense). Tomado de Durán (2016)	38
Imagen 21: Sonajero Tomado de Bermúdez (1985).....	39
Imagen 22: Maraca, parque arqueológico piedras del tunjo 2019. Tomado de Ballén (2020)	39
Imagen 23: (sabedor u'wa) tocando tawara o maraca. Duran (2016).....	41

Imagen 24: La ‘balsa’ muisca de Pasca. Muiscas tocando la maraca durante el "biohote". Tomado de Durán (2016)	41
Imagen 25: Tambor. Tomado de Bermúdez (1985)	41
Imagen 26: Referencia de la Homorritmia en la maraca con relación al canto. Durán (2016)	43
Imagen 27: Ejemplo de monofonía en música indígena. Durán (2016)	43
Imagen 28: Registro y modo pentatónico de los cantos estudiados. Durán (2016)..	44
Imagen 29: Célula rítmica recurrente en las melodías. Aguilar (2018).....	45
Imagen 30: Células rítmicas más frecuentes en las melodías. Tabla implementada de Duran (2016)	45
Imagen 31:El abuelo Oscar Piragua acompañado de un integrante de la parcialidad. Elaboración propia.....	50
Imagen 32: Ejemplo del esquema formal y tonal (Rink, 2011).....	54
Imagen 33: Introducción de ZAITA. Aguilar (2018)	58
Imagen 34:inicio con armónico simbolizando el cosmos primigenio. tomada de “ZAITA” el vuelo del tymanzo	59
Imagen 35:Bajo donde se enmarca el glisando. Aguilar (2018).....	59
Imagen 36: Repetición del ritmo en la subsección I1. Aguilar (2018).....	59
Imagen 37: Subsección I2, relación de la escala hibrida pentatónica. Aguilar (2018)	60
Imagen 38: Esquema formal y tonal de John Rink (2011) sobre la sección A. Elaboración propia.....	60
Imagen 39: Imagen de la sección A por subsecciones. Aguilar (2018).....	61
Imagen 40: melodía tomada de Gallinazo/ Tymanso con alguna variación rítmica. 62	
Imagen 41:Linea del bajo representando un ostinato rítmico. Aguilar (2018).....	63
Imagen 42: Imagen de la sección B relacionada por subsecciones (Aguilar,2018) .	63
Imagen 43: Subsección B1, B2, B4 y B5 con seisillos y variaciones rítmicas (Aguilar, 2018)	64
Imagen 44: motivos rítmicos de octillos y seisillos (Aguilar, 2018)	65
Imagen 45: Uso de técnicas extendidas (Aguilar, 2018)	65
Imagen 46: uso de tremolo (Aguilar, 2018).....	65

Imagen 47: sección C relacionada por subsecciones (Aguilar, 2018)	66
Imagen 48:Ejemplo de alternancia en las subsecciones. Aguilar (2018)	67
Imagen 49: Ocarinas fabricadas con el sistema tonal occidental. Foto propia.	71
Imagen 50: Proceso de fabricación del tambor por el abuelo Piragua. Elaboración propia.....	72
Imagen 51: Fabricación de la maraca en la parcialidad. Elaboración propia	74
Imagen 52: Inicio de saludo al territorio por parte de la flauta en dinámica dulce. .	75
Imagen 53: Redonda con trino simbolizando el seseo constante en la maraca.	76
Imagen 54: motivo melódico representando el vuelo del águila con lo orquestado.	77
Imagen 55: motivo melódico representando el vuelo del cóndor.....	77
Imagen 56: Relación de la quietud en el tambor dado a la visión cosmogónica. Elaboración propia.....	77
Imagen 57: Roles de las maderas con respecto a la melodía.....	78
Imagen 58: La guitarra y el violonchelo acompañando la melodía principal.....	79
Imagen 59: Ritmo de la maraca y el tambor.....	80
Imagen 60: Representación en las improvisaciones. Elaboración propia.....	80
Imagen 61: acompañamiento de la melodía en la improvisación. Elaboración propia.	81
Imagen 62: Ostinato rítmico en sincronía con la maraca y el tambor. Elaboración propia.....	81
Imagen 63: Trémolos en el violonchelo. Elaboración propia.....	82

1.1 Introducción

Dentro del proceso de recomposición sociocultural de las comunidades indígenas, relacionado en los artículos 7 y 8 de la constitución de 1991 (Congreso de la República, 1991), se explicita la protección de la diversidad étnica y el reconocimiento de las múltiples riquezas culturales de la nación, por ende; influye en estas colectividades la importancia de la revitalización y resignificación de las culturas ancestrales, entre ellas los muisca. Lo que se pretende realizar en este trabajo, es un acercamiento desde la parte musical de esta cultura, creando un formato de cámara en el que se integren instrumentos que hicieron parte de las costumbres de este grupo indígena, complementándolos con instrumentos occidentales de la academia, realizando una adaptación de la obra “ZAITA” del compositor Iván Aguilar. Esta composición tiene un acercamiento a la música muisca y lo que pudo ser estéticamente debido a que no existen registros bibliográficos de estas músicas. Así, en un futuro esta parcialidad perteneciente al territorio de Ingatiba pueda hacer uso de este mismo formato para la celebración de rituales y mambias que se celebran dentro de los cánones específicos de esta colectividad.

1.2 Planteamiento del problema

Con el arribo de los españoles al territorio de Bacatá (altiplano cundiboyacense) se vieron afectadas en gran medida las prácticas ancestrales de los habitantes del territorio Muisca. Este tipo de hábitos culturales fueron desapareciendo poco a poco hasta prácticamente darse por perdidos, entre ellos la música, dándole paso a las costumbres occidentales. Sin embargo, Durán (2016) en su trabajo de grado titulado “*Btyscua: hacia una “recuperación” sistémica de prácticas musicales muisca*” y en su video explicativo “*música muisca*” (2021) afirma que los más grandes sabedores y mayores de estos pueblos indígenas ya habían predicho que esto sucedería con su cultura durante 500 años, es por eso que llevaron en “canastos sagrados” los saberes más importantes para esta cultura. Estos fueron llevados en tres direcciones: hacia el sur, donde entregaron el conocimiento sagrado

de la medicina muisca a las culturas Muinane y Murui del Amazonas; hacia el oriente (Santander, Arauca), entregaron el conocimiento del corazón muisca a la cultura de los U'wa y hacia el norte, transmitieron el pensamiento muisca de oro a las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta, ahí vive el pueblo Kogi, quienes resguardaron y cuidaron lo que recibieron de sus hermanos, los muiscas.

Por otro lado, cabe destacar que el proceso de resignificación y revitalización de lo muisca ha tenido lugar en el reconocimiento de derechos de los pueblos indígenas existentes consignados actualmente en la constitución de 1991 (Congreso de la República, 1991), mediante una recuperación de lo netamente ancestral desde cabildos reconocidos por el gobierno y nuevas comunidades sin reconocimiento de identidad indígena por parte del estado. Es así como el muisca va aplicando un proceso de recomposición recuperando su origen, haciendo una reconstrucción en relación con las prácticas occidentales y con la memoria ancestral indígena (Duran, 2016). Es decir, bajo la terminología muisca se refiere a la metáfora del *vuelo del cóndor y el águila*. El cóndor es el pensamiento ancestral concebido dentro de la ideología muisca, el águila es la práctica occidental, el uso de sus tecnologías, la academia y la ciencia que hasta el día de hoy ha tenido grandes avances, pero de una gran manera ha contribuido con la destrucción del conocimiento y la cultura de estos pueblos. Cuenta el abuelo Suaga Gua Ingatiba Neusa dentro de esta sabiduría ancestral que el día que la guacamaya cante y dance, el vuelo del cóndor y el águila perfeccionarán su vuelo e irán juntos de nuevo. La parcialidad de Ingatiba es una colectividad que está dentro de los procesos de recomposición; en ella, se encuentran personas que hacen parte de la sociedad occidentalizada en donde tuvieron que hacer un proceso de inmersión cultural para reestablecer esta población con las prácticas muiscas; pero, aún tienen grandes problemas alrededor de buscar un territorio definido donde puedan hacer usos de sus hábitos ancestrales, como el uso de la música como fuente de contemplación; con base en esto, la identidad musical se encuentra diluida y fragmentada en un espacio urbano, lo que no permite reconocer cuáles son sus características artísticas que los diferencien de otras colectividades; en ello, el uso de instrumentos que sean representativos de la parcialidad. Hay que decir que el proceso étnico identitario de esta población toma tiempo de elaboración y por ello se necesita del trabajo colectivo. De manera individual, se busca la visibilización de las prácticas ancestrales de esta colectividad a la comunidad en general a través de un formato innovador

de música de cámara través de la obra del compositor Iván Aguilar llamada *ZAITA el vuelo del tymanso* (2018).

Desde la perspectiva del vuelo del cóndor y el águila, la composición *ZAITA el vuelo del tymanso* (2018) de Iván Aguilar presenta el resultado sonoro del trabajo de grado titulado *Restablecimiento de las prácticas musicales muiscas a partir del mestizaje*. En este trabajo, Aguilar realizó un acercamiento a las prácticas musicales muiscas, tomó como base tres cantos que el Chyquy Mama luka entregó como parte de una herencia cultural muisca y que fueron transcritos por Alejandro Durán (2016) en el trabajo anteriormente mencionado. A partir de allí, Iván Aguilar realizó análisis musicales que nutrió con indagaciones en campo que se ponen al servicio del proceso creativo y como resultado final, compuso la obra para guitarra solista *ZAITA el vuelo del tymanso*, que será el punto de partida para el presente proyecto de investigación creación. Cabe resaltar que la obra para guitarra en cuestión surgió desde la perspectiva de hacer un acercamiento a la música muisca desde una lógica académica, mezclando elementos sonoros de la música contemporánea y de la cosmovisión indígena característica de este grupo étnico. Esta obra musical aún no ha sido tenida en cuenta en la parcialidad ni mucho menos del interés general de la sociedad. En dicha pieza musical se recrea cómo los tymansos (aves) por voluntad de Chiminigagua crean los orígenes del universo. Está compuesta en modo pentatónico menor agregando otros modos como el frigio y el lidio; la guitarra lleva algunas sonoridades haciendo semejanzas de instrumentos de percusión y vientos brindándonos un aire de misterio que nos relata el autor en su investigación, agregando algunas técnicas extendidas poco utilizadas en la guitarra.

Bajo este argumento, se entiende que la parte historiográfica indígena está bien documentada en libros y en investigaciones referente a su hábitat y territorio, pero los aspectos culturales y artísticos no se ha detallado de gran manera, salvo lo presentado anteriormente y en la tradición oral de algunos de estos pueblos. Muchos de estos cabildos han tenido la necesidad de recuperar la memoria artística que alguna vez fue intrínseca dentro de estos cánones específicos, tratando de incorporar instrumentos que hacen parte de otras culturas adoptándolos como propios, como la quena y la zampoña que pertenecen a las culturas del sur como los incas. También se han tomado bases melódicas y armónicas por un proceso de transformación intercultural. Sin embargo, lo que concierne a lo artístico-musical

muisca prácticamente no se está teniendo en cuenta. Por ende, con este trabajo se busca ampliar lo desarrollado por Iván Aguilar; en ese sentido, brindar a la parcialidad muisca de ingatiba un aporte académico y artístico donde se relacione la idea de la metáfora del vuelo del cóndor y el águila, desde un arreglo para música de cámara incorporando algunos instrumentos como la guitarra, la flauta travesa y el violonchelo, y algunos de la parcialidad muisca contemporánea, aportando un poco más a la restauración y revitalización de esta música, para que la colectividad en un futuro no muy lejano pueda hacer uso de este tipo de formatos dentro de sus rituales y mambias.

Por otro lado, la música hace parte de lo esencial para el muisca, desde la cosmovisión ancestral indígena, en lo que para ellos es una forma de vivir en armonía y en paz. Hacer música es un elemento esencial y poderoso que está relacionado con la búsqueda de un bienestar, puesto que se ve como una medicina vital para las fuerzas de la vida (Aguilar, 2018). Sin embargo, es difícil abarcar en sí, cómo fue la música muisca en la época de la conquista. Existen algunos documentos que nos relatan lo que fue la música muisca, como se había mencionado anteriormente, por parte de unos “sabedores” que llevaron el conocimiento a la Sierra Nevada de Santa Marta, hay un acercamiento de las prácticas musicales muisca.

El sabedor “Mama luka” entregó y enseñó unos cantos a algunos miembros de la comunidad muisca de Ráquira como “el *güia* Suaie” y el *Jate* Kulchavita Boñe, quienes se formaron con él en las prácticas espirituales de la tradición kogi-muisca. Este abuelo les entregó como parte de las prácticas espirituales un repertorio de cantos que declaraba como parte de la herencia de los pueblos muisca en el altiplano cundiboyacense (Durán, 2016.)

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo construir y visibilizar una versión de la obra “ZAITA”, a partir de la exploración de la visión cosmogónica planteada en la metáfora del vuelo del cóndor y el

águila, hacia la concepción muisca, aportando ideas desde el pensamiento musical occidental?

1.3.1 Objetivo general

Explorar la metáfora del vuelo del cóndor y el águila a través de un arreglo para música de cámara integrando instrumentos musicales occidentales y ancestrales de la composición ZAITA. El vuelo del Tymanso, que reúna elementos sonoros de la música occidental y las prácticas musicales de la parcialidad muisca contemporánea de Ingitiba.

1.3.2 Objetivos específicos

- Explorar las bases de la orquestación de música de cámara desde la perspectiva de la música occidental con el fin de emplearlas en un contexto de música y sonoridad indígena local.
- Determinar los instrumentos musicales occidentales y ancestrales que correspondan un sincretismo desde la mirada indígena y académica con base a la metáfora del vuelo del cóndor y el águila.
- Aportar los conceptos del pensamiento cosmogónico ancestral indígena en relación a las características musicales muisca contemporáneas con sus prácticas y sonoridades complementándolo con el análisis musical.

1.4 Antecedentes

En Colombia a través de las últimas décadas se han realizado diversas investigaciones sobre las músicas tradicionales, aportando material musical y cultural sobre la base histórica e interpretativa de la música colombiana. Sin embargo, haciendo referencia a la música en la cultura muisca es poco lo que se ha podido avanzar sobre estas lógicas, por lo cual a través de los años ha crecido el interés por recuperar y resignificar lo muisca por medio de la música, ya que nos acerca a la cultura y tradiciones indígenas.

Bermúdez (1985) en su libro *“Instrumentos musicales de Colombia”* nos muestra una investigación de los instrumentos de cada región de Colombia, y los más representativos de la cultura indígena. Así mismo Egberto Bermúdez (1987) narra en su documento *“Música indígena de Colombia”* un contexto histórico musical sobre las comunidades indígenas, desde la importancia que tiene la música para estas poblaciones. Además, detalla de lo que fue de las costumbres muiscas desde la época de la conquista hasta nuestros días la transformación de esta cultura y en la música indígena con un enfoque más correlacionado con la contemporaneidad.

De igual manera Carlos Minaña-Blasco (2005) en su artículo *“Investigación sobre las músicas indígenas de Colombia”* da cuenta de la producción investigativa sobre la música de los pueblos indígenas en Colombia, especialmente desde la década de los 80. Se pregunta por los cambios y continuidades, por las perspectivas teóricas y metodológicas más relevantes, por los debates o posiciones que se han asumido, por los grupos poblacionales, regiones y tipos de música estudiados, por los diferentes investigadores e instituciones que han apoyado la investigación, así como por algunos de los usos y aplicaciones de las investigaciones. Considera igualmente el impacto del movimiento indígena y del nuevo marco constitucional (1991) en la transformación de la investigación, de la valoración y de los usos sociales de dichas músicas, e incluso del concepto mismo de “música indígena”. Dado que la producción ha sido escasa, se tiene en cuenta también alguna literatura producida en otros países que comparten fronteras y población indígena con Colombia y que resulta especialmente significativa.

Alejandro Duran (2016) en su documento *“Btyscua: Hacia una recuperación sistémica de prácticas musicales muiscas”* hace una investigación de las practicas musicales muiscas en donde desarrolla un acercamiento hacia la recuperación cultural indígena desde una visión global y práctica que pertenecen a la música muisca, recolectando ciertos cantos del sabedor mayor Mama Luka.

Alejandro Durán (2019) en su investigación *“Muysc ty, quycac ty aguene: tejidos entre música, cosmogonía y naturaleza en cantos muiscas reterritorializados”* en donde estudia un repertorio de ocho cantos presuntamente muiscas provenientes de la Sierra Nevada de Santa Marta. Estos cantos se encuentran en procesos diversos de apropiación y

reterritorialización por parte de comunidades muisca actuales, que son apoyados directamente por el autor.

Laura Ballen (2020) en su trabajo “*el pito, la ocarina, el tambor y la maraca en la comunidad hyntiba una propuesta didáctica para el fortalecimiento de la tradición y la educación infantil*” describe los saberes pedagógicos musicales de la comunidad muisca de Hyntiba (Fontibón). Este trabajo tuvo como objetivo fortalecer los procesos musicales a través de una propuesta didáctica para niños entre los cinco y catorce años y ponerla en servicio de la comunidad.

Andrés Díaz (2018) en su investigación “*Cantos en la música ritual ancestral mhuysha de Ráquira y Kichwa de Leguizamo* transcribe dos cantos de la comunidad muisca de Ráquira y del pueblo kichwa de Leguizamo recolectando información de cada colectividad con ayuda de algunos miembros y líderes de cada comunidad, describe también algunos instrumentos que son parte de una herencia indígena de cada pueblo.

Finalmente, Iván Aguilar (2017) nos aporta en su investigación *Restablecimiento de las practicas musicales muisca a partir del mestizaje*, una composición de música muisca para guitarra clásica con elementos estilísticos utilizados en la cultura muisca haciendo un estudio detallado sobre las intervenciones musicales desarrolladas en los últimos 25 años evidenciando el proceso de evolución que ha tenido la música muisca. Desde esta perspectiva compositiva demuestra lo que se ha podido aportar a la parcialidad muisca de Ingatiba agregando a esta composición la música tradicional local y nacional.

1.4.1 Justificación

Este proyecto tiene como propósito considerar la importancia de brindarle a la parcialidad muisca de Ingatiba un aporte musical y así mantener viva la memoria artística de lo que para ellos fue su música, para que en un futuro no muy lejano puedan aplicar este tipo de formato. Desde la perspectiva académica occidental, las investigaciones etnográficas de este grupo indígena ha sido uno de los campos más abordados para nuestros historiadores, sin embargo, la música muisca es muy poco evidenciada en estas búsquedas bibliográficas. En resumidas cuentas, la importancia radica en aportar material bibliográfico que detalle un acercamiento de lo que en algún momento pudo ser la práctica musical muisca en la antigüedad y enmarcar un proceso de revitalización en complemento con los elementos

occidentales académicos. Como resultado puede ofrecer un espacio de resignificación y participación que acerque las comunidades a otros espacios de saberes, de conocimientos, que entren en relación con sus propias formas de entender el mundo que les rodea, en la contemporaneidad.

También en poner al servicio del proceso creativo en relación con el arreglo musical para que la parcialidad muisca de Ingatiba la adopte este tipo de formato como un proceso de resignificación y revitalización, ya que históricamente los procesos académicos que han hecho uso de los elementos extraídos de culturas ancestrales, terminan en procesos creativos que después no son resignificados en las comunidades, es decir que estos procesos de transformación de esos elementos académicos con los elementos culturales indígenas quedan aislados de estos grupos étnicos. La academia ha contribuido en parte en la destrucción de lo vital y un gran aporte desde la parte científica es devolverle al muisca un acercamiento musical indígena generado desde un formato musical adoptando parte de la orquestación algunos instrumentos ancestrales.

Con base en esta investigación académica y en relación a lo aportado directamente de la cultura muisca, también es brindar a la comunidad musical la inclusión de este arreglo dentro de un formato de música de cámara, ya que en la actualidad los compositores no han tenido en cuenta este tipo de músicas ancestrales en la inclusión de sus repertorios, solo existe la composición muisca para guitarra clásica y la intención de este trabajo de investigación es promover más esta obra por medio del arreglo para el conocimiento de la sociedad en general.

También tiene como propósito brindarle a la comunidad académica un aporte musical desde la perspectiva muisca, considerándolo dentro de su repertorio académico y brindando así el mayor conocimiento sobre las prácticas musicales indígenas y motivar a los músicos en Colombia para que exploren las sonoridades que puede tener las músicas ancestrales en nuestro territorio, ya que solamente se tienen en cuenta las obras tradicionales como la música colombiana, latinoamericana y de origen europeo. Un ejercicio enriquecedor es aportar a la investigación artística ideas musicales que apoyen la creatividad para la realización de nuevas composiciones implementando la música ancestral dentro de estos repertorios.

2 MARCO CONTEXTUAL

2.1 Cultura Muisca desde una perspectiva histórica

2.1.1 Origen del territorio muisca.

Si bien reconstruir históricamente el territorio de la población del altiplano cundiboyacense no es una tarea sencilla, algunos investigadores se han enfocado en ello. Una de estas teorías es la del investigador Edgar Francisco Sosa en su libro “*Memoria histórico cultural sibaté 12000 años de historia*” quien resalta que una de las evidencias más fuertes es la de la invasión asiática, en un periodo donde se produjeron demasiados cambios climáticos, donde la temperatura descendía a grandes escalas, enormes superficies de hielo se extendían en el norte de Asia, Europa y América. Desde ahí las temperaturas fueron subiendo considerablemente hacía unos 47.000 años, este periodo se denominó el Pleistoceno.

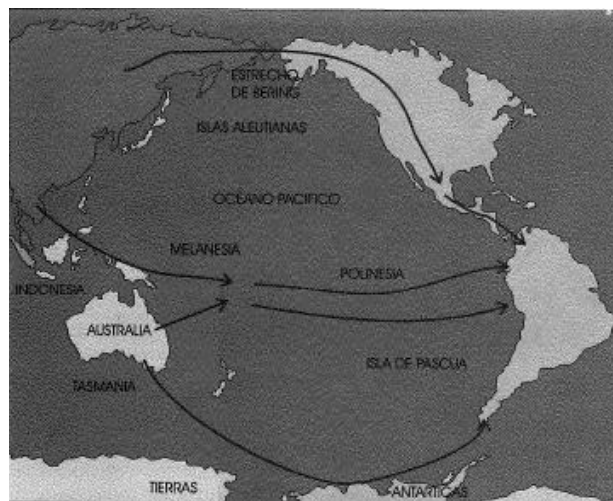


Imagen 1: Rutas migratorias (sosa 2004)

A partir de este periodo se produjo la migración humana hacia otros territorios, entre ellos el continente americano (figura 1). Dicha migración fue siguiendo las rutas de animales ahora extintos como el bisonte, el arce, entre otros. Los estudios hechos en Colombia sobre los hallazgos de la población se retoman en lo investigado por Thomas van der Hammen y Gonzalo Correal, quienes estudian la era paleo indígena, que abarca alrededor de 5000 a 14000 años atrás. Los investigadores afirman que aquellos pobladores no practicaban la agricultura y para subsistir recorrieron largas distancias buscando satisfacer sus necesidades

primarias a través de diversas estrategias para su manutención como la caza, la recolección de frutos silvestres, tubérculos y la pesca.

Respecto a los Chibchas, los investigadores señalan que llegaron a territorio colombiano desde Centroamérica en el siglo V (d.C.). El término Chibcha describe la costumbre que tenía esta tribu de ubicarse en los pantanos y su relación con la pesca, ya que eran de sus hábitos comunes. Fue una de las tribus más desarrolladas y altamente poblada en nómadas y seminómadas. Entre los grupos de la lengua chibcha están los Tayrona ubicados en la Sierra Nevada de Santa Marta y los muisca que se ubicaron en la cordillera de los andes, más exactamente en el altiplano cundiboyacense (Aguilar, 2018).

En una entrevista concedida al portal Despertar Solar, el abuelo Sua Gagua Ingitiva Neusa, afirma que la palabra muisca significa *ser gente* y hace parte de las cinco grandes naciones indígenas del continente americano. También indica que los muisca pertenecen al tercer rayo que es la fuerza del amor, son una cultura romántica de contemplación, armonía y tranquilidad. Es por esta razón que cuando los españoles llegaron a territorio muisca (altiplano cundiboyacense) lo que hicieron los abuelos fue compartir con ellos las tierras, pero los españoles por su amplia ambición de la búsqueda del mítico dorado lo que hicieron fue dominar las altas extensiones de terreno y someter a los grandes abuelos de ese lugar. (Ingitiva, 2012)

Seguendo al investigador Karl Langebaek (2019), desde los estudios arqueológicos se pueden agrupar los grupos muisca en grandes periodos: prehispánicos, muisca y pre muisca (o Herrera), clasificación que responde al tipo de hallazgos arqueológicos encontrados. Algunos investigadores determinaron que no todas las cerámicas pertenecen al mismo periodo y las empezaron a catalogar según la antigüedad de los elementos culturales encontrados de la siguiente manera:

Herrera (400 a. C -1000 d. C): se le dio el nombre a este periodo debido a las excavaciones de Cardale en 1981. Su territorio no se extendía más de 32 hectáreas, con una población de alrededor de 530 personas, su economía se basaba en la agricultura, se han encontrado algunos vestigios de orfebrería cerámica y piedra que también asocian con el muisca temprano y tardío (Sosa 2004). En lo que respecta al tipo de orfebrería, se puede resaltar las clasificaciones según la cerámica, según los investigadores, el material Mosquera

rojo inciso tiene como características un engobe rojo aplicado sobre las superficies del artefacto tal como se muestra en la figura 2, este tipo de cerámica posee un tipo de pasta de cuarzo y mica. Estos elementos fueron hallados en el sur de la sabana de Bogotá, desde Madrid hasta el municipio de Chía.



Imagen 2: muestra de cerámica Mosquera rojo inciso. Tomado de cronología de la sabana de Bogotá (Boada, Cardale 2017)

Muisca temprano (1000-1200 d. C): su territorio tuvo una extensión aproximadamente de 62 hectáreas y tenía una población aproximadamente de 1100 personas, los hallazgos que se realizaron son los de tiestos y ollas de uso doméstico. Cuencos que eran vasos de barro y jarras con decoraciones de color rojo lo que nos indica que estas piezas eran utilizadas para servir chicha. En este periodo se puede evidenciar el cambio de materiales para la elaboración de cerámicas para su perduración, va en la utilización del tipo de arcilla, técnicas de cocción para la fabricación de estos utensilios, utilizando el diseño decorativo llamado por los investigadores Funza laminar Duro tal como se ve en la figura 3.



Imagen 3:Foto de vasija de laminar duro. Tomado de cronología de la sabana de Bogotá (Boada, Cardale 2017)

Muisca Tardío (1200-1600 d. C): En este periodo se puede evidenciar el crecimiento de la población, hubo aproximadamente 4000 personas y su territorio era alrededor de 200 hectáreas con 500 aldeas. Se marcan dos tendencias primordiales, la primera era la centralización en Fúquene, la segunda la variación en procesos sociales. Los fragmentos de cerámica corresponden a utensilios para el procesamiento del consumo de maíz (Aguilar, 2018). Por otro lado, desde las investigaciones arqueológicas fue difícil detallar el tipo de cerámica entre el periodo temprano y tardío, el tipo de diseño es el Guatavita desgrasante gris como se puede apreciar en la figura 4.



Imagen 4: Foto de olla de cuello alto evertido desgrasante gris. Tomado de cronología de la sabana de Bogotá (Boada, Cardale 2017)

Moderno o colonial (1600 en adelante): en este periodo se evidencia el crecimiento de la población en sí de dos formas: en concentración de grupos y dispersa. Los sitios que empezaron a abarcar fueron Iguaque, Villa de Leyva y el norte del departamento de Boyacá. Tras la llegada de los españoles a estos suelos fundaron su centro de gobierno llamado la Real Audiencia. Lo que se conoce como territorio de Bacatá es hoy Funza y el asentamiento español fue cerca de su territorio, lo que llamamos hoy como Bogotá. (Sosa 2004)

2.1.2 Territorio de los muiscas

Actualmente en Bogotá habitan alrededor de 7 millones de personas según cifras del DANE y la ubicación geográfica está en la cordillera oriental de Colombia, extendiéndose desde la sabana hasta los límites entre Soacha y Sibaté y varios municipios que crecieron con “pueblos indios” en el periodo colonial tal como se muestra en la imagen 5.



Imagen 5: Asentamiento de los muiscas desde la llegada de los españoles Aguilar (2018)

Es complejo imaginar que en un hábitat de terreno plano limitando con las montañas haya existido el medio ecológico de los muiscas, formado a partir del vaciamiento de un lago que se formó alrededor de 3 millones de años y se secó hace no más de veinticinco mil años, con la presencia de suelo arcilloso de difícil drenaje, encharcamientos y su alta abundancia de lagos y humedales (Gallo, 2020).

En el siglo V d. c. se dice que los muiscas habitaron sobre las inmediaciones del río Magdalena, pero tuvieron algunos conflictos con diferentes tribus indígenas entre ellas los muzos y los panches del Tolima, a pesar de esto, se vieron obligados a salir del Magdalena y ubicarse en la cordillera oriental más exactamente en el altiplano cundiboyacense, según versiones de los antropólogos (Aguilar, 2018).

En el siglo XVI lo que los españoles encontraron desde su llegada al territorio, fue una tribu bastante organizada. La agricultura era una de las fuentes de manutención con la siembra del maíz y turmes y practicaban la cacería, específicamente de un animal como el venado. Era una sociedad altamente poblada, sus viviendas eran elaboradas en paja y de forma circular. Ubicados en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá, parte sur de Santander desde el páramo de Sumapaz hasta los límites del cañón del Chicamocha, desplegaban su hábitat en gran cantidad de relieves desde los 3400 metros sobre el nivel del mar y descendía hasta los 1500 metros (Aguilar, 2018).

2.2 La metáfora del vuelo del cóndor y el águila

Desde la mirada indígena, el vuelo del cóndor y el águila tiene un significado muy global que determina muchos factores de pensamiento para las comunidades ancestrales en general. Para algunos miembros de diferentes tribus en América Latina lo llaman la profecía del águila y el cóndor, en ella se puede narrar el reencuentro entre la gente del pueblo del águila y el pueblo del Condor, quienes estuvieron separados por mucho tiempo.

Imagen 6: Imagen representada en el vuelo del cóndor y el águila Perkins (2022)



Cuenta esta profecía que, en el comienzo, todas las comunidades de la tierra eran una sola, pero por circunstancias del destino cada uno tomó su camino para su desarrollo. El pueblo del águila era científico e intelectual, mientras que el Condor vivía en armonía extrema con el entorno natural desde un pensamiento cosmogónico. (Twist, 2003).

Sin embargo, hay afirmaciones que relatan que esta profecía se originó en el Amazonas y tiene una historia de más de 2000 años de existencia. Según John Perkins en su artículo *“El águila y el cóndor: Una profecía para nuestros tiempos”*, ha encontrado versiones diferentes de algunos pueblos indígenas en los andes, y por América central, más exactamente por influencia de los mayas, aztecas, hopis, y hacia Norteamérica con los navajos.

Las definiciones van hacia un mismo fin, el águila representa la academia y la ciencia; y el cóndor el pensamiento cosmogónico indígena. En la versión de Perkins, cuenta que cada quinientos años, existe una era llamada Pachakuti, esta se clasifica por etapas donde se desglosan cada 500 años. Según este investigador, la cuarta era se ubica en la conquista de América, ya que el conquistador Cristóbal Colón abrió los conocimientos del mundo indígena al mundo “civilizado”.

En 1990 comenzó la quinta era, de la comunicación universal, un interés global de las naciones occidentalizadas por conocer las enseñanzas indígenas para compartir conocimientos. (Perkins, 2022). En otras opiniones, según las versiones de Patricia Rivera en su documento *“El vuelo del águila y el cóndor. Historia de un yachak”* ubica la era pachakuti mucho más adelante. En su investigación pone en relación lo anteriormente escrito con una versión de un miembro de la comunidad yachak de Ecuador, donde nos ubica en la décima era pachakuti. En versiones de estos sabedores y poniéndolo en relación con lo dicho por el abuelo Suaga Gua Ingatiba Neusa, se relata una visión cosmogónica de esta metáfora:

“ha llegado el momento en que las culturas del águila y el cóndor vuelen juntas en el mismo cielo, el águila y el cóndor llevarán al mundo a un plano más alto de prosperidad y salud espiritual” (Rivera P. N., 2010).

Según esta teoría, estamos en la era donde ambos conocimientos se mezclan para avanzar como sociedad y obedecer según las visiones de cada uno de estos sabedores para cambiar las formas de pensamiento y de las maneras como concebimos el mundo más hacia la protección de cada uno de nuestros territorios. Dejar de ver el mundo como algo lineal y reduccionista y comenzar a tener una visión holística e integral incluyendo a la madre tierra como fuente principal y con el racionamiento del mundo occidental.

Desde una mirada cosmogónica, esta relación de la metáfora se generaliza por categorizar entre masculino y femenino, el águila, por el conocimiento amplio en cuanto a la ciencia, la tecnología, industria y demás está relacionada hacia lo masculino, de aquí desprenden los colonizadores y agresores en tiempos memorables. El cóndor en cambio va hacia la relación desde lo intuitivo, la sensibilidad y las maneras de ver la vida en un entorno natural, esta primordialmente relacionado hacia la energía femenina, es por esta razón que las comunidades de América Latina se identifican más por priorizar el misticismo sobre el pensamiento occidental (Perkins, 2022).

Para entender un poco más esta lógica de los pueblos indígenas de América latina, se puede comparar con una versión occidental de esta metáfora relacionada con algunas investigaciones que ponen en relación esta idea. Una de ellas es el pensamiento de frontera que según algunas de las referencias de Walter Mignolo en su artículo *“habitar los dos lados de la frontera/ teorizar en el cuerpo de esa experiencia”* (2009) se trata de una propuesta

crítica y transformadora donde además de promover la interacción de dos saberes, busca también combatir las desigualdades y discriminaciones dadas por diferencias de carácter social y cultural.

En Colombia, existe gran cantidad de grupos étnicos que, a pesar de tener un reconocimiento ante la constitución, viven subyugados por gran parte de la sociedad occidentalizada que no acepta sus usos y costumbres debido a que no ha habido la suficiente instrucción por parte de los centros educativos, de infundir los conocimientos de diversos grupos indígenas que pueden beneficiar a los habitantes de los territorios en Colombia. El investigador Vignolo lo cataloga como una “herida colonial”, es decir, producto de la matriz colonial de poder, pero que desafía la linealidad con la que se pudiera mirar el desenvolvimiento de América Latina (Mignolo & Tlostanova, 2009).

Cuando se habla de “frontera” se puede referenciar como un concepto estricto de línea fronteriza, sino que esta definición no solo antepone la idea de dividir países, también regiones, zonas de interacción y de intercambio social, económico y familiar de gran riqueza.

La frontera es una línea de cruce e intercambio en donde cruzan diversidad de culturas, poblaciones y mercancías; es la intermediación de dos o más pueblos que pueden impedir que alguien entre o salga, es un espacio de protección, pero a la vez es un espacio de miedo y de exclusión para muchos cuando se viene de fuera y es considerado una “amenaza”. Estas no solo regulan el cruce de personas, sino que también la función de distinguir diferentes modos de vida (castillo, 2012). No solo desde la formalidad burocrática se estipula como pensamiento de frontera; sino que, además de eso, también influye desde una idea epistemológica que afirma el espacio donde el pensamiento ancestral fue negado por el pensamiento de la modernidad.

Desde esta lógica, se ha considerado como conocimiento solo el que produce la academia formalmente establecida, dando un estatus de “segundo lugar” al conocimiento producido por las organizaciones de base, pueblos indígenas, comunidades campesinas, entre otros grupos humanos considerados como subalternos (Moreno, Quintero, Ospina, & Polo, 2023).

2.3 Cosmogonía

En términos académicos, esta se refiere al origen y la evolución del universo según tradiciones culturales y creencias de los pueblos, cada una de ellas conciben el origen del mundo con respecto a su creación. Esta idea interpretativa o teoría del nacimiento del todo, si bien trata de dar una idea lógica sobre los orígenes del pueblo muisca chibcha, pretende también comprender parte de sus deidades y formas de interpretar el mundo. Esta es una forma de entender la mirada general que tenían los muisca en sus creencias bajo un origen, esta misma detalla acontecimientos, relatos y tradiciones de las comunidades indígenas a partir de la tradición oral, brindando riqueza cultural a estas colectividades (Díaz, 2021).

2.3.1 Las leyes de origen de los muisca.

Los chyquys o los llamados sacerdotes dentro de las comunidades muisca-chibcha han tenido un papel importante dentro de la resignificación y el reconocimiento de sus pueblos ante el estado colombiano y frente a otras comunidades oficializadas. Estos mismos se representan como los reivindicadores de sus usos, costumbres y tradiciones. Su vestido blanco para ceremonias, cuentas holgadas en sus cuellos elaborados con la planta sagrada llamada tihiquí o borrachero siendo este un guardián protector del territorio, también el uso de sus mochilas y en ellos el uso de sus medicinas sagradas como el tabaco, el ambil, la coca, el rapé, el mambe y otras herramientas para uso medicinal-espiritual, así como su autoridad para dirigir los rituales, círculos de palabra, pagamentos, limpiezas y la elaboración de medicina espiritual han conformado una serie de costumbres rutinarias de su modo de vida actual. Con esta implementación de estas prácticas tradicionales da el primer paso hacia la revitalización en medio de procesos sociales que buscan aceptación y la diferenciación dentro de los parámetros políticos y normativos de la sociedad occidentalizada (Gómez, 2008). Bajo este criterio los chyquys es para el muisca una autoridad moral y espiritual.

Ellos han tenido que renovar la interpretación frente a las narraciones mitológicas muisca, debido a las diferentes versiones de los cronistas frente a los múltiples relatos cosmogónicos de chiminigagua, Bachué, goranchacha, hunzahua, huitaca, chibchacun, entre otros, complementándolo con las variaciones de la lengua en diferentes partes del territorio

nombrándolo así como las “leyes de origen” mediante la cual se han organizado los diferentes relatos de tal manera que se puede sustentar estas prácticas tradicionales de forma ordenada según los testimonios de los abuelos en las mambias y en la tradición oral.

2.3.1.1 Primera ley de origen: La creación de chiminigagua y del todo.

En el principio, el Fihizca (que en muyscubvm significa aliento o alma) permanecía dormido en medio del silencio; en él, se denotaba la calma del universo. Cuando despertó hizo a la gran abuela Bagüe y al gran abuelo Chiminigaghoa ya que fueron descendientes de sus pensamientos. Bagüe se hallaba sentada en la tomsa (ombligo del universo) y se encontraba chiminigaghoa, ellos se unieron y produjeron un ruido alegorizando el sonido de una serpiente y de la copulación surgió chiminigagua llamado el “luz de luz” dando brillo con gran esplendor y la oscuridad se diluyó (Aguilar, 2018).



Imagen 7: Chiminigagua en el momento de lanzar al espacio las aves negras, portadoras de la luz, la cual se condensó en Sua (el sol) y se reflejó en Chía (la luna) y Cuchaviva (el arco iris). Detalle del mural "Teogonía de los dioses chibchas". Hotel Tequendama.

Chiminigaghoa dio a su hijo dos semillas de quinua y Bagüe dio 4 de maíz que, según en versiones de los chyquys, la quinua es una semilla masculina en la que se depositaron los “sueños del padre” y el maíz donde se depositó la “memoria de la madre”. Del pecho de chiminigagua volaron dos tymansos (aves) alrededor del universo, el tymanso hembra llevaba las cuatro semillas de maíz, en su primer vuelo deja caer una semilla de maíz negro o para los chyquys sería la palabra *abachisca muy* y chiminigagua sopló, y con su aliento formó el remolino del norte y con el creó a Hycha, espíritu de la tierra, en el segundo vuelo,

el ave dejó caer la semilla de maíz amarillo o *aba tyba* y chiminigagua con un soplo crea el remolino del este y con él, Fiba el espíritu del aire.

El ave nuevamente deja caer una semilla de maíz blanco o *aba fuque quihyza* y con un soplo se crea el remolino del sur con *Fo gata* el espíritu del fuego y finalmente con el maíz rojo o *aba sasamuy* y con él, la creación del remolino del oeste y el surgimiento del espíritu del agua *Sie*, con esto se conformaron los espíritus de los cuatro vientos.

El tymanso macho lleva las dos semillas de quinua, donde cayeron en el *tomsa* y se formaron los espíritus de nyagena, protector del oro y de lo que está arriba, chuecutagua o *sua tomsa* el espíritu protector de la esmeralda y de lo que está abajo. De esta manera finaliza lo que sería la primera ley de origen (Gomez, 2008)

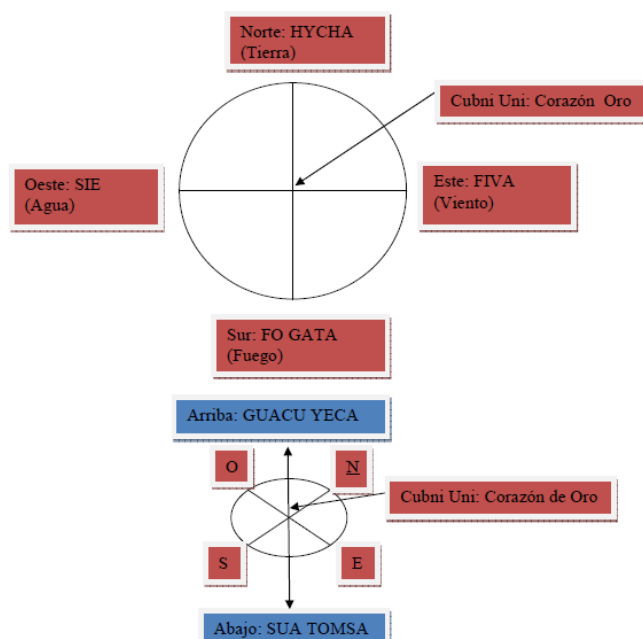


Imagen 8: Diagrama representado en la rueda de la medicina toma parte de los cuatro elementos nombrados en la primera ley de origen. Gómez (2008)

2.3.1.2 Segunda ley de origen: El principio de los primeros habitantes muiscas.

Continuando en línea con la primera ley de origen, los dioses principales en el *tomsa* crearon a *Quyca* el mundo, posteriormente la tierra donde habitaban los muiscas llamándola *Muysquyca*, el mundo de abajo *Tynaquyca* y el mundo de arriba *Guatquyca*.

Con la creación de estos mundos los espíritus empezaron a danzar en una ceremonia alrededor del tomsa y cada uno de estos espíritus depositó su fihazca (aliento) cuando el tomsa estuvo lleno, comenzaron a nacer los grandes dioses como Chaquen (Dios de las peregrinaciones, de los límites, de las fiestas sagradas y la guerra) Nemcatacoa, (Dios de la música, la danza, la embriaguez y la irreverencia) Guahaioque, (Dios de la muerte) Fahaoa, (Diosa de las nubes y neblinas) Hichu, (Diosa de la nieve y el hielo) Pquahaza, (Dios del rayo) Cuchavira (Dios de la medicina, el arcoíris y mediador entre los dioses y los muiscas) y finalmente Chibchacum (Dios protector de los muiscas).

Este último plantó dos semillas al interior de la tierra, una de quinua donde nació un hombre con piel dorada llamado Sue, y la otra de maíz donde surgió una mujer llamada Chie, quienes vivieron por muchas eras, pero cuando estuvieron a punto de morir Chibchacum se compadeció y les otorgó la inmortalidad convirtiéndolos en el sol y la luna (Sue y Chía).

Cibchacum elaboró dos figuras en barro y las sumergió en la laguna, con el tiempo surgió de ella un niño y una mujer Iguaque y Bachué que para la interpretación de los Chyquys el niño es la manifestación del padre y nunca fue engendrado por la madre (Aguilar, 2018).

En las versiones de los cronistas, se dice que Iguaque (el niño) cuando creció contrajo matrimonio con Bachué, donde en cada parto contraían entre cuatro y cinco hijos y quienes se instalaron en la sabana, después recorrieron todo el imperio chibcha, Bachué enseñó a sus hijos a tejer, construir bohíos, trabajar el barro, cultivar la tierra y manipular los metales, Iguaque les entrenó para ser guerreros y les enseñó los valores de la vida. Cuando Bachué considero que la tierra estaba suficientemente poblada, tomó la decisión de regresar a la laguna de donde surgieron con una gran multitud, Iguaque y Bachué se sumergieron a la laguna y desaparecieron, con el tiempo salieron convertidos en dos grandes serpientes quienes recorrieron el territorio en presencia de todos dejando el mensaje de que siempre los acompañarían por el resto de la eternidad (Castillo, Guzman, & Uhía, 2009).



*Imagen 9: Bachué e Iguaque.
Tomado de Aguilar (2018)*

2.3.1.3 Tercera ley de origen: Las ordenanzas de Bochica

Diferentes historias rondan sobre Bochica, puesto que fue conocido con los nombres de Xue, Sadigua, Nemquerequeteba y Chimizapagua. Se dice que Bochica apareció en la tierra de pasca hacia el oriente en donde se desplazó por todo el territorio cundiboyacense y pereció en Sogamoso (Correa, 2004). A lo que Iguaque y Bachué desaparecieron, enseñaron a los muisca a honrar a los dioses; con el paso del tiempo, estos olvidaron sus enseñanzas por los consejos de una mujer llamada Huitaca hija de Chie, ella les aconsejó vivir en lujuria, fiestas y aquelarres y a no venerar a los dioses sino a blasfemar sobre ellos.

Chibchacum por este acto de rebeldía, castigó a los muisca con una enorme inundación en donde hizo crecer los ríos Sopó y Tivitó uniéndose al río Funza quien hoy día se conoce como el río Bogotá. La sabana quedó inundada en su totalidad. En ese momento de tragedia para el muisca, apareció Bochica; quien, con su báculo de oro, lo lanzó hacia una roca y formo una salida de agua, lo que se conoce hoy como el salto del Tequendama, a lo que la sabana se des inundó. Bochica castigó a Chibchacun a cargar la tierra encima de sus hombros, a lo que cada vez que cambia de hombro, la tierra sufre temblores (Gomez, 2008)

En el recorrido de Bochica por todo el altiplano cundiboyacense fue dejando sus enseñanzas en la forma de vestir, cultivar, decora de los tejidos y las cerámicas, este legado lo continuó el cacique Sogamoso.

Bochica según los cronistas cumple con el papel de héroe civilizador de las literaturas indígenas, se dice que Bochica fue quien organizó el gobierno solar muisca y toda la simbología social, política y religiosa respecto a la figura del astro solar (Correa, 2004). De igual manera, Bochica castiga a Huitaca por lo que les hizo a los muiscas convirtiéndola en una lechuzá; para los abuelos Chyquys, huitaca representa el “lado oscuro de la luna” quien se dice que no perjudicó al hombre, sino que lo puso a prueba. Chibchacum para los chyquys fue al que le entregaron el báculo dorado por intermediación de Bochica para poder tener en equilibrio el espíritu de Sua Tomsa que es el ombligo de la tierra (Gomez, 2008).



Imagen 10: Monumento a Bochica ubicado en Cuitiva (Boyacá). Elaboración propia.

2.3.1.4 Cuarta ley de origen: Goranchancha y el guerrero solar.

Según François Correa en su libro *“El sol del poder: simbología y política entre los Muiscas del norte de los Andes”* habla de que algunos cronistas como el Fray Pedro Simón, relata que Bochica aún no había acabado su labor en el territorio, el sol anunció la llegada de un hijo suyo a quien lo engendraría una doncella. Las hijas del cacique de Guachetá se dirigieron a un cerro para poder ser fecundadas por el sol y una de ellas parió a una esmeralda a quien le dieron el nombre de Goranchancha.

Este, fue recibido por el cacique de Ramiquirí por ser el descendiente del sol a quien le hizo honores y festividades. Al enterarse Goranchancha de que su hermano fue asesinado por el Cacique Sogamoso, este fue a asesinarlo para tomar venganza y así tomar su poder; luego de esto, se desplazó desde Sogamoso hasta Hunza (lo que se conoce actualmente como Tunja) quien trasladó todo su poder a este territorio. Dicen que Goranchancha fue un líder político y de un régimen bastante severo.

Los abuelos comentan que construyó un templo de piedra en honor a su padre el astro solar y las ruinas se encuentran actualmente enterradas en lo que es hoy la Universidad Pedagógica y tecnológica de Colombia (UPTC). Goranchancha predijo de la llegada de los españoles al territorio y desapareció según en las versiones de los cronistas.



Imagen 11: Escultura de Goranchancha del maestro Luis H. Rivas en predios de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Tomado de Aguilar (2018)

Pero en otras versiones de los abuelos Chyquys, el no desapareció o huyó para ver sufrir a su comunidad según en estos relatos, para ellos fue el gran guerrero muisca cuyo espíritu es el que pone a prueba la fortaleza espiritual de las comunidades actuales, es por esta razón que para poder ser candidato a Chyquy se debe ir al templo de Goranchancha y se le colocan retos al iniciado. Su arquetipo tiene que ser de un ser fuerte y luchador, una condición que resalta al muisca en su resistencia y conocimiento (Gomez, 2008).

3 MARCO ESTETICO

3.1 Instrumentos musicales muiscas

La música en la sociedad marca un papel determinante en la búsqueda de una identidad, esta se puede relacionar dependiendo los rasgos culturales que en las comunidades emanan. En ella, la importancia del comunicarse a través del sentir y de poder transmitir las vivencias de las costumbres en las colectividades. Tanto así, que la búsqueda de esa afinidad comunal permite indagar sobre el cómo obtener una sonoridad característica con base en el sincretismo generado por la indagación y la exploración estética en la búsqueda de un sonido propio de estas músicas.

En las comunidades indígenas, encontramos, que la música para ellos tiene un hito importante, ya que esta no es vista como un disfrute, sino como una medicina para estar bien con el entorno y fuente de agradecimiento para los espíritus que en el territorio habitan, para tener un lugar en armonía y en paz. Ahora bien, desde la instrumentación musical el en territorio colombiano, se ha hecho una clasificación según lo planteado por Egberto Bermúdez en su libro *“los instrumentos musicales en Colombia”*(1985) si bien no toma una cronología en su creación en sí, sino un acercamiento desde lo planteado por este investigador, sin importar el origen, los instrumentos musicales para estos grupos indígenas y para las culturas regionales es un elemento de alta importancia, ya que reafirma su identidad en la continuidad y supervivencia de sus pautas culturales.

Desde la mirada indígena, hay ciertas similitudes instrumentales en algunas culturas como la de los kogi de la sierra nevada de santa Marta y los uw'a del Arauca, ya que en las investigaciones realizadas por Alejandro Duran y según lo citado anteriormente, informa del

renacer muisca por medio de estas culturas ancestrales. A continuación, detallaremos algunos instrumentos que alguna vez hicieron parte de la cultura muisca.

3.1.1 La caracola.



Imagen 13: Caracola turbinella. Tomado de Herrera (2018)



Imagen 12: Caracol strombus. Tomado de Herrera (2018)

Este instrumento emite un sonido fuerte una vez se hace el soplo por la boquilla similar a las vibraciones que se realizan en un instrumento como la trompeta. Esta se utiliza cuando se pretende llamar a la comunidad, pidiendo permiso al territorio y a los espíritus que en el habitan, este es utilizado por una persona en especial que para el sabedor Suaga Gua, tiene palabra y la autorización para interpretar este instrumento. Esta suena en principio al comienzo de cada ritual. (Salamanca, 2009). En un proceso en contra del cacique de ubaque en 1563 se narra de los testimonios de algunos testigos, de la celebración multitudinaria con excesivo consumo de alcohol, de la utilización de caracolas y fotutos realizando algunos cantos representativos de este ritual llevado a cabo en este año (Londoño & Casilimas, 2001).

Para algunas comunidades como los u'wa, la caracola es un símbolo representativo de los rituales, también como instrumento de comunicación para cuando se estaban próximos a realizar una ceremonia, también se interpreta en puntos importantes del ritual como ejemplo a media noche y al comienzo del amanecer (Osborn, 1995). En la cosmogonía muisca este instrumento fue entregado por Fonsaque, padre de la música y danza y hermano de

Goranchacha, la caracola significa para el muisca el llamado entre el cosmos y el espíritu (Aguilar, 2018). En excavaciones arqueológicas se encontraron varias especies de caracoles como la turbinella (figura 11) que se encuentra en el museo arqueológico de Sogamoso (Legast, 1998).

3.1.2 Flautas



Imagen 14:chiflo, torbellinero de 8 tubos.
(Duran, 2016)

Dentro de las clasificaciones del investigador Egberto Bermúdez (1985) este tipo de instrumentos se denominan “aerófonos”, uno de estos es de “cañas amarradas” como se puede apreciar en la figura 13 es denominado como chiflo o también llamado “capadera”, están elaborados de materiales naturales como la caña brava o la caña de castilla y sus variados tamaños producen diferentes sonidos, los muisca se inspiraron en el canto de los pájaros para afinarlos. Hace décadas este instrumento estuvo presente en la tradición torbellinera del altiplano cundiboyacense, cabe aclarar que, el que muestra la imagen está construido bajo el sistema tonal de occidente (Durán, 2016.). La relación que existe entre el *chiflo torbellinero* y las cañas amarradas de origen muisca se encuentra lejos de conferir un origen chibcha al instrumento elaborado por campesinos, sin embargo, Alejandro Duran (2016) pone en relación un instrumento elaborado en España llamado *chiflo de afilador* similar a las características del instrumento indígena tal como lo muestra la figura 14, a lo

que nos contempla la idea de que hubieron encuentros de elementos culturales que favorecerían la subsistencia de tradiciones en una continua transformación sincrética.



Imagen 15:chiflo de afilador. Tomado del museo de la música de Uruña.

Además de nombrar los chiflos o capaderas, también poniéndolo en relación hacia otros instrumentos similares como las llamadas “zampoñas” en Sudamérica. cabe destacar que el término “flauta” es muy recurrente para referirse a los instrumentos que alguna vez fueron interpretados por los muiscas por lo que queda una brecha abierta para su interpretación epistemológica. Es importante relacionar la fabricación de dichos instrumentos puesto que la elaboración de estas flautas con materiales como la madera y la caña, son elementos que difícilmente pueden perdurar por siglos, sin embargo; se conserva una flauta elaborada con hueso en el museo arqueológico de Sogamoso por lo que contiene tres orificios y una embocadura de bisel en una de las extremidades de la flauta tal como se muestra en la figura 15.



Imagen 16: Flauta de hueso exhibida en el museo de Sogamoso.

Estos instrumentos elaborados con hueso tienen una similitud con la quena andina, ya que al pertenecer a la familia de los “aerófonos” se describe como flauta en los textos de investigación. Según el investigador Alejandro duran (2016) habla de que los iku, tienen un instrumento similar a la flauta de hueso llamado “cháro” que al parecer suena de manera similar a los instrumentos *kuisi* de los kogi (figura16), También el llamado pito veleño, aunque este es más corto, es muy similar a los “aerófonos” españoles de tradiciones rurales, tiene cuatro orificios y una embocadura de pico y se interpreta de manera vertical (imagen17).



Imagen 17: Músico iku tocando cháro. Tomado de Durán (2016)



Imagen 18: Músico santandereano tocando pito veleño. Tomado de Durán (2016)

3.1.3 Ocarinas o “fotutos”



Imagen 19: Ocarina hallada en el municipio de Guatavita. Tomado de Durán (2016)



Imagen 20 : Ocarina hallada en Bacatá (altiplano cundiboyacense). Tomado de Durán (2016)

La ocarina o el también llamado “fotuto”, según el abuelo Suaga Gua, no solamente tiene un origen indígena local, sino que en varias partes de Sudamérica hay instrumentos que se denominan igual, lo único distinto es la diferencia en el nombre ya que en el territorio se le conoce como “fotutos”. Con base en esto data de un origen latinoamericano y esto se remonta a más de doce mil años de existencia según la investigadora, etnomusicóloga y compositora venezolana Isabel Aretz citado por manuela Ball-Carmudan en el artículo de la revista Surco Sur llamado “*La ocarina: Hija de los andes*” (2015) describe que en la América precolombina existieron unos instrumentos aerófonos como las quenenas, zampoñas y las ocarinas utilizadas por los incas, quechua, mayas y aimaras, principalmente la ocarina se tocaba en Perú, Bolivia, Ecuador, norte de Chile y Argentina, y poco a poco se fue extendiendo por toda la región mesoamericana. Así mismo, en registros arqueológicos data de la existencia de ocarinas en la India en forma de pájaros, y también en la China con una ocarina llamada “xun” aunque esta tiene una forma más redondeada.

Sin embargo, algunas naciones como Italia han querido usurpar el origen de este instrumento atribuyéndolo como propio, cuando este instrumento formó parte del botín de las famosas campañas de conquista europea, desde ese entonces este instrumento fue considerado como un juguete (Ball-Camurdan, 2015). Por otro lado, cabe destacar que en trabajo de investigación realizado en 1895 por Vicente Restrepo titulado: *Los chibchas antes de la conquista española*. En donde el autor menciona dos instrumentos elaborados en cerámica tipo ocarina, uno de estos instrumentos se encuentra resguardado en el Columbian Museum of Chicago (actualmente The Field Museum) uno de ellos si observamos la imagen 19 tiene forma

de pájaro y tiene cuatro orificios para su digitación en lo que sería el vientre del animal y la embocadura se encuentra en su cabeza, en la imagen 20 vemos una ocarina similar a la anterior que contiene tres orificios y este es un poco más pequeño.

En la cosmogonía indígena, este instrumento para los abuelos fue entregado por la madre Usua quien es la dueña y protectora de las cerámicas de barro y del material con que el trono divino creó también al territorio, ella es quien tiene la máxima autoridad para cantarle a todas las formas de vida por medio de este instrumento. Según en testimonios de los abuelos de la comunidad Hyntiba (Fontibón) en el trono de Iguaque, cuando la madre iba a marcharse después de haber fecundado y poblado todo el territorio muisca; ella les entregó una ocarina diciéndoles a todos que cuando fueran a fabricarla, pidieran permiso a la madre Usua y ella en su gran sabiduría, les daría la autorización así como la potestad para dialogar y encontrar los diferentes lenguajes de las múltiples formas de vida a través de ese sonido (Ballen, 2020). Los abuelos de la comunidad Hyntiba y el abuelo Suaga Gua, coinciden con que la ocarina no es solo un instrumento para cantar sino también para entrar en conexión con el territorio, en otras palabras, funciona para comunicarse con las demás formas de vida.

3.1.4 Maracas.



Imagen 21: Maraca, parque arqueológico piedras del tunjo 2019. Tomado de Ballén (2020)



Imagen 22: Sonajero Tomado de Bermúdez (1985)

Este instrumento es muy importante para las comunidades muisca aun existentes en Bogotá, ya que según Laura Pastas Salamanca en su trabajo de investigación titulado *“Reconocimiento De La Cultura Muisca A Través Del Canto “Fijisca muyca fiba”* (2009) relata que cada miembro de la comunidad tiene que tener su propia maraca y debe llevarla a todas partes, esta se designa como “unidad”, es una representación simbólica en donde cada semilla que se encuentren dentro del interior de la maraca representa a cada ser que convive con el muisca, por esto mismo y haciendo una alegoría a que cada persona es diferente y piensa distinto, se debe llevar diferentes clases de semillas. En la imagen 22 se puede apreciar un ritual muy marcado en donde cada uno de los personajes que aparecen en la imagen llevan consigo una maraca y sus vestimentas hacen visible su rango social. Esto según en palabras del abuelo Suaga Gua se llamaría *“biohote”* y en donde se hizo la referencia del llamado “proceso de Ubaque” por lo cual se ve representado esta celebración, ya que es un tipo de festividad donde constituía un ritual muisca que a través de la música y la danza se rendía culto a los diferentes espíritus y ordenadores del territorio. Esta reliquia llamada la “balsa” muisca de pasca (imagen 24) fue encontrada al parecer como una ofrenda en la cueva de pasca Cundinamarca. La utilización de este instrumento de percusión que acompaña las practicas musicales muisca como el canto, está relacionado con las demás costumbres ritualísticas indígenas de gran parte del continente americano. Culturas como las de los u’wa, utilizan la maraca en las ceremonias mas importantes como el “aya”, las maracas también llamadas “tawara” por esta comunidad, suenan cuando el tema del canto es la lluvia, pues estas son un simbolo y consideran que al sacudir este instrumento se le puede controlar, de igual manera la “tawara” o maraca es sinónimo al “firmamento nocturno” en el que las estrellas brillan por medio de orificios, estas al igual que las semillas reciben el mismo nombre de “uba” que en el *“muysccubun”* significa semilla y flor (Londoño & Casilimas, 2001).



Imagen 24: La 'balsa' muisca de Pasca. Muiscas tocando la maraca durante el "biohote". Tomado de Durán (2016)



Imagen 23: (sabedor u'wa) tocando tawara o maraca. Duran (2016)

3.1.5 El tambor



Imagen 25: Tambor. Tomado de Bermúdez (1985)

Según Ivan Aguilar (2018) este instrumento para los musicas tiene un valor simbólico ya que representa los corazones de cada miembro de la cosmogonía muisca. Una de las

razones más importantes para la interpretación de este instrumento es la unión de los corazones del cielo y la tierra, cada golpe del tambor dentro de las ceremonias y rituales representa los latidos del corazón y el sentir de la comunidad muisca. Bermudez (1985) nos habla de que la tribu kogi (con respecto a la unión de saberes ancestrales con los muisca) del uso de un tambor de doble membrana y sistema de dos aros para los hombres y otro con una sola membrana y sin fondo para las mujeres. El tambor que representa el corazón de cada individuo, muestra la fuerza vital del universo, lo que le permite al hombre sanarse a sí mismo y sanar la tierra (Salamanca, 2009) .

3.1.6 Elementos musicales de los muisca

Organizar o detallar los elementos musicales de los muisca no es una tarea sencilla debido a la falta de registros bibliográficos. Alejandro Durán (2016) e Iván Aguilar (2018) resaltan en sus escritos parte de un acercamiento musical con base a la estructura organizacional de la música muisca, donde ambos investigadores recopilaban audios y se realizaron las diferentes interpretaciones llevándolas a la partitura para su entendimiento, lo que lograron fue una breve descripción de sus aspectos musicales.

Por un lado, Alejandro Durán (2016) nos presenta en su investigación una compilación de audios relacionados con cantos similares a los que él en su texto relaciona aparte de los cantos del abuelo Mama luka; en sí, nos aporta un fragmento del conocimiento de la tribu kogi en similitud con base al juicio del cacique de ubaque (Londoño & Casilimas, 2001), quien presenta una pequeña transcripción en donde relaciona la maraca y los instrumentos melódicos como el Kuisi. En uno de estos ejemplos expone el uso diferenciado de golpes secos y trémolos en la maraca, quien resalta a este idiófono como un instrumento de alta importancia para estas comunidades. Este denota las estructuras ritmo melódicas que se presentan en el canto casi de manera homorrítmica. Cabe aclarar que esto es una música con un alto carácter de espontaneidad; y, con referencia a lo que se presenta en la partitura, no necesariamente es una regla de acompañamiento; por el contrario, es un motivo que aparece una y otra vez de manera alternada del uso de patrones rítmicos repetitivos (imagen 26).



Imagen 26: Referencia de la Homorritmia en la maraca con relación al canto. Durán (2016)

Así mismo, aparte de la forma rítmica de la maraca, también se relaciona el canto y los aerófonos con una misma estructura rítmico-melódicas, estas ejecutadas dependiendo de las posibilidades interpretativas, sonoras e idiomáticas. Como nos presenta el autor del texto en la (imagen 27) la textura resultante es una monofonía de manera similar a músicas no occidentales como la tradicional árabe, música de gamelán, entre otras.



Imagen 27: Ejemplo de monofonía en música indígena. Durán (2016)

Bajo este esquema, cabe aclarar que Alejandro Durán (2016) Presenta un análisis en su trabajo de investigación; en él, la transcripción de ocho cantos relacionados de la siguiente manera: 6 de ellos fueron presentados en la casa del *Jate Kulchavita Boñe* durante el proceso de aprendizaje con Mama luka hace 14 años, en ellos se puede evidenciar sus usos y sentidos debido a la relación cosmogónica muisca que allí se presenta. En la presentación de los cantos, el mama kogi hizo la explicación de cada uno de estos, que en su mayoría son representaciones de animales los cuales son: “canto de gallinazo”, “canto de cataneja”, “canto de zorro”, “canto de oso”, “canto de tigre”, “canto de culebra”, y añadió dos más que son: “canto de mama sol” y “canto de madre tierra”. Las dos últimas mencionadas pertenecen a unas grabaciones realizadas en contextos de ritual de pago desarrollado en Ráquira y Guatavita entre los años 2000 y 2009. Estos cantos tienen un enfoque sistemático basado en

las herramientas musicales occidentales lo que da una apreciación entre el contexto cosmogónico y los elementos musicales aquí planteados.

En el proceso de análisis de cada uno de estos cantos se pueden evidenciar diferentes aspectos; entre ellos, una construcción ritmo-melódica donde se encuentra presente el modo pentatónico con las notas aproximadas entre Sol, La, Do, Re y Mi como se evidencia en la (figura 27). Tres de estos cantos como lo son (Gallinazo, madre tierra y tigre) comprenden cinco sonidos alcanzando el intervalo de sexta mayor, los demás cantos sobrepasan el Mi haciendo una octava de Sol a Sol, este registro sonoro hace referencia a las posibilidades de rango de alturas que tenían algunos instrumentos como las cañas amarradas o las flautas de pan (Durán, 2016.).



Imagen 28: Registro y modo pentatónico de los cantos estudiados. Durán (2016)

Iván Aguilar (2018) Por su lado, continúa utilizando parte de lo planteado por Alejandro Duran y hace algunas comparaciones relacionando lo investigado con el diario de campo. En la imagen 28 la utilización del modo pentatónico hace referencia a una aproximación de unos de los cantos del abuelo *Xieguazinsa Ingitiva Neusa*; quien, en una ceremonia, toca una escala utilizando los sonidos (Mi, La, C#, F#, B) en la flauta. El sabedor es constante referenciando las notas Mi y La respectivamente al comienzo de los motivos y al finalizarlos al igual que los cantos de mama luka. Otra de las características es la utilización de ostinatos ritmo melódicos que van desde lo tético a lo anacrúsico, con patrones rítmicos en compases binarios de 2/2 y 2/4; sin embargo, el investigador denoto una falencia con el tiempo; el cual, al ser estas músicas tan libres interpretativamente hablando, se pueden apreciar compases de 6/4 y 5/4 para fraseos y repeticiones motívicás más largas.

Al investigador Ivan Aguilar (2018) referirse a la ambigüedad presentada con la métrica en el fraseo, hace puntual destacar la expresión clara en las entradas y en el pulso,

las células rítmicas presentadas en las bases melódicas presentan una forma coherente en la división métrica, siempre enfatizando los tiempos fuertes. Aguilar hizo una pequeña modificación añadiendo unos motivos recurrentes con respecto a la tabla implementada por el investigador Alejandro Durán.



Imagen 30: Células rítmicas más frecuentes en las melodías. Tabla implementada de Duran (2016)

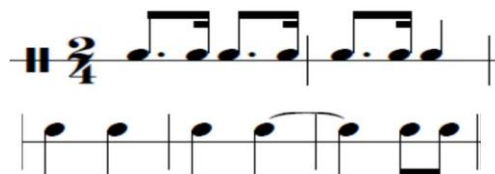


Imagen 29: Célula rítmica recurrente en las melodías. Aguilar (2018)

Con base a los motivos anteriores, es importante detallar la reiteración de frases motívicas en las células rítmicas presentadas, ya que, según Iván Aguilar (2018) puede plantear lo siguiente

“La repetición constante y la reiteración de las frases musicales en pequeñas unidades como figuras, motivos y células rítmicas se hace importante desde el punto de vista ritual ya que es como “un pensamiento” en donde la repetición de la frase (canto sagrado) sirve como apoyo a la meditación o para la comunicación con los espíritus ancestrales”. (pág. 53)

Desde la cosmogonía, la lógica del pensamiento muisca sobre la música se entiende de manera distinta; ya que, el término de música o instrumento musical pueden no existir o de otras formas no entenderse dentro del contexto cultural. El canto o el interpretar un instrumento se entiende como una manifestación de los espíritus o de las voces ancestrales de los abuelos. Para los muisca, la música debe tener un propósito; ya que, para ellos, no

existe una jerarquía, el rezo y el hacer sonar una maraca van dentro del contexto ritual como el hacer referencia a las oraciones o la medicina. (Miñana, 2009)

Desde la idea anterior, En una cita de Iván Aguilar (2018) la investigadora Laura Pastas (2009) nos plantea el siguiente argumento:

“Para el muisca la música no sólo es para los hombres sino para todos los seres creados en el universo. Por esta razón es común escuchar hablar de los cantos de la “Gran Madre”, representada en las montañas y los animales. Se dice que estos seres son los que enseñan al hombre a cantar porque sus espíritus siempre han estado en el mundo y algunos cantos son similares a mantras budistas” (p.51)

4 Metodología.

4.1 Características de la investigación

Enfoque y tipo

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo dado a que refiere cuando el propósito es examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados (Hernandez Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 2014), y además de indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados personales, los cuales no requieren obtener cantidades sino el sentido de la experiencia humana (López-Cano & San Cristobal, 2014). También está dentro del tipo de la investigación creación; que, en sus características, la creatividad está inmersa en el proceso y que de estas se nutre el investigador para dar rienda suelta a su deseo de conocimiento (Daza, 2014). Todo esto con el propósito de dar una interpretación y apreciación personal desde la relación del vuelo del cóndor y el águila sobre este producto investigativo del creador de este proyecto.

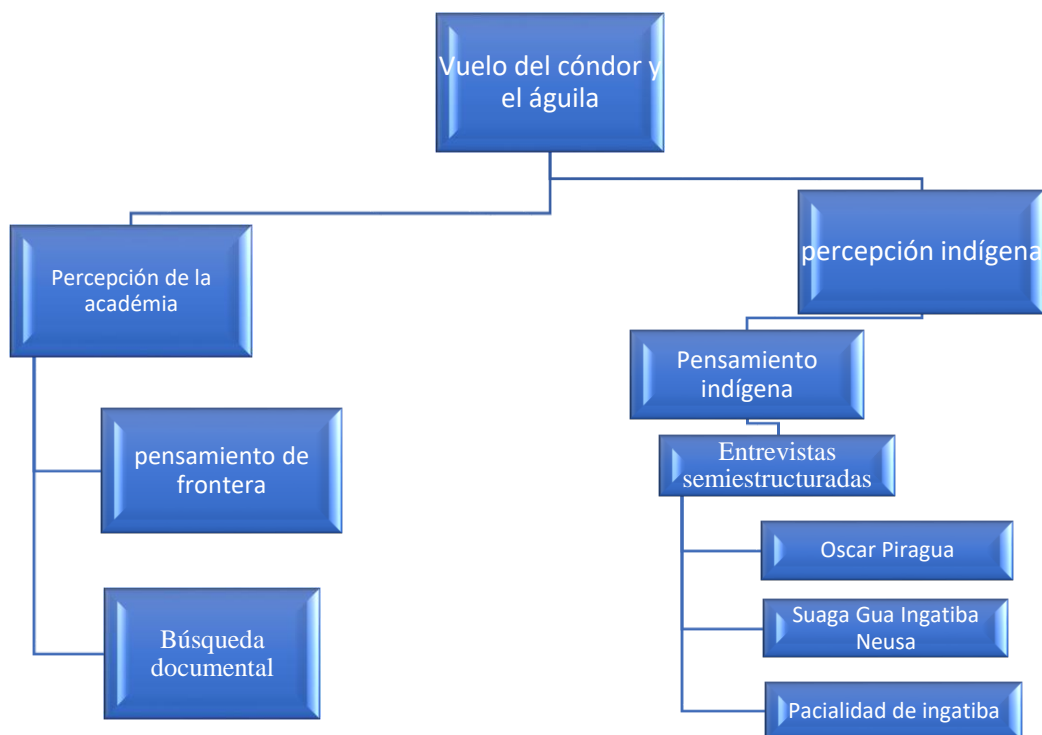
Diseños

Este proyecto principalmente es una investigación creación; que, adicionalmente o de manera paralela se alimenta de herramientas de la etnografía como lo son la observación participante a partir del trabajo que se realizó con la parcialidad, así como de búsqueda documental que se hizo para tener información con respecto a los muiscas. La etnografía según Hernández Sampieri, Fernández collado y Baptista Lucio (2014) pretende rastrear y comprender los sistemas sociales de las diferentes culturas y comunidades, así como interpretar las diferentes creencias, conocimientos y practicas propios de las colectividades (P.482). Para concluir, se utiliza la auto etnografía de tipo analítica; ya que, según Ellis y Bochner (2011) se refiere a describir y analizar la experiencia personal de manera sistematizada para poder comprender algunos aspectos de la cultura, los fenómenos o eventos en los que el investigador participa (P, 273); también, cuando reflexiona sobre las acciones realizadas. Su cometido ya no es sólo registrar, sino conocer a fondo la actividad registrada, obtener ideas, reflexionar, y crear conocimiento a partir de ellas. (López-Cano & San

Cristobal, 2014), esto con referencia al proceso creativo-musical desde la mirada indígena y occidental.

4.2 Categorías

Tabla 1: Forma de selección de categoría. Elaboración propia



Referencia de la metáfora del vuelo del cóndor y el águila

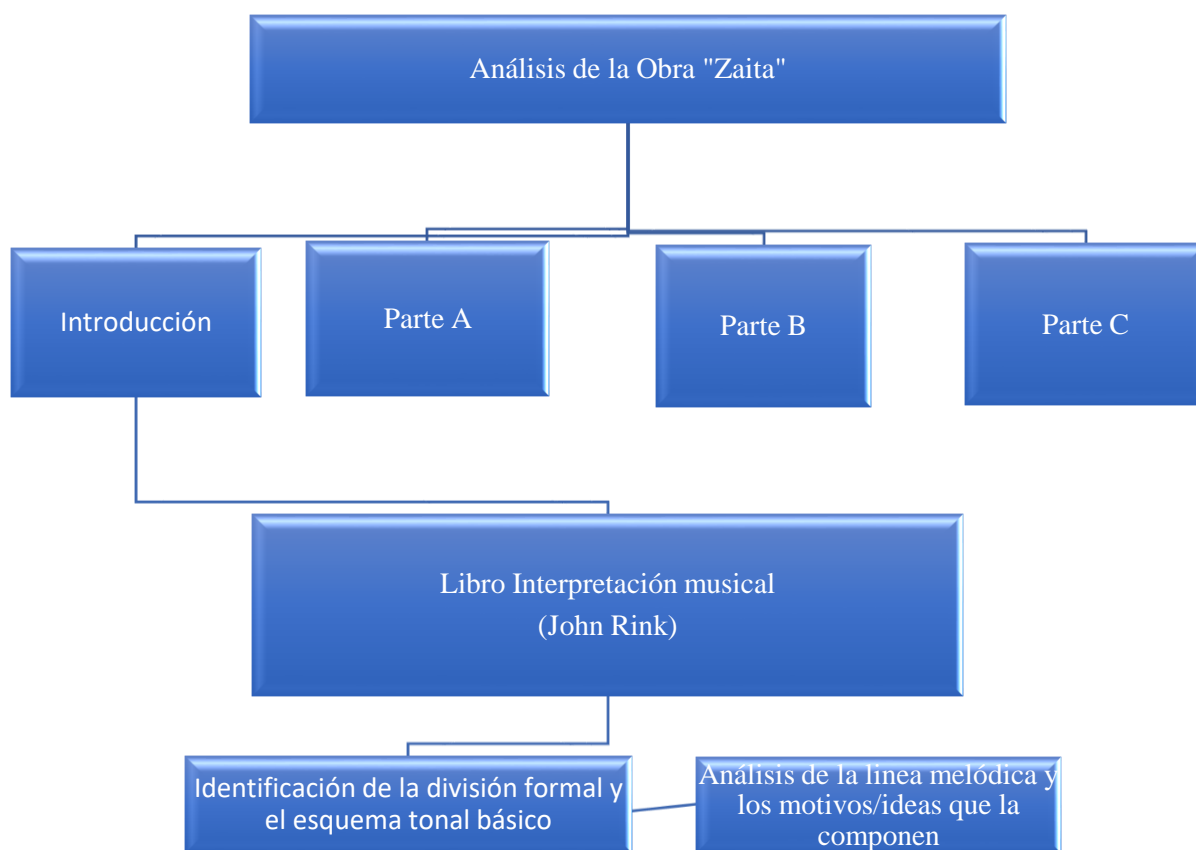
En este apartado se clasifica la información obtenida del vuelo del cóndor y el águila a través de la búsqueda documental y de las entrevistas semiestructuradas realizadas al abuelo Oscar Piragua, el abuelo Suaga Gua Ingatiba Neusa y a algunos miembros de la parcialidad muisca de ingatiba complementándolo con una referencia similar a esta metáfora que es el pensamiento de frontera.

Análisis de la forma musical de Zaita

Una de las categorías de análisis utilizadas para esta investigación creación es la forma melódica de la obra con base en la metodología utilizada por Iván Aguilar (2018), donde toma la melodía como base para su composición, respetando las estructuras

encontradas por la transcripción; sin embargo, para el presente proyecto si bien se toma este referente, lo que se hace es identificar las escalas que hay en cada sección lo que me permitirá establecer una base armónica y estructurar el arreglo de una manera adecuada. Este análisis se hará por medio del libro *“La interpretación musical”* de John Rink (2011) ya que la obra comprende de varios aspectos melódicos y me permite analizar de manera organizada cada frase, en su libro propone dos categorías de análisis, uno de ellos es el previo (preceptivo) y el segundo es descriptivo. Se harán bajo dos criterios que propone; el primero, es la identificación de la división formal y el esquema tonal básico con referencia a cada una de las secciones de la obra. El segundo, es el análisis de la línea melódica y los motivos que la componen, ya que la melodía permitirá abrir las posibilidades armónicas para la implementación instrumental.

Tabla 2: Representación gráfica de la categoría de análisis musical. Elaboración propia



4.2.1 Herramientas metodológicas para la recolección de información

Observación participante

Esta investigación permite corroborar lo observado y la participación de las actividades que hacen parte de la parcialidad de ingatiba realizadas en santa maría de lago, todo esto según López-Cano y Úrsula (2014) en la observación participante, es la motivación persé por la propia investigación; la cual, integra a una práctica que antes no realizaba, dada por las características de la colectividad (p.112). Se presentan algunos videos de los encuentros realizados con 8 visitas que se encuentran en el anexo 4.



Imagen 31:El abuelo Oscar Piragua acompañado de un integrante de la parcialidad. Elaboración propia

Entrevista: De esta herramienta metodológica se utilizó el formato de entrevista semiestructurada ya que se basa en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir interrogaciones adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información (Hernandez Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 2014); Por lo cual, la información obtenida por el abuelo Suaga Gua Ingatiba Neusa , el sabedor Oscar piragua y algunos miembros de la parcialidad, presentan un conocimiento holístico sobre la cosmogonía y las formas de pensamiento, para esto se planteó la siguiente tabla con una breve selección de preguntas.

Tabla 3: ejemplo de la elaboración de preguntas para las entrevistas.

ENTREVISTA AL ABUELO SUAGA GUA INGATIVA NEUSA		
Categoría	Subcategoría	Pregunta
Música muisca	Cosmogonía	¿Que es la música Muisca?
		¿Que es lo ancestral?
		¿Se podría hacer una recomposición con base en el sistema occidental mirándolo desde la lógica muisca?
		¿Qué es el vuelo el cóndor y el Águila dentro de la cosmogonía muisca?
	Instrumentos	¿Qué instrumentos muisca se pueden encontrar en la cultura?
		¿Como se utilizaban las ocarinas en la cultura muisca?
		¿Cómo implementar el instrumento como la ocarina sabiendo que no tiene un origen muisca sino indígena?
		¿Cómo se utilizaban las ocarinas en la cultura Muisca?

Triangulación de la información

Con base al siguiente esquema, se analizará la información con respecto a los diferentes temas tratados en las entrevistas realizadas de acuerdo a cada uno de los puntos relacionados con la parcialidad.

Tabla 4: Ejemplo de tabla de triangulación. Elaboración propia

Categorías	Entrevistado 1	Entrevistado 2	Entrevistado 3
Música muisca	¿Qué es la música muisca?	¿Qué es la música muisca?	¿Qué es la música muisca?
	¿Qué instrumentos se utilizan dentro de la parcialidad?	¿Qué instrumentos se utilizan dentro de la parcialidad?	¿Qué instrumentos se utilizan dentro de la parcialidad?
Vuelo del Condor y el águila	¿Qué es el vuelo del cóndor y el Águila dentro del pensamiento indígena muisca?	¿Qué es el vuelo del cóndor y el Águila dentro del pensamiento indígena muisca?	¿Qué es el vuelo del cóndor y el Águila dentro del pensamiento indígena muisca?

Con referencia al análisis musical, se tuvo en cuenta ésta tabla para la producción final con base al análisis realizado previamente.

Tabla 5: ejemplo para la triangulación del análisis musical. elaboración propia

Categoría	Subcategorías	Visión musical y Cosmogónica muisca por el autor	Visión Auto etnográfica con relación a el vuelo del cóndor y el águila
Análisis musical Zaita	Introducción	Las características de la melodía en la introducción son la utilización de la escala de la pentatónica menor incluyendo el modo dórico y el eólico, todo alegorizando la creación de la primera ley de origen...	Con base a las entrevistas realizadas, el vuelo del cóndor y el águila, aún se encuentran distanciados. en esta primera parte se presenta de forma estética de como estos dos saberes se encuentran distanciados...

Con referencia a los videos tomados por la parcialidad desde la observación participante, se hará un análisis de la información tomada por cada uno de los encuentros tomando como punto de partida la siguiente tabla:

Tabla 6: Ejemplo de tabla de análisis para la observación. Elaboración propia

**FORMATO DE ANÁLISIS
OBSERVACIÓN PARTICIPANTE**

REGISTRO DE ANÁLISIS. Experiencia de la parcialidad de Ingativa	
Nombre del observador: Néstor Albeiro Acosta Rueda	
Fecha: 4 de septiembre de 2021	
Lugar: Santa María del Lago (Bogotá)	
Tema:	
DESCRIPCIÓN	
Encuentro 1	
1a. Características del grupo.	
1b. Actividades del grupo.	
1c. Desarrollo del encuentro.	

4.3 Fases de desarrollo

1. Fase 1- Estado del arte y reconocimiento de la música muisca contemporánea.

Caracterización de la comunidad

Explicación de usos y costumbres de la cultura muisca contemporánea, desde su formación cultural y las similitudes que se tienen con la cultura muisca antigua. Desde su visión, forma de vida, evolución y aportes que hasta ahora lleva la comunidad en sí. Todo esto se hará bajo la recopilación de los datos obtenidos en la observación participante y de las entrevistas semiestructuradas realizadas a los abuelos de la parcialidad y a los miembros de esta colectividad.

Recolección de fuentes primarias

Se visitará constantemente la comunidad muisca de Ingatiba, como un primer paso de la investigación a través de los métodos de observación participante, la utilización del registro de campo, recolectando entrevistas semiestructuradas donde el entrevistado tenga total libertad de brindarnos información sobre la cultura muisca y la práctica musical. La otra información base es visitando museos, observación de los instrumentos musicales músicas que servirán para la realización de la adaptación de música de cámara,

2. Fase 2 análisis de la obra y aplicación de la orquestación para instrumentos occidentales y ancestrales

A partir de aplicar un análisis previo descriptivo de la obra basándonos en el libro de John Rink, "*la interpretación musical*" (2011) en el cual se escogieron dos categorías de análisis, el primero preceptivo y el segundo descriptivo a partir de dos criterios, el primero es el esquema formal y tonal y el segundo es el análisis de la línea melódica y los motivos e ideas que la componen, todo con el objetivo de poder verificar la melodía y poder tomar las decisiones pertinentes para el desarrollo del arreglo.

Imagen 32: Ejemplo del esquema formal y tonal (Rink, 2011)

Compases	1-28				29-64	65-83		84-94
Sección	A				B			A'
Subsección	intro	A ₁	A ₂	'coda'	B ₁	B ₂	cadenza	intro A ₂ '
Compás	1	3	19	27	29	65	83	84 86
Tonalidad	Do# menor				---Mi—La ⁺	Re ⁺ ---Sol#		Do# menor
	i				---III—V	= I V		i

3. Fase 3 elección de instrumentación y creación de la adaptación final

Con el análisis descriptivo de la obra y el resultado final del uso de algunos instrumentos de la cultura muisca, según los criterios de cada uno de estos y posteriormente a la inclusión de los instrumentos académicos; tener un mayor entendimiento desde la lógica muisca sobre la interpretación de su música, se procederá a realizar el arreglo final para música de cámara. Después de haber realizado el arreglo, se pondrán en relación todo lo antes mencionado, desde la cosmovisión y la relación musical que tiene la visión indígena con el resultado final de la creación.

5 Desarrollo Metodológico

5.1 Fase 1 Caracterización de la parcialidad muisca de ingatiba

Según Carl Langebaek (2019) en su libro “los muisca” plantea lo siguiente:

“eran indígenas de lengua chibcha que ocuparon buena parte de los andes orientales, que compartían un origen común, pero que a pesar de procesos históricos compartidos no eran completamente homogéneos. Eran el resultado de una historia común pero compleja, producto de procesos de migración, adaptación y contacto con otras sociedades, a lo largo de los siglos”. (2019, 40)

Para comprender el planteamiento anterior se puede partir desde una perspectiva histórica, tomo como base conversaciones con algunas personas de la parcialidad muisca de Ingativa que tuvieron lugar en el parque nacional anexo 3 y en los encuentros tomados por la observación participante. Hay que aclarar desde un recuento histórico como fue la segregación de esta práctica cultural a través del tiempo:

Desde la conquista española, los pueblos muisca desde su territorio se dividían en pequeños grupos, muchos de estos pudieron escapar huyendo hacia el norte y otros hacia el sur, otros se enfrentaron y murieron, otros se mezclaron, muchas de las mujeres de la comunidad fueron tomadas por los conquistadores y esto hizo que gran parte de este conocimiento como los usos y costumbres, del razonamiento de lo bueno y lo malo, de la manera de relacionarse con el entorno y el medio ambiente quedó disipado a lo largo del territorio colombiano, conllevando a utilizar otros usos y costumbres, otras maneras de vivir y de concebir la cosmogonía muisca. Gran parte del conocimiento muisca fue guardado por otras comunidades, a partir de este momento hubo un periodo de latencia para poder liberar algún día este conocimiento. Desde la primera constitución hasta la de 1886 muchos de estos saberes fueron segregados y prohibidos bajo el marco de la ley. Después de que se concibe la asamblea constituyente, los mamos y políticos indígenas se dan cuenta de que la situación política del país cambió y comienza a ejercer de manera abierta otros tipos de saberes como los de la cultura muisca dándole así una participación dentro del marco de la constitución del 91.

Los mamos y líderes espirituales y políticos de las comunidades amazónicas y de la Sierra nevada de Santa Marta empiezan a transmitirle (recordar) a estas comunidades indígenas ubicadas en Bogotá los conocimientos del uso de la palabra, de los usos y costumbres que alguna vez pertenecieron a ellos, de la visión cosmogónica y del cuidado de los territorios y del medio ambiente, el uso adecuado de las medicinas como el ambira, la coca, la chicha y los elementos de la naturaleza. Este proceso tomó fuerza a comienzos de los años 2000, a través de muchas reuniones de cabildos, en donde se compartió el conocimiento y se formó a algunos abuelos desde qué es lo muisca y cómo se concibe. A partir de estos conocimientos, estos abuelos tienen la tarea de comprender esta información y adaptarla a una época contemporánea. Se conformaron parcialidades, que son una forma

de división política de grupos y que se empezaron a organizar de acuerdo a los territorios importantes para la cultura muisca a lo largo del territorio de Bacatá como Engativá, Suba, Bosa, Tunjuelito, entre otros. Las parcialidades de Ingatiba y Usme nacen en el año 2010, se hace una gran ceremonia en una maloca construida en el Jardín Botánico. A partir de algunas investigaciones por conocer ciertos usos de las plantas medicinales, el Jardín Botánico optó por obtener información detallada sobre las medicinas ancestrales y se creó una zona donde se plasman medicinas sagradas y plantas comestibles autóctonas de Colombia. Con la creación de este jardín se crea la maloca para los abuelos que principalmente eran de la selva y sierra nevada, y junto con esto se empiezan a dar charlas para apoyar ese proceso de reconocimiento a través de los muisca, se empiezan a hacer un campo de entrenamiento para conocer muchos de los usos de las plantas medicinales ancestrales y de auto reconocerse como comunidad.

La parcialidad muisca de Ingatiba en este momento no contempla un territorio definido, teniendo como líderes al abuelo Suaga Gua Ingatiba Neusa y al abuelo Oscar Piragua. Dentro de las funciones de la comunidad está hacer el uso de la palabra como forma de construcción colectiva de saberes, cuidar el territorio y el medio ambiente y brindar un uso adecuado de las medicinas. Esta parcialidad en si permite que la sociedad occidentalizada comprenda algunos saberes muisca, desde la fabricación de instrumentos musicales, hasta la elaboración de tejidos como una forma de entender lo que los muisca en su tiempo realizaban. Para el muisca contemporáneo el sentido del ser humano es cuidar y disfrutar los entornos para aprender ese auto reconocimiento del mismo espíritu, donde la noción de tiempo no tiene la misma importancia que en la cultura occidental, tampoco se requiere acumulación de riquezas, ni necesariamente se tiene que entender la vida como una secuencia lógica; estos tiempos lineales planteados de occidente se tienen que romper para que pueda funcionar en si la lógica muisca.

5.2 Fase 2: Análisis de “ZAITA” el vuelo del Tymanso.

Como se había explicado anteriormente, el compositor Iván Aguilar en su documento *Restablecimiento de las prácticas musicales muisca a partir del mestizaje* (2017) hace un

análisis melódico de los cantos de Mama luka que fueron entregados a unos sabedores de la comunidad muisca de Ráquira, en estos Iván Aguilar hace una explicación detallada de cada canto. Vale la pena decir que el canto según el sabedor Mama Luka hacía la referencia dando algunos ejemplos ya sea vocal como instrumental. Este documento no pretende detallar cada canto del sabedor mayor, dado que no es objeto de esta investigación.

Según el compositor Iván Aguilar, la palabra “Zaita” hace referencia al principio de los tiempos constituido por una de las cuatro leyes de origen, originalmente fue compuesta en dedicatoria a la cosmogonía muisca. En esta pieza se puede recrear como los tymansos por voluntad de Chiminigagua crean los orígenes del universo. (Aguilar 2017) esta pieza tiene un carácter compositivo contemporáneo empleando técnicas extendidas en la guitarra poco utilizadas dentro del marco de las obras para guitarra clásica.

Está compuesta en LA pentatónico menor y adopta otras características de los modos dórico, locrio y eólico. Está dividida en 4 secciones (introducción, A, B y C) donde en cada sección muestra cada una de las características de la cosmogonía muisca. Esta obra toma como base algunos cantos de Mama Luka relacionando cada frase melódica dentro del marco de la composición.

5.2.1 Introducción

Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico

Se presenta la tabla 7 con base a la identificación de la forma y la tonalidad presente en la primera sección, ya que una de las tareas analíticas deliberadas es determinar la forma de la música y su base tonal (Rink, 2011). Se seleccionó de acuerdo a los motivos rítmicos repetitivos clasificando en subsecciones para poder determinar los compases en donde se repite la forma o hay alguna variación con respecto a la melodía y al ritmo.

Tabla 7: Esquema formal y tonal de John Rink (2011) sobre la introducción. Elaboración propia

Compases	15				
sección	Introducción				
subsección	I	I1	I2	I3	FINAL
compás	1,2	3,4,5,6,7,8	10,12,13	11,14	15
tonalidad	La pentatonico dórico con énfasis en las notas Sol # y Fa#				

Imagen 33: Introducción de ZAITA. Aguilar (2018)

Ivan Aguilar Garavito

6= RE
Ritmo Irregular ♩ = 65 (-----)

INTRO *apacible*

Guitar *p*

poco

mp

II

FINAL

Análisis de la línea melódica de la Introducción y los motivos/ideas que la componen

En la introducción, con base en la tabla se ha denominado por subsecciones debido a repeticiones de los fragmentos melódico- rítmicos con la siguiente clasificación; subsección I, I1, I2, I3. En la subsección I se puede detallar una serie de armónicos representados en la imagen a continuación (imagen 33) en la nota SI donde según el compositor Iván Aguilar plantea lo siguiente:

“se pretende manifestar la interrupción del silencio del universo, el despertar de Fihizca y la creación de los primeros abuelos (Bague y Chiminigaghoa). Esta primera sección es una pequeña introducción, donde se da a conocer en pequeños esbozos los motivos ritmos y melódicos de la pieza, Así mismo, se plantea una irregularidad en el tempo sin una métrica preestablecida dando una ilusión a la infinidad del cosmos primigenio” (2017, p.81)

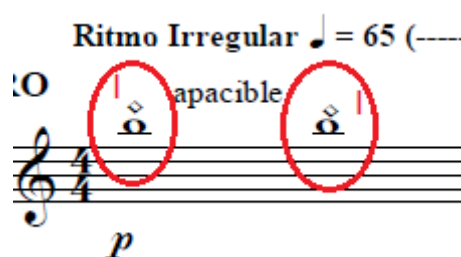


Imagen 34: inicio con armónico simbolizando el cosmos primigenio. tomada de "ZAITA" el vuelo del tymanzo

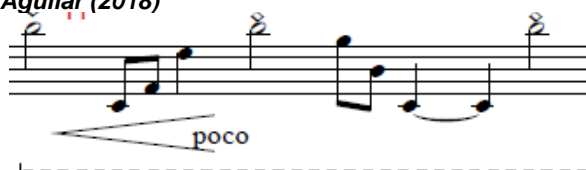
En la siguiente imagen (imagen 35) se aplica parte de las técnicas extendidas de la guitarra como por ejemplo el glisando con uña de la mano derecha en la sexta cuerda de la guitarra tocando la parte entorchada de la cuerda deslizándose rápidamente sobre ella. Según el compositor hace este efecto haciendo la alegoría del Fihizca creador el cual maneja un motivo propio y único durante la obra. Se puede ver un SOL # en la melodía que hace un intercambio de la escala menor armónica de LA.

Imagen 35: Bajo donde se enmarca el glisando. Aguilar (2018)



En la subsección (I1) se puede apreciar una repetición del ritmo haciendo referencia a la nota SI y a la nota DO como se percibe en la imagen 36. En la Subsección I2 (imagen

Imagen 36: Repetición del ritmo en la subsección I1. Aguilar (2018)



37) hace un cambio de ritmo y recrea un ambiente ambiguo entre mayor y menor, y en esta primera sección se encuentra relacionada la combinación del modo pentatónico y el modo dórico que describe según para el oyente un aire de algo antiguo y oscuro. Se escogió como bajo la nota LA por dar una relación al canto creado por Mama Luka “Gallinazo Tymanso” así como algunos fragmentos melódicos que hacen parte de dicho canto. En la siguiente imagen (imagen 33) vemos cómo se relaciona la escala híbrida con el modo dórico.

Imagen 37: Subsección I2, relación de la escala híbrida pentatónica. Aguilar (2018)



5.2.2 Sección A

Divisiones formales y el esquema tona básico

Imagen 38: Esquema formal y tonal de John Rink (2011) sobre la sección A. Elaboración propia

Compases	16 al 72								
sección	A								
subsección	A	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	FINAL
compás	16,20,26,30,34,40	17,22,31,36	18,32	18,24,25,29,33,38,39,43, 44,45,49,52,59,62,68,71	28,35,42,48,51,5 8,61	23,27,37,41,47,50,57,60,67 ,70	46	53,54,55,56,63,64, 65,66	72
tonalidad	La pentatónico dórico con énfasis en las nota característica Fa#								

Imagen 39: Imagen de la sección A por subsecciones. Aguilar (2018)

16 *mf* *poco a poco cresc*
ojos como una dama

21 *poco brillante*

26

31 *burlesco* *Zaita*

36 *ligero*

41

46 *brillante*

51 *majestuoso* *f*

56 *mf*

61

66 *Zaita* *p* *pp*

71 **FINAL** **B** *metálico poco a poco* *ppp*

Agitado y Ligero (♩ = c. 80)

Análisis de la línea melódica y los motivos de la sección A/ideas que la componen

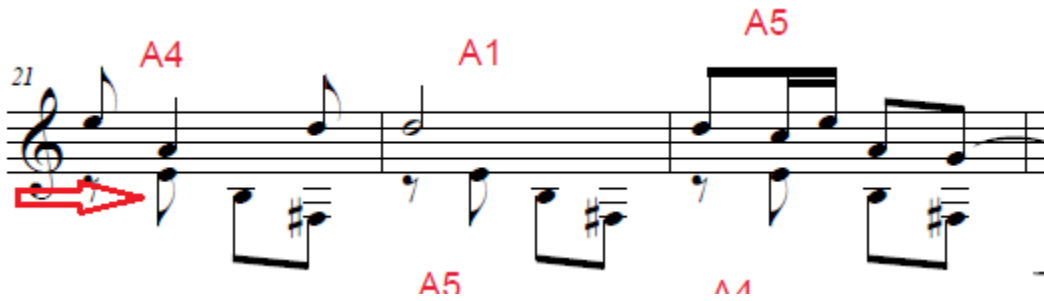
Al, igual que la introducción, en la sección A se puede percibir en las subsecciones A, A3, A5 Y A7 la constante repetición de los motivos rítmico- melódicos. El compositor continuo la idea de mantenerse en el modo pentatónico-dórico, resaltando las notas (LA, DO, RE MI y SOL) y (FA# y SI) del modo dórico. En la imagen 39 se modifica una parte del canto Gallinazo/tymanso del sabedor Mama Luka en donde se representa el vuelo del Tymanso y la luz de la creación según las cuatro leyes de origen. Esta modificación se presenta ya que en la cosmogonía la relación de la música se puede interpretar de varias formas, aplicando diferentes motivos melódicos para encontrar un sonido propio.

Imagen 40: melodía tomada de Gallinazo/ Tymanso con alguna variación rítmica.



En la cosmogonía muisca, según Iván Aguilar (2017), la danza es representativa, ya que representa para el muisca el ritmo interno que parte de los latidos del corazón y se va convirtiendo en un estado interno de una comunidad. Para ellos la danza y la música es la concepción de la relación armónica del cuerpo y de la actividad ritualista que ocurre en determinado momento. En la siguiente figura se puede describir el bajo dando referencia a la anterior teoría, manteniendo una armonía constante entre los acordes (Am7, Asus4, Bsus4, Gsus4) Dando así un ambiente ambiguo entre mayor y menor, adicional a eso se puede percibir mayor énfasis en la nota RE, SOL en la soprano y LA y FA # en la línea melódica del bajo.

Imagen 41: Línea del bajo representando un ostinato rítmico. Aguilar (2018)



5.2.3 Sección B

Divisiones formales y el esquema tona básico

Tabla 8: Esquema formal y tonal de Rink (2011) en la sección B. Elaboración propia

Compases	73 al 119									
sección	B									
subsección	B	B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	FINAL
compás	73,74,75,76,77,78, 79,80,81,82,83,84	85,86,87,88,89,90 ,91,95	92,93,94	96,97,99,100,101,103	98,102	104,106	107	108	109, 110	111,112,113,114,115,116,117,118,119
tonalidad	LA frigio y locrio con énfasis en las nota característica Sib y Mib									

Imagen 42: Imagen de la sección B relacionada por subsecciones (Aguilar, 2018)

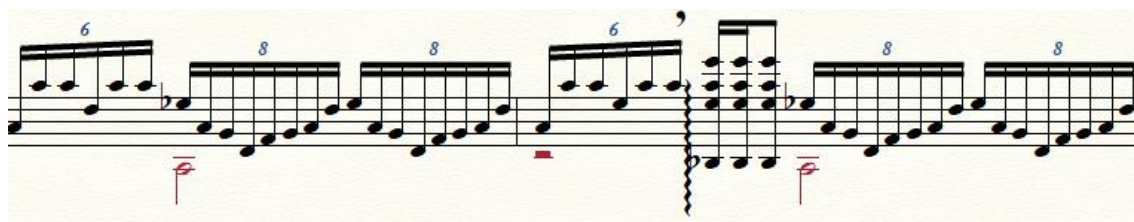
Análisis de la línea melódica y los motivos de la sección B/ideas que la componen

En la sección B se puede apreciar figuraciones rítmicas con seisillos y octillos tomando bases del minimalismo haciendo algunos cambios de notas como en las subsecciones B1, B2, B4 Y B5. En esta sección, la métrica cambia de 2/4 a 4/4, en esta referencia rítmica se toma como base la escala híbrida tomando las notas características del modo locrio (Eb y Bb) y la pentatónica menor Am.

Imagen 43: Subsección B1, B2, B4 y B5 con seisillos y variaciones rítmicas (Aguilar, 2018)

Según Iván Aguilar (2017) en la figura 8 hace referencia a esta escala para continuar la forma compositiva del sabedor Mama Luka. el compositor hace relación con la gran inundación que causó Chibchacum al imponerles un castigo a los muisca por desobedecer las ordenes de Bachué e Iguaque tomando algunos relatos de los cronistas.

Imagen 44: motivos rítmicos de octillos y seisillos (Aguilar, 2018)

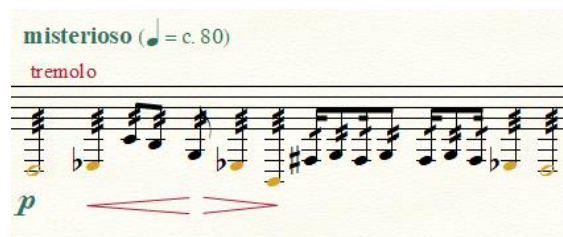


Para concluir la sección B, el compositor Iván Aguilar hace uso de algunas técnicas extendidas poco utilizadas en la guitarra como el “martillo” como se puede ver en la figura 9 y en algunas figuras utiliza un tremolo como base del lenguaje interpretativo en la música contemporánea, utilizando los dedos pulgar e índice de la mano derecha tomando las características interpretativas de un pick para guitarra eléctrica; este lenguaje representa un pasaje sombrío dado que el compositor Iván Aguilar bajo la terminología de las leyes de origen representa los malos consejos que dio Huitaca a los muisca, además de esto añade la aparición de Bochica el ordenador de todo y civilizador de la comunidad muisca, por esta relación vuelve aparecer un ritmo que no es regular y de no tener una métrica establecida.

Imagen 45: Uso de técnicas extendidas (Aguilar, 2018)



Imagen 46: uso de tremolo (Aguilar, 2018)



5.2.4 Sección C

Divisiones formales y el esquema tona básico

Tabla 9: Esquema formal y tonal de Rink (2011) en la sección C. Elaboración propia

Compases	120 al 150								
sección	C								
subsección	C	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	FINAL
compás	120,121,131	122,124,128	123,125,127,129,138,140,142, 144,146	126,132,134,139,149	130,148	133,137,147	135,143	136	150
tonalidad	LA frigio y locrio con énfasis en las nota característica SIb y MIb								

Imagen 47: sección C relacionada por subsecciones (Aguilar, 2018)

The image shows a musical score for section C, divided into sub-sections C1 through C7 and a FINAL. The score is written in treble clef and includes various performance markings and dynamics. Key elements include:

- Tempo and Mood:** The score is marked "Mistico" with a tempo of $\text{♩} = c. 90$. There are also markings for "poco metalico hacia el ponticello" and "rit." (ritardando).
- Dynamics:** The score includes markings for *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano).
- Performance Instructions:** "mano derecha" (right hand) is indicated for the first system. "Zaita" is written below the second system.
- Sub-sections:** The score is divided into sub-sections C1 through C7, each marked with a red "C" and a number. The sub-sections are: C1 (measures 122, 124, 128), C2 (measures 123, 125, 127, 129, 138, 140, 142, 144, 146), C3 (measures 126, 132, 134, 139, 149), C4 (measures 130, 148), C5 (measures 133, 137, 147), C6 (measures 135, 143), C7 (measure 136), and FINAL (measure 150).
- Other Markings:** "1 tono" (one tone) is marked at the beginning. "dulce como una flauta" (sweet like a flute) is written above the fourth system. "poco metalico hacia el ponticello" is written above the first system.

Análisis de la línea melódica y los motivos de la sección C/ ideas que la componen

En la sección C, en cada una de las subsecciones se aprecia que cada compa tiene una diferente, ya que el ritmo no se mantiene constante como en la sección B, el compositor toma unas características del contrapunto por lo cual toma variaciones del ritmo del motivo inicial. En el primer sistema se aprecia la alternancia de las subsecciones entre C1 y C2 y a medida que va avanzando la sección C se aprecia más apariciones de subsecciones como C2, C3, C4, C5 y C6 (imagen 48). Se concluye dándole a la pieza un carácter de contemplación dado que refleja el camino que ha dejado Bochica durante su paso a territorio ancestral muisca, dejando nuevos saberes y enseñanzas, en relación a esto también simboliza la contemplación del muisca según el sabedor Suaga Gua Ingatiba Neusa, esto pertenece al tercer rayo dentro de la contemplación muisca. En esta sección se toma la escala Eólica de LA menor, según el compositor, esto solo se utiliza para poner fin a un carácter estético sombrío que generó la sección B. esto dado que Bochica puso orden a lo contemplado anteriormente dado en la visión cosmogónica de las leyes de origen.

Imagen 48: Ejemplo de alternancia en las subsecciones. Aguilar (2018)

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 126, features a treble clef and a key signature of one flat. It contains five measures of music, each labeled with a sub-section in red: C3, C2, C1, C2, and C4. The second system, starting at measure 131, also has a treble clef and one flat key signature. It contains six measures of music, labeled with sub-sections in red: C, C3, C5, C3, and C6. The first measure of the second system includes the text 'dulce como una flauta' and the dynamic marking 'mp'. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, illustrating the melodic and rhythmic variations between the sub-sections.

5.3 Fase 3. Elección de la instrumentación ancestral y académica para el formato de música de cámara (resultados)

A través de la historia, la música de cámara ha sido un referente de formación y complemento integral para la comunidad musical en general; por ende, marca un proceso de reflexión de carácter formativo y académico donde se logra evidenciar los diferentes aspectos propios de la música y se logre transmitir una experiencia con base al uso de repertorios (Giraldo, 2016), si bien toma una forma estructurada organizacional, puede caracterizar un sincretismo con el uso de estos formatos a las músicas tradicionales; por lo cual, se puede señalar que las transformaciones musicales autóctonas de los territorios no ponen en riesgo la supervivencia cultural o un sistema de creencias de las comunidades, debido a que la música ancestral explícitamente utilizada por carácter ritual no sufre transformaciones; por lo tanto, no representa ningún daño para una cohesión social (Olmos, 2018). Con base a la historia instrumental muisca presentada en el marco estético y relacionando algunos de la música de cámara, se escogieron los siguientes instrumentos clasificándolos como occidentales y ancestrales, cabe resaltar que no se pretende relatar una historia sobre los instrumentos occidentales sino de relaciones que han tenido con las comunidades:

Instrumentos occidentales	Instrumentos ancestrales muisca
Flauta traversa	Ocarinas
Guitarra	Tambor
Violonchelo	Maraca

5.3.1 Instrumentos occidentales

Flauta traversa

La flauta marca escenarios académicos y no académicos dentro de lo que se puede evidenciar en múltiples agrupaciones, un ejemplo de ello es el grupo wafa trio. Según Juan

Sebastián Muñoz en su investigación *“de la música de cámara a la música de calle: una experiencia vivencial y creativa desde la flauta traversa”* plantea que un músico en todo aspecto debe ser integral y óptimo en la diversidad cultural, porque con base a este instrumento se encuentran gran cantidad de material musical en todos los países, de diferentes formas y estructuras, ya que representa lo que en términos académicos se refiere al pensamiento de frontera.

Egberto Bermúdez en su libro *“Música indígena colombiana”* (1987) afirma que algunas comunidades indígenas que han adoptado el cristianismo a través de un largo proceso cultural con las tradiciones españolas, como la chirimía, que han agregado a su conjunto musical la flauta traversa y el redoblante y el bombo cilíndricos de origen europeo; en ocasiones, se agregan diferentes instrumentos de tradición cultural como la raspa o las flautas elaboradas. Sobre su música, lo que se interpreta es el bambuco que generalmente sirve para el conocido baile de parejas del mismo nombre, los Guambianos tienen piezas que se utilizan para el matrimonio y otras relacionadas con el ciclo agrícola que guardan sus características indígenas (p.09)

La guitarra

La guitarra al igual que la flauta se encuentra relacionada en ambos escenarios, dado que, a través de la historia se ha generado el interés de varios músicos por aplicar este instrumento como parte de sus formatos tradicionales. Iván Aguilar (2018) plantea el siguiente argumento:

“La guitarra es un instrumento que se adapta fácilmente a una comunidad; por este motivo es el instrumento que genera y contribuye musicalmente a la construcción de nuevas identidades culturales, cuya evolución ha venido en aumento desde sus antepasados” (pág.09)

Su versatilidad permite apropiarse la música de la parcialidad con base a la obra, este instrumento se destaca por tener un valor significativo por parte de los contextos sociales, de cierta medida ha tenido que pasar por un proceso de inmersión y aceptación dependiendo de las condiciones sociales, hizo parte de las clases sociales de bajos recursos lo cual permitió que fuera un instrumento popular en las diferentes ramas de la sociedad (Herrera, 2004).

Como bien se referencia en la entrevista realizada al abuelo Piragua que aparece en el anexo 2; en la cual, plantea que no se discrimina las otras formas musicales dentro de los parámetros característicos de la parcialidad; en este caso, como la inclusión de otros instrumentos pertenecientes a la academia, pero hay que tener la razón y la conciencia de que es lo que se está buscando dentro de las características muiscas. Como músicos, se busca solo la parte estética de lo que se ve a simple vista; un ejemplo de esto es el saber del uso y la costumbre, del para que se usa o como se usa dentro de los cánones específicos de la colectividad, si lo podemos combinar con los instrumentos que tenemos en la comunidad con instrumentos occidentales y si pudiéramos tocar en alguna tonalidad o en algún ritmo actual para interpretar la música que se tiene en la comunidad, habrá más aceptación.

El violonchelo

Este instrumento si bien pertenece a los formatos grandes como las orquestas sinfónicas, también cumple con el rol característico de formar parte de los cuartetos de cuerda tradicionales implementados por Haydn, Mozart y Beethoven en lo que llamamos el periodo del clasicismo (Salas, 2005). A parte de esto, también ha habido gran interés por incluir estos instrumentos en distintas agrupaciones con la inclusión de la música tradicionales como la música del pacífico, en el caso del trabajo de grado de Olga Lucía Rivera en su trabajo de grado *“vamo a jugá y a boga con el violoncelo”* (2019) en donde buscaba acercarse a la comprensión de la música del Pacífico sur de Colombia, así como a la identificación de los aires musicales de la juga y el canto de boga que se han desarrollado en esta región desde una propuesta de creación de tres partituras adaptadas para el violoncello, gracias a su amplitud sonora y sus abundantes recursos técnicos o de experimentación sonora; donde como por ejemplo, se puede apreciar como único acompañamiento de la voz si así se desea, funciona para la implementación de este formato nuevo de música de cámara. En la entrevista realizada a algunos miembros de la parcialidad de Inatiba en el anexo 3, se relaciona la idea de enraizar ciertos instrumentos que no hacen parte de los usos y costumbres de lo muisca, la idea es poder sincretizar lo implementado desde la academia complementándolo con las ideas de la espiritualidad indígena, ya que la música es una fuente de contemplación para las comunidades étnicas.

5.3.2 Instrumentos ancestrales

La ocarina

Este instrumento como se ha referenciado anteriormente en el marco teórico, viene de un origen indígena en gran parte de América Latina. La maestra Martha Ramírez en un concierto didáctico realizado en el *Festivalito Ruitoqueño* (2021) afirma que es un instrumento que a través de su historia ha sido explorado, construido e innovado en muchas partes del mundo alrededor de 1400 años, desde su origen indígena con la utilización de este pito en sus rituales, ya que se inspiraban en la naturaleza imitando el sonido de los animales y su entorno, y finalmente hasta la llegada de los europeos a territorio americano, se ha venido haciendo una transformación sincrética implementando el sistema musical occidental guardando los principios fundamentales de este instrumento. Afirma también que es una base fundamental para la pedagogía musical; lo cual, permite a la comunidad acercarse más a una conexión estética. Por esta afirmación se escoge este instrumento en relación a la metáfora del vuelo del cóndor y el águila dadas sus características interpretativas.

La maestra actualmente fabrica estos instrumentos con arcilla, debido a su fácil manipulación y el proceso que lleva al momento de terminarlas. Los indígenas las fabricaban con cerámica, pero según la maestra tiene un proceso más complejo de elaboración, su rango tonal es de una octava.



Imagen 49: Ocarinas fabricadas con el sistema tonal occidental. Foto propia.

El tambor

Como se había hablado anteriormente en el marco estético, este artefacto es muy relevante para la gran mayoría de comunidades étnicas en Colombia ya que tiene un significado espiritual. Este instrumento según el abuelo Piragua (anexo 2) habla de que no hay una manera lógica en la interpretación de este instrumento, pero lo que sí es importante es poder encontrar su propio sonido, ese que conecta con los latidos del corazón; entonces, ahí es donde radica la importancia de la interpretación por que, con base a esta mirada indígena, se puede lograr encontrar el sonido interior y se puede compartir con los demás sonidos de los instrumentos.

Fabricación del tambor

En uno de los encuentros realizados a la parcialidad, se estableció como ceremonia la fabricación del tambor en el “anexo 4” (video 5) y como se puede apreciar en la imagen 50, se inició con un proceso de limpia a todos los implementos para la fabricación, todo esto según el abuelo piragua para deshacerse de todos los espíritus parásitos (significa de todo de lo que se impregna de nuestros pensamientos y de las palabras negativas) que habitan en cada una de las partes para fabricar el tambor, hasta que en nuestro pensamiento, ese tambor esté resplandeciente de toda acción manipulada de las acciones negativas.

Imagen 50: Proceso de fabricación del tambor por el abuelo Piragua. Elaboración propia



Los elementos utilizados para fabricar el tambor fueron la piel de cordero, totumo y una cuerda de color. Como se había explicado anteriormente, se limpia en nuestros pensamientos cada elemento según el abuelo; se agradece al espíritu de la planta donde se extrajo el totumo y el espíritu del cordero por dar su vida para la elaboración del tambor. La piel de cordero tiene que estar húmeda para mayor flexibilidad al momento del tejido, la pita o cuerda se le hace una argolla para entretejerla con la piel de cordero, se coloca al exterior del totumo y se teje de afuera hacia adentro. Es indispensable que, al momento de la fabricación del tambor se le agregue un propósito, todo esto con el objetivo de poder encontrar el sonido de nuestro instrumento, la sincronía de nuestro corazón con el de la madre (anexo 4).

La maraca

El abuelo piragua en uno de los encuentros en el Anexo 4 (video 3) hace referencia al sonido de la maraca con el de la creación de universo. El gran espíritu antes de que se hiciera la creación física, la madre despertó y pensó en nosotros; en tener unos hijos, este pensamiento causó un ruido el cual se esparció en todo el universo y quedó grabado en el subconsciente de todos nosotros, el sonido alegorizando un seseo de una serpiente nos recuerda los pensamientos de la gran madre, con eso ella despertó al gran padre y le comenta que quiere unos hijos como ella los está pensando; en eso, el gran padre sueña a los hijos de la gran madre. Con lo anterior se puede decir que venimos del pensamiento de la madre y de los sueños del padre.

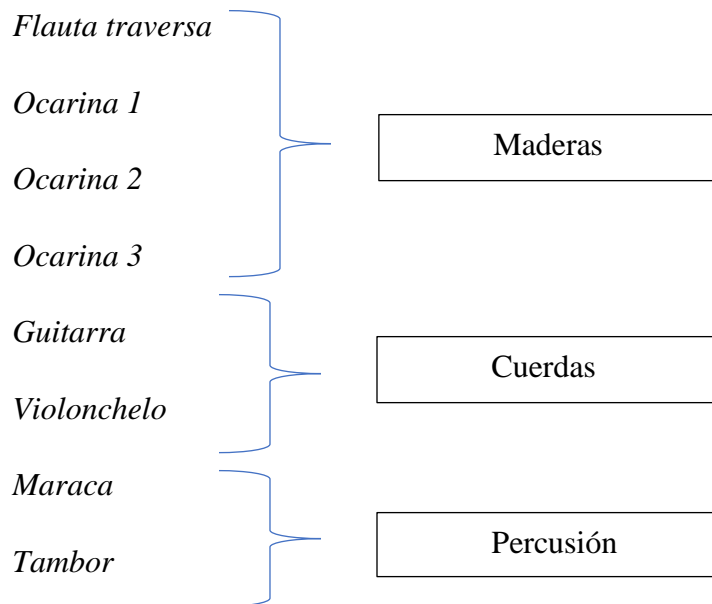
Según el abuelo, la maraca fue uno de los primeros instrumentos que se establecieron en la comunidad muisca. Los elementos que se utilizaron para la elaboración de este instrumento fue el calabazo, un palo, semillas de maíz y de chirilla. Al igual que con el tambor, se hizo una limpieza de malos pensamientos y acciones con respecto a cada uno de estos elementos, posterior a eso, se ensamblan las piezas y antes de colocar el elemento final como el palo, el abuelo le pide a cada uno de los participantes de la ceremonia, que hagan una petición personal a la maraca al tiempo que la hacen sonar (imagen 51)

Imagen 51: Fabricación de la maraca en la parcialidad. Elaboración propia



5.3.3 Creación del formato de cámara y el arreglo final

Con base a los instrumentos escogidos, el organigrama irá de la siguiente manera:



La flauta y las ocarinas al ser instrumentos de viento, se catalogaron como maderas; la guitarra y el violonchelo como cuerdas y la maraca y el tambor como percusión. Según

Samuel Adler en su libro “*El estudio de la orquestación*” (2006) el sonido de la sección de las cuerdas tiene un sonido homogéneo, el de las maderas es heterogéneo y se reserva para funciones específicas (p,229) En este caso, Adler propone unas funciones específicas y que se tienen en cuenta para esta versión según sea la especificación de la obra, las cuales son las siguientes:

1-Tocar pasajes como solista, bien en melodías completas, fragmentos melódicos o figuras melódicas de menor envergadura.

2-proporcionar un fondo armónico a la cuerda.

3-proporcionar un timbre de contraste, repitiendo o haciendo eco a un pasaje tocado previamente por la cuerda o tocando la parte de un pasaje que se ha dividido entre cuerdas y maderas.

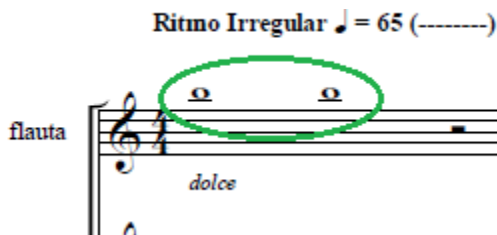
4-Duplicar a otros instrumentos de la orquesta.

En cada sección se tomaron decisiones con base al análisis de la obra “ZAITA” dado que cada una de las secciones si bien tiene cosas distintas, se clasificaron de acuerdo a la metáfora del vuelo del cóndor y el águila.

Introducción

En la obra original para guitarra, se hace la apertura de la introducción con un armónico en SI, en este caso la flauta siendo un instrumento académico, realiza esta apertura haciendo la alegoría de pedir permiso al territorio o a los espíritus habitantes del lugar donde se encuentre, al igual que el armónico de la guitarra, la flauta hace un sonido de dinámica *dolce*. En esta sección se ve referenciado los dos saberes separados uno del otro tal como

Imagen 52: Inicio de saludo al territorio por parte de la flauta en dinámica dulce.

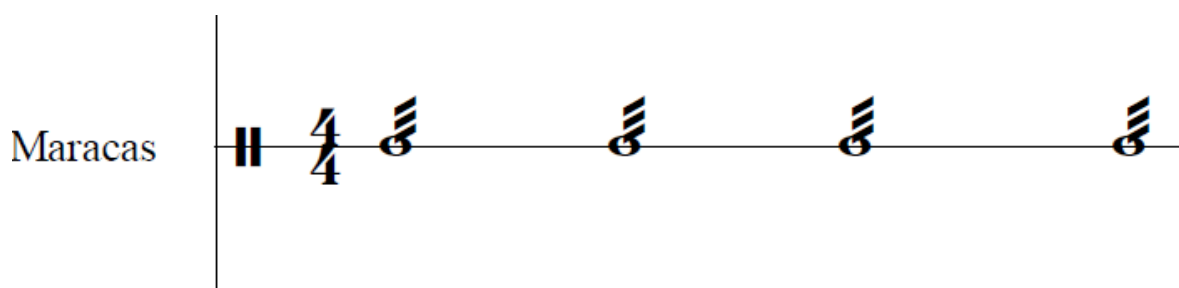


nos muestra el análisis de la introducción realizado previamente, se presenta al principio una

uniformidad en las subsecciones finalizando con una variación rítmica en algunas subsecciones haciéndolas diferentes del inicio de la obra.

A esa apertura, lo acompaña un instrumento como la maraca, ya que es uno de los instrumentos base del origen del universo, en este caso, interpreta constantemente con una blanca con trino durante toda la introducción según en el “anexo 2” alegorizando el seseo que se escuchaba cuando la gran madre chiminigagua nos tuvo en sus pensamientos y el gran padre chiminaghuo en sus sueños.

Imagen 53: Redonda con trino simbolizando el seseo constante en la maraca.



Igual que la flauta, las ocarinas y la guitarra también responden al saludo de la flauta, en este caso se hace un unísono con la nota do en la ocarina 1, 2 y en la guitarra, mientras que la ocarina 3 toca la nota SI tal como se ve en la imagen 54. Este fragmento representa el vuelo del águila debido a la sincronía y a la uniformidad de este pensamiento. El registro de estos instrumentos no es tan alto, dado también al punto 4 del libro de Samuel Adler que es con base a la duplicación de la melodía. En la imagen 55 se puede evidenciar la repartición de algunas voces, ya que la melodía original la interpreta la flauta travesa y la ocarina 1. La ocarina 2 y la 3 tocan otras melodías realizando los acordes de C, F y Em, en este caso, se interpreta como el vuelo del cóndor dado que, simboliza la búsqueda del sonido propio de cada individuo, según lo hablado por el abuelo Piragua en el anexo 4 (video 5)

Imagen 54: motivo melódico representando el vuelo del águila con lo orquestado.

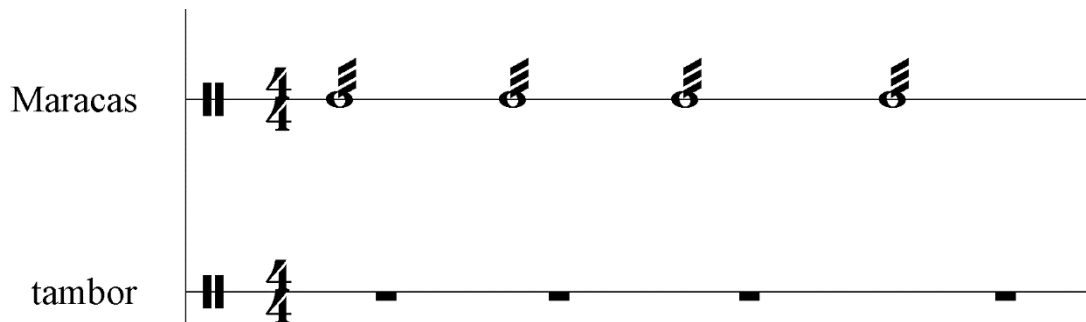


Imagen 55: motivo melódico representando el vuelo del cóndor



Con base al tambor, se relaciona una quietud debido a que en la cosmogonía muisca en el anexo 3 se evidencia que puede haber música sin sonido porque ese concepto de música no existe desde el momento de la creación, debido a que el sonido que primero apareció se alegoriza de una S debido a la copulación de padre y madre Dios relacionado en la maraca. La música también tiene que ver como un diálogo consigo mismo.

Imagen 56: Relación de la quietud en el tambor dado a la visión cosmogónica. Elaboración propia.



Sección A

A partir del análisis realizado basándonos en el libro de John Rink (2011) podemos apreciar que gran parte de las subsecciones no se repiten de un compás a otro, sino que cada uno de ellos tiene una subsección diferente, esto hace referencia con respecto a que los muiscas no veían la vida como una secuencia lógica y no tenían una organización con respecto al modo de pensamiento, sino que se basaban en la tradición oral (anexo 3). En esta sección, con respecto las maderas están clara la representación de vuelo del cóndor debido a los roles que cada instrumento tiene, un ejemplo de ello, es la duplicación y juego por terceras acompañando la melodía principal dado que como se había mencionado anteriormente representa el propio sonido dentro de la visión cosmogónica de los muiscas que cada interprete representa.

Imagen 57: Roles de las maderas con respecto a la melodía.

The musical score is written in 2/4 time and begins at measure 16. It features four staves: Flute, Ocarina 1, Ocarina 2, and Ocarina 3. The flute part starts with a melodic line in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure. The ocarinas provide accompaniment, with Ocarina 1 playing a triplet of eighth notes in the second measure and Ocarinas 2 and 3 playing a similar rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf*.

Con respecto a las cuerdas, cada instrumento representa un rol distinto. La guitarra por ejemplo realiza un acompañamiento con respecto a la melodía, en este caso, la guitarra mantiene el bajo simbolizando la danza y finaliza con los acordes de LA menor y RE mayor en forma anacrusa de acuerdo a la melodía de esta sección que está en el modo LA dórico, con referencia al análisis de la obra (imagen 57). En el violonchelo, se mantiene el bajo, pero en este caso, a parte de mantener el aire de danza, es como si el instrumento estuviese cantando debido a la articulación presentada en la partitura

Imagen 58: La guitarra y el violonchelo acompañando la melodía principal.

The image shows a musical score for two instruments: Guitarra clásica (classical guitar) and violonchelo (cello). Both parts begin at measure 16. The guitar part is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of a series of chords and eighth notes, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The cello part is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of a steady eighth-note bass line, with a dynamic marking of *p* (piano).

Por otro lado, la percusión mantiene un ritmo constante, el tambor mantiene su figura rítmica de silencio de corchea, y tres corcheas con un acento al final, todo esto con el fin de representar el sonido del corazón según en lo relacionado en el anexo 2 se aprecia que, con la danza, hay una interpretación de un sello personal. A través de la danza y de la música en estas prácticas se busca una conexión con el espíritu. Ese espíritu con el que queremos conectar no está fuera y el que nos oye como en otras religiones, sino el que está en nuestro interior. La maraca por su parte, ejecuta tiempos de negra suaves siguiendo un ambiente de seseo alegorizando al gran padre y a la gran madre, pero también ayuda a organizar los

pensamientos y a centrar lo que puede estar mal consigo mismo, esto referenciado en el anexo 5.

Imagen 59: Ritmo de la maraca y el tambor.



Sección B

Debido al análisis realizado previamente, se relaciona que en las subsecciones siguen un consecutivo ordenado, es clara la representación del vuelo del águila de acuerdo a las formas de ver el mundo de una manera ordenada y de la mirada de la vida como una secuencia lógica. La flauta en este caso, siendo un instrumento que representa una mirada holística para muchas de las comunidades, hace una apertura con una melodía en una forma de acompañar las improvisaciones sugeridas de cada una de las ocarinas, estas mismas son la representación clara de que los muiscas se comunicaban por códigos con este instrumento al momento de perderse en las profundidades de las montañas según la del anexo 1. Es necesario aclarar que no obligatoriamente se tiene que regir por lo plasmado en la partitura, sino que se puede realizar una improvisación de acuerdo a las maneras de sentir la música ancestral.

Imagen 60: Representación en las improvisaciones. Elaboración propia



Con respecto a la guitarra, continúa realizando la melodía acompañante para apoyar a la flauta, al igual que las ocarinas, se evidencia la pregunta respuesta haciendo referencia igualmente al argumento del anexo 1 de la comunicación entre los muisca, apoyando igualmente a las improvisaciones sugeridas

Imagen 61: acompañamiento de la melodía en la improvisación. Elaboración propia.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. 2, Ob. 3, and Cl. Gtr. The score is written in treble clef. Ob. 2 and Ob. 3 have a few notes in the first measure, followed by rests. Cl. Gtr. has a complex rhythmic pattern consisting of sixteenth notes with accents and sixteenth rests, marked with a '6' above the notes, indicating a sixteenth-note pattern.

El violonchelo realiza una sincronía rítmica en forma de estacato haciendo un pedal a la melodía acompañante y yendo en sincronía con la maraca y el tambor, haciendo énfasis en las notas MI y LA respectivamente, alegorizando el sonido del tambor y la maraca, todo esto es con respecto al anexo 2 donde el abuelo piragua hace énfasis en la exploración de la búsqueda interna del propio sonido.

Imagen 62: Ostinato rítmico en sincronía con la maraca y el tambor. Elaboración propia.

The image shows a musical score for three instruments: Vc., Mrs., and Bgo. Dr. The score is written in bass clef. Vc. has a rhythmic ostinato of eighth notes, marked with 'pp'. Mrs. has a rhythmic ostinato of eighth notes. Bgo. Dr. has a rhythmic ostinato of eighth notes, marked with '>' above the notes, indicating an accent.

Nuevamente se presenta un aire de oscuridad en la parte final de la obra, en la composición original, la interpretación tiene nuevamente un ritmo irregular que simboliza que en la música muisca no se tiene un tiempo establecido de interpretación, en la imagen 63 se puede apreciar que el violonchelo realiza en forma de detaché hacia el ponticello, un motivo melódico con abundante presencia de trémolos donde en la obra original, la guitarra ejecuta una técnica poco implementada como si fuese interpretado con un pick de guitarra eléctrica, y el violonchelo tiene rango sonoro muy amplio y las características de esta sonoridad hacia el puente se asemeja al de esta técnica establecida.

Imagen 63: Trémolos en el violonchelo. Elaboración propia.



Sección C

De acuerdo con el análisis de John Rink (2011) en esta sección, en la parte de las subsecciones se puede evidenciar que van en secuencia y se devuelven en determinados momentos a la subsección principal y así sucesivamente durante toda la sección, esto es haciendo una referencia al encuentro de los dos saberes tanto ancestral como occidental en el vuelo del cóndor y el águila narrado por Suaga Gua Ingatiba Neusa en el anexo 1 que dichos saberes en algún momento volarán juntos, recurriendo al anexo 3 en la entrevista realizada a los miembros de la parcialidad de ingatiba, se narra que todo se mueve en espiral he inclusive en la creación del todo en la cosmogonía esto también haría parte de este análisis realizado donde concluyen estos saberes como lo fue en un principio tal como se evidencia en el anexo 3.

En esta sección se puede referenciar una adaptación con referencia a lo hecho por la guitarra, sin embargo, las ocarinas juegan un papel importante ya que acompañan en bloque armónico a la melodía de la flauta y la lo hecho por la guitarra, conservando y respetando la composición original, esto con referencia a la sincretismo que hay plasmado en los dos saberes tanto ancestral como occidental, ya que en el anexo 3 estos dos saberes convergen y uno necesita del otro, y con base a lo plasmado por el Abuelo piragua en el anexo 2 que hacer referencia a que el saber indígena necesita del saber occidental para seguir construyendo sabiduría y para que el mundo no perezca.

Imagen 64: adaptación de la parte C con referencia a la guitarra. Elaboración propia.

The musical score for Image 64 consists of eight staves, each representing a different instrument. The score begins at measure 121. The Flauta part starts with a melodic line marked 'mf'. The Ocarina 1, 2, and 3 parts provide harmonic accompaniment. The Guitarra clásica part features a complex rhythmic and melodic pattern. The Violonchelo part provides a steady bass line. The Maracas and Tambor parts provide a consistent rhythmic accompaniment.

6 Conclusiones

En esta investigación se evidenció la exploración de la metáfora del vuelo del cóndor y el águila a través de un formato innovador de música de cámara haciendo la integración de instrumentos musicales occidentales tales como la flauta travesa, la guitarra y el violonchelo, y ancestrales muiscas como la ocarina, el tambor y la maraca en la composición ZAITA. Esta versión tal como la obra para guitarra original reunía elementos sonoros de la música occidental, conservando algunos de la composición para guitarra, y añadiendo algunas ornamentaciones para los instrumentos de viento y el diseño de la orquestación como el cambio de roles en algunos de estos; por ejemplo, la duplicación, y el fondo armónico que se evidenció en el arreglo final dadas las características de las practicas musicales muiscas de la parcialidad de Ingatiba, dado que el concepto del pensamiento ancestral no cierra sus posibilidades de la inclusión de otros instrumentos que aporten a la revitalización de estas prácticas culturales, siempre y cuando conserve sus orígenes.

Los conceptos del pensamiento cosmogónico ancestral indígena se relacionaron a las características musicales muiscas contemporáneas con sus prácticas, porque la relación del pensamiento ancestral tiene una mirada holística y tiene que ver desde la intención para que se quiere la música, y el propósito que tiene esta dentro de las mambias.

De igual forma, el análisis musical como herramienta comprende resaltar los diferentes aspectos organizacionales y categóricos de la música y pretende también establecer puentes comunicativos con la diversidad cultural entre lo musical y lo identitario con referencia a que no solo se tiene que regir por las reglas de la música sino identificar su contexto y las diferentes miradas que tiene el arte hacia el concepto cosmogónico indígena

Cabe destacar que después de realizado este proyecto investigativo abre la brecha para este tipo de formatos musicales se interesen más hacia los músicos que quieren explorar nuevas sonoridades y de las diferentes formas de relacionarse con otro tipo de géneros musicales, dado que esto aporta a la revisibilización de las practicas muiscas al mundo moderno, no solo por su música, sino también por su manera de relacionarse con el aspecto espiritual desde su cosmovisión y entendiendo de las lógicas que la representan.

Este tipo de formato quedará abierto al público, pero se entregará a la parcialidad de Inyatiba con el objetivo que en un futuro se pueda utilizar a través de un proyecto liderado por el abuelo Oscar Piragua con colaboración de algunos miembros de la parcialidad, esto con la intención de que poco a poco se vuelva a reestablecer la parcialidad y se de la visibilización de sus prácticas a la sociedad en general.

Por otro lado, el concepto del pensamiento del vuelo del cóndor y el águila es algo que compete a la sociedad, porque es importante entender los dos puntos de vista para reflexionar como sociedad y entender que los saberes ancestrales son igual de válidos a los conocimientos científicos, si convergen estos dos saberes, tendríamos no solo una sociedad consciente, sino también una sociedad reflexiva y comprensiva con lo que está pasando en el mundo.

7 Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. Idea Books.
- Aguilar, I. D. (2018). *Restablecimiento de las prácticas musicales muiscas a partir del mestizaje: una aproximación a las músicas indígenas desde la guitarra clásica*. Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional.
- Ball-Camurdan, M. (30 de 03 de 2015). La ocarina: hija de los Andes. *Revista Surco Sur*, 5(8), 72-73. Obtenido de <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol5/iss8/30>
- Ballen, L. A. (2020). EL PITO, LA OCARINA, EL TAMBOR Y LA MARACA EN LA COMUNIDAD HYNTIBA. *UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA TRADICIÓN Y LA EDUCACIÓN INFANTIL*. Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional.
- Bermudez, E. (1987). *Musica indígena colombiana*. 16. Bogotá. D. C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (1987). *Musica Indígena Colombiana*. Artículo, Universidad Nacional de Colombia, Manguaré.
- Boada, A. M., & Cardale, M. (2017). Cronología de la sabana de Bogotá. *Universidad de Pittsburgh*, 202.
- Castillo, A., Guzman, M., & Uhía, A. (2009). *Mitos y leyendas colombianos*. Bogotá: Grupo Editorial Educar.
- castillo, M. F. (2012). El pensamiento fronterizo Borderlands/ La frontera de Gloria Anzaldúa. *Academia.edu*, 10.
- Congreso de la República. (1991). *Artículo 7 y 8*. Obtenido de Constitución de Colombia de 1991: <https://www.registraduria.gov.co/IMG/pdf/constitucio-politica-colombia-1991.pdf>
- Correa, F. (2004). *El sol del poder: simbología y política entre los Muiscas del norte de los Andes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Daza, S. L. (2014). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos, 11(1)*. Obtenido de <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>
- Diaz, M. A. (2021). ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS SOBRE LA ENSEÑANZA DEL ORIGEN DEL UNIVERSO DESDE UNA PERSPECTIVA MULTICULTURAL A PARTIR DE LA COSMOGONÍA MUISCA. *Tesis de grado*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Durán Velasco, A. (2019). Muysc ty, quycac ty aguene: tejidos entre música, cosmogonía y naturaleza en cantos muisca reterritorializados. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 15(1)*, 54-75. Obtenido de <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.mtqt>
- Durán, A. (2016.). *Btyscua: hacia una recuperación sistémica de practicas musicales muisca*. Tesis de grado., Pontificia Universidad Javeriana., Bogotá.
- Gallo, L. R. (2020). Permanencias y transformaciones: el territorio muisca en la Sabana de Bogotá en la segunda mitad del siglo XVI. *ACHCS Universidad Nacional de Colombia*.
- Giraldo, R. (2016). La música de cámara como estrategia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos académicos y musicales de un programa de Licenciatura en Música. Bogotá. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.12749/2563>.
- Gomez, P. F. (noviembre de 2008). LOS CHYQUYS DE LA NACIÓN MUISCA CHIBCHA: RITUALIDAD, RESIGNIFICACIÓN Y MEMORIA. Bogotá: Universidad de lo Andes.
- Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. Ciudad de Mexico: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Herrera, A. L. (2018). *Cantos en la música Ritual ancestral Mhuysqa de Ráquira y Kichwa de Leguizamo*. Tesis de Pregrado, Bogotá.

- Herrera, F. (2004). *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia: PILES, Editorial de música S.A.
- Ingatiba, N. S. (2012). Entrevista concedida a despertar solar. (D. Solar, Entrevistador)
Obtenido de <http://www.despertarsolar.com/>
- Langebaek, C. (2019). *Los muisca: La historia milenaria de un pueblo chibcha*. Bogota D.C : Penguin Random House.
- Legast, A. (1998). La fauna muisca y sus símbolos. *Banco de la república*, 5–103.
- Londoño, E., & Casilimas, C. I. (2001). El proceso contra el cacique de Ubaque en 1563. *Boletín del museo del oro*, 49–101. Obtenido de Recuperado a partir de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4864>
- López-Cano, R., & San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en Música: Problemas, metodos, experiencias y modelos*. Barcelona: esmuc.
- Makovej, M. D. (2018). *Concierto de músicas ancestrales en formato de guitarras eléctricas, guitarras acústicas, flautas y percusión*. Tesis de Pregrado, Bogotá.
- Mignolo, W. D., & Tlostanova, M. (2009). Habitar los dos lados de la frontera/ teorizar en el cuerpo esa experiencia. *Revista Ixchel*, 1-22. Obtenido de Academia.
- Miñana, C. (2009). Investigación Sobre Músicas Indígenas. *A contratiempo. Música en la cultura*(Nº 13), 1-50.
- miñana, C. (2009). Investigación sobre Musicas Indígenas en Colombia. *A contratiempo*, 53.
- Moreno, A. I., Quintero, J. A., Ospina, V., & Polo, D. V. (16 de Enero de 2023). *Pensamiento de Frontera*. Obtenido de Universidad de san Buenaventura Cali: <https://www.usbcali.edu.co/node/7529>
- Muñoz, J. S. (2020). De la música de cámara a la música de calle: una experiencia vivencial y creativa desde la flauta travesa. Bogotá: Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/11585>.
- Neusa, S. G. (03 de 04 de 2022). Entrevista al abuelo Suaga Gua. (N. A. Rueda, Entrevistador)

- Obando, L. V. (2000). El diario de campo. *Revista Trabajo Social*, 12.
- Olmos, M. (2018). *Culturas Musicales de México: Las transformaciones musicales del México indígena* (Vol. Vol 1). Ciudad de Mexico: Secretaria de Cultura.
- Osborn, A. (1995). *Las cuatro estaciones: mitología y estructura social entre los U'wa*. (B. L. Arango, Ed.) Bogotá: Banco de la República.
- Perkins, J. (2022). *www.Mundonuevo.cl*. Recuperado el junio de 2022, de El águila y el cóndor: Una profecía para nuestros tiempos: <https://www.mundonuevo.cl/el-aguila-y-el-condor-una-profecia-para-nuestros-tiempos/>
- Rink, J. (2011). *La interpretación musical*. Cambridge: Alianza Editorial.
- Rivera, O. (2019). vamo a jugá y a boga con el violoncelo. Bogotá D.C.: Universidad distrital Francisco José de Caldas. Obtenido de <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15445/RiveraMarmolejoOlgaLucia2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rivera, P. N. (20 de octubre de 2010). El vuelo del águila y el cóndor. Historia de un yachak. Quito, Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana.
- Salamanca, L. P. (11 de 2009). Reconocimiento De La Cultura Muisca A Través Del Canto "Fijisca muyca fiba". *Universidad Pedagógica Nacional*. Bogotá: Tesis de grado.
- Salas, V. (2005). *La historia de la música de camara y sus combinaciones*. Madrid: Editorial visión libros.
- Sosa, E. (2004). *Sibaté 12000 Años de Historia*. Sibaté: Edicun.
- Twist, L. (2003). *El Alma del Dinero*. USA: Hara press.

8 ANEXOS:

Anexo 1

Entrevista Suaga gua Ingativa Neusa

6 de abril de 2022

ENTREVISTA AL ABUELO SUAGA GUA INGATIVA NEUSA		
Categoría	Subcategoría	Pregunta
Música muisca	Cosmogonía	¿Qué es la música Muisca?
		¿Qué es lo ancestral?
		¿Se podría hacer una recomposición con base en el sistema occidental mirándolo desde la lógica muisca?
		¿Qué es el vuelo el cóndor y el Águila dentro de la cosmogonía muisca?
	Instrumentos	¿Qué instrumentos muisca se pueden encontrar en la cultura?
		¿Como se utilizaban las ocarinas en la cultura muisca?
		¿Cómo implementar el instrumento como la ocarina sabiendo que no tiene un origen muisca sino indígena?
		¿Cómo se utilizaban las ocarinas en la cultura Muisca?

Percepción del muisca sobre la música:

¿Qué es la música muisca? ¿Qué instrumentos muisca se pueden encontrar en la cultura?

Los abuelos y abuelas del momento en la conquista de América se mimetizaron en la cultura occidental, dando así paso a nuevas experiencias musicales actuales como la mezcla del rock con costumbres muisca chibchas. La mirada de la música se le canta es al territorio en sí. El tema de lo indígena y lo ancestral no es lo tradicional.

¿Qué es lo ancestral? ¿Qué es lo tradicional? Y cuál es el sincretismo de ahora con el mundo moderno. Se tiene una conexión con el instrumento o solo se genera una vibración que puede aproximarse a lo que se puede generar con la caracola (instrumento muisca) una

cosa es escuchar el instrumento y otra cosa es interpretar la emoción que genera un instrumento. El sonido que se genera no sale de la fuente del sonido, sino sale es del corazón. Lo que es más cercano a lo que fue la música muisca es la guabina boyacense y como la santandereana por lo que hubo una división de comunidades. Hay tres elementos fundamentales desde la visión musical muisca, una es el músico que es la persona que interpreta los instrumentos muiscas a través de un pensamiento cosmogónico, el cantor y el palabrero es la persona que da la palabra de sabiduría referenciando un permiso al territorio para exponer un discurso referente a las lógicas muiscas. Hay un video del abuelo Xieguanzinsa ingativa neusa donde se puede apreciar estos elementos <https://youtube.com/watch?v=CJOt6AHf0g8&feature=share>. En la música muisca se percibe que no hay ensayo y error, la música sale en el momento que es cuando se toca desde el corazón, desde la relación del sonido en el momento, es el mundo de la relación muisca con los elementos y con la naturaleza. Hay tres celebraciones para los muiscas donde expresan su música: las festividades, las ceremonias y los rituales, a la festividad se le llama biohote que es un tipo de celebración muisca donde no hay una relación de palabra. No hay una intención de composición, sino que llega en el momento. Cada persona tiene la relación de la expresividad artística en el momento. Hoy en día el ser muisca se requiere de un estado de conciencia, no es decir “soy indígena” y tener pertenencia étnica que son razones distintas a decir que se es el ser. La relación del sonido se sintetiza en dos letras, alargando la S y la M, si se guarda silencio en la naturaleza se pueden percibir esos sonidos. Dentro de los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y tierra) se puede percibir la música, la composición musical dentro de la conceptualización euro centrista no existen dentro de las lógicas muiscas. La música como el vallenato, la música llanera tienen elementos de la naturaleza a partir del sincretismo, pero no es originario por mezclarlos con un sistema occidental.

¿Como implementar un instrumento como la ocarina sabiendo que no tiene origen muisca sino indígena?

No podríamos decir que no corresponde a lo muisca la ocarina, sino que el término ocarina es el que no corresponde. A estos se le llamaban fotutos. Nuestro sistema es de pitos

de agua, guadas de dos huecos, mapuchos de un hueco, fotutos de caña y de barro. La ocarina maneja cuatro orificios donde se manejan 4 notas. La cuestión es como conectar la proximidad de la ocarina con relación a estos instrumentos muisca, las ocarinas se utilizaron a través del trueque entre comunidades, pero lo más importante era la caracola.

¿Se podría hacer una recomposición con base en el sistema occidental mirándolo desde la lógica muisca?

Se pueden conectar las dos sabidurías para la resignificación y revitalización de lo ancestral muisca, por lo menos para recomponer la lengua. El termino occidental de “celular” cómo se adaptaría en lengua muisca, no hay una palabra acorde a esa relación, o buscaríamos una palabra clave para no contaminar la lengua. tendríamos que occidentalizar algunos términos dentro de la lengua. El termino recomposición es válido porque eso le va a quedar a futuras generaciones sí o sí. Lo que le quedó a la cultura fue la guabina y el torbellino que ya vino el tema del requinto por lo que hay unas melodías que los hermanos Ariza fueron los que se dedicaron a algunas melodías dentro de sus composiciones. Habría que mirar cómo fue que llegaron a eso. No podríamos decir que x o y melodía corresponde y queda fija dentro de lo muisca, en este caso sería una melodía de momento, pero si debe haber una relación de los sonidos de instrumentos en relación con la vibración natural es decir aire, agua, fuego, tierra. En este caso la ocarina serviría para esa relación por lo que es un instrumento de viento.

¿Como se utilizaban las ocarinas en la cultura muisca?

Los fotutos o el pito, o lo que podríamos llamar ocarina se utilizaba en términos de comunicación, en si para acompañarse en el sonido desde la distancia, En grupo se hace en una relación de sonidos sin un libreto establecido a partir del sentir de la persona. Pero también se utiliza para entrar en conexión al territorio como la comunicación con los animales en este caso los pájaros y también como forma de agradecimiento. Este instrumento lo podríamos llevar al formato orquestal basándonos en este tipo de relaciones musicales, así como se creó el estilo de la carranga de Jorge Veloza formando su grupo al sistema orquestal, pero esto no es ancestral, la carranga ya viene mucho después, nace a partir de esa necesidad

de las madrugadas, del frío, de la matanza de los animales etcétera, y dejaban la quijada de los animales para hacer música, de ahí viene el término carranga, de la carraca del animal. Lo ancestral es el sentir propio en relación con un instrumento y los elementos vitales de la naturaleza. Es la conexión de lo elemental en un instrumento haciendo una relación de agradecimiento con el espacio. En este mundo de la recomposición hay muchas cosas que recaen, y la academia tiene una responsabilidad en eso. Hay mucha desmemorización de los pueblos sobre qué es lo muisca.

¿Qué es vuelo del cóndor y el águila dentro de la cosmovisión muisca?

Como referencia bibliográfica se puede encontrar un libro llamado “el alma del dinero” de Lin twist. Ahí se relata que es el vuelo del cóndor y el águila. El águila representa toda la parte occidental, desde la academia, lo científico, la tecnología, el arte. Y el cóndor representa, en síntesis, los saberes ancestrales no solamente de nuestros pueblos sino desde el norte hasta la Patagonia. Se dice que la gente del águila está en la parte del norte en el hemisferio occidental. Canadá EE.UU. y el en sur está el cóndor, pero hay otros que juegan un papel bien importante en el centro para la sincronización en esta recomposición para que se cumpla la profecía, se dice que el día que la guacamaya cante y dance, ese día el vuelo del cóndor y el águila se perfeccionan. Los de la guacamaya son los del centro, los de las montañas. Nosotros tenemos un cerro que se llama la guacamaya. El tema del colibrí es un tema que nos cobija a nosotros y a los demás pueblos con la alegría y la armonía, la conexión con el arcoíris, la conexión con el canto de la danza y la felicidad. Hay otros animales que se pronuncian como el Quetzalcóatl en México, por eso en sus ropas se evidenciaba el alto plumaje de forma exuberante, los plumajes nuestros son de guacamaya, se puede evidenciar que alguno de los objetos de los muisca de hoy que se pueden reconocer como muisca, utilizan el plumaje de la guacamaya por lo que es el animal que nos representa. En esa relación de esto cuando se entre en sincronía aparece el Abya Yala que es un movimiento latinoamericano donde los pueblos ya están comunicando sus saberes, se están estableciendo saberes y recordando costumbres pero cada pueblo en su cosmogonía, el vuelo del cóndor y el águila es el cumplimiento de los tiempos para este momento y para el futuro, vino la

sincronía Azteca, vino la sincronía Maya que ya cumplió su ciclo y se abrió la sincronía para lo muisca eso fue el 22 de diciembre del año 2016, entonces en relación con la sincronía viene el momento de lo muisca, después viene el momento de lo inca y por ultimo llegará el momento de la selva. En este momento ese tipo de sincronías van muy rápido, se esperaba que se viviera en más o menos 100 años y lo estamos viviendo eso en menos de 20 años. El vuelo del cóndor y el águila es la recomposición de los pueblos para dar cumplimiento a algo que los abuelos de las comunidades predijeron que iba a pasar de volver a la idea originaria de los pueblos, no de la misma forma como lo hacían sino el contemplar otros saberes que nos sirven para esa recomposición y revitalización.

ANEXO 2:

Entrevista al Abuelo Oscar Piragua 21 de noviembre de 2021

ENTREVISTA AL ABUELO OSCAR PIRAGUA		
Categoría	Subcategoría	Pregunta
Música muisca	Cosmogonía	¿Qué es la música Muisca?
	Instrumentos	¿Qué instrumentos musicales hoy día se utilizan en las comunidades muisca?
		¿Como se utilizaban las ocarinas en la cultura muisca?
		¿Cómo implementar el instrumento como la ocarina sabiendo que no tiene un origen muisca sino indígena?
		¿Cómo se utilizaban las ocarinas en la cultura Muisca?
Visión Indígena	Vuelo del cóndor y el águila	¿Qué es vuelo del cóndor y el águila en la percepción del abuelo?
		¿En algunos campos científicos se pueden concebir esa unión de conocimientos, como desde la parte musical?
		¿Hay algunas personas que unan esos dos conocimientos?

¿Qué es la música muisca? ¿Qué instrumentos musicales hoy día se utilizan en las comunidades muiscas?

El ser muisca, de antes al de hoy son diferentes, son más de 500 años de evolución propia, además de eso se agregan todos los grupos culturales que nos han acompañado, no solo acompañado, sino que además de eso nos han esclavizado, y nos han llevado a un sincretismo desde lo cultural. Inicialmente la música en primera instancia era la voz, no se habían inventado instrumentos; cuando se vio la necesidad de buscar nuevos instrumentos, de acuerdo a su pensamiento de tener como reproducir otros sonidos diferentes de la voz; entonces, empezaron a reproducir los sonidos de la naturaleza, los pájaros el río y el viento. Al ser experimentación, con pitos y con pieles y piedra, huesos, hasta que poco a poco se fue dando la presencia de instrumentos un poco más formal, entonces; en cada época se usan los instrumentos de acuerdo a la evolución. Se podría hacer el ensayo de traer los huesos y sacarles música, de hecho, se utilizan las carracas de burro de Boyacá, este es uno de los instrumentos más antiguos. Si se quiere nuevamente volver a emitir esos sonidos de ese entonces, se podría acompañar el grito, que es uno de los cantos más representativos de esta cultura. Después de que hubo instrumentos siguieron danzando y siguieron con los nuevos instrumentos como las flautas, pitos, tambores de diferentes estilos, y ahora con la actualidad, con tanta evolución se han ido acoplado a los nuevos sonidos, el grupo muisca de suba tienen un grupo de rock, entonces, nos ha quedado muy difícil tener esa independencia cultural, puesto que dependemos totalmente de la civilización, se nos metieron aquí y nos quitaron las tierras, las casas, nos enseñaron a comprar en la tienda en vez de cultivar etc. Entonces, el cambio para nosotros ha sido muy fuerte comparado con otras etnias en Colombia como los que están escondidos en la selva, llegaron al corazón de estas tribus a vivir, el cambio ha sido drástico. Hemos tenido que adaptarnos al cambio porque si nos vamos en contra de eso tendremos a desaparecer, si nos negamos a las formas de convivir en la sociedad occidentalizada vamos a perecer, nos toca convivir, el ser humano está hecho para vivir en comunidad.

Algunos grupos muiscas tienen rock, reguetón; entonces, así usted como hombre blanco, está buscando nuevas formas de buscar otros sonidos, lo mismo estamos nosotros. Actualmente se está dando esto que se llamaría la globalización contra todos en todos los ejes culturales y económicos. La música viene cambiando, nosotros los abuelos no tratamos de usar instrumentos que no sean tan modernos, algunos fabrican sus tambores y otros los compran, hay otros que solo con su voz tienen el éxtasis y la conexión con lo espiritual entonces está bien, hay otras personas que buscan la necesidad de buscar su sonido en otros instrumentos, por ejemplo; en la sierra nevada los kogis adoptaron el acordeón como parte de un sincretismo cultural, con esto se consiguen esos estados alterados de conciencia, se consiguió con la música rock, la música para el ser humano forma parte de un todo, es nuestra, los primeros instrumentos con las cuales nosotros nos referimos y hacemos un proceso espiritual es la maraca y el tambor.

La maraca con su sonido nos recuerda el momento de la creación del universo, porque se dice que en ese momento se escuchó ese sonido y venía de la madre, en ese momento ella le pidió al padre que quería unos hijos como los que estaba pensando, en ese instante él, se durmió y se escuchaba un seseo como el de una serpiente constantemente, entonces en recuerdo de ese momento inicial que es un instante antes de la creación del universo, se interpreta la maraca alegorizando ese momento. Después de que el padre despertó le habló a la madre y le dijo “me soñé con los hijos que usted quiere” entonces decimos que; somos el pensamiento de la madre, y los sueños del padre, de allá venimos nosotros. Ese primer sonido que se produjo cuando ellos se juntaron para crear el universo fue el seseo, como el de una maraca. Entonces, decimos que tenemos la maraca para acompañar la danza, para cantar y hacer ruido, pero; debemos tener una conciencia de que nosotros estamos yendo con ese sonido al momento de la creación.

Hay muchos sonidos que nuestro oído no puede captar, lo que captamos es una parte pequeña del espectro de sonidos que hay, de las energías podemos captar un poco de igual manera, además del sonido de la voz, grito y el canto, tenemos la danza; no como el baile que se ve hoy día que tiene un propósito diferente, se usa la danza de grupo o de manera personal, no se busca una pareja como en los propósitos de la sociedad occidentalizada. A través de la danza y de la música en nuestras prácticas se busca una conexión con el espíritu.

Ese espíritu con el que queremos conectar no está fuera y el que nos oye como en otras religiones, sino el que está en nuestro interior; entonces, para allá es que vamos hacia adentro, para ver cómo somos, para identificarnos y para conocernos, valorarnos. Muchas veces la mayoría de mayores de ese éxtasis musical consiguen interpretar una información nueva para los que estamos hoy, que es diferente a la que hubo hace quinientos años o más, y se puede llegar a la interpretación que hay en los grabados de las rocas que se encuentran en el territorio. La música también se usa desde el pensamiento indígena para una fuente de agradecimiento, la música y danza que es diferente al baile del que se ve en las fiestas, este es distinto. Este es el “yo” con la comunidad como un solo ente. Hoy día se usa para otras formas.

Después de que hubo el contacto con otras tribus, especialmente los de la costa, los de la sierra; empezó el intercambio de cultura, de costumbres, de palabra y de formas de hacer, de productos con lo que cada uno fabricaba o se tenía en ese entonces. Con ese intercambio, llegaron hasta nosotros los instrumentos como las caracolas, desde ese momento se empezó a adoptar este instrumento, originaria de nuestro territorio.

Los instrumentos que utilizamos hoy son el tambor, la ocarina, la tata o caracola y la maraca, pero nosotros hacemos nuestros propios instrumentos entonces, no son calculados con el sistema musical occidental, son muy naturales que al tener esta característica buscamos es nuestro propio sonido, entonces nuestros hermanos que hicieron maracas he hicieron tambor, la tarea que tuvieron fue buscar su propio sonido interior y reflejarlo en su instrumento. La música que hay dentro de nosotros, que; originalmente viene del seseo y después del pum pum, del corazón de nuestra madre, es la primera música interior a la que tenemos que referirnos y poder entenderla. No discriminamos las otras formas musicales, como la inclusión de otros instrumentos, pero hay que tener la conciencia de que es lo que se está buscando, si ustedes como músicos buscan solo música, la parte de lo que se ve afuera es suficiente, saber el uso y la costumbre, del para que se usa o como se usa, si lo podemos combinar con los instrumentos que tenemos en la comunidad, si pudiéramos tocar en alguna tonalidad o en algún ritmo actual para hacer la música que tenemos en la comunidad habrá más aceptación. Los viejos indios que no estaban de acuerdo con el uso de esos instrumentos

traídos de otros lados, les tocó adaptarse; se acepta, pero no se olvida el origen primario de nuestra música.

Los primeros instrumentos que hicimos los muisca fueron los de piel de animal, los de cerámica y cañas para hacer los pitos. Cuando se hizo en cerámica se les podía dar diferente tono y diferente forma, ellos fueron tan ingeniosos que fabricaron instrumentos en forma de animal, pero mira lo interesante a lo que se llegó con eso que fue el tratar de alegorizar el sonido de los animales con estas fabricaciones en cerámica, la concepción con la que se llegó a ese sonido y la conexión con el universo. A medida que la cultura va avanzando, se han ido modificando y buscando los tonos a lo que hoy conocemos como la escala musical, es la resignificación de nuestra música. Tenemos que reinventarnos y adaptarnos a las circunstancias del momento.

¿Qué instrumentos se utilizan en la parcialidad muisca de ingativa y si hay alguna manera de tocarlos o de interpretarlos?

Yo en lo personal, tengo maraca, tengo pito, tambor y caracola, pero, de eso no podríamos establecer que hay una forma de tocar, tengo una manera de tocar, pero no quiero decir con eso que es la válida y la mejor. Como lo había mencionado anteriormente, cada persona tiene que hacer el trabajo con los instrumentos para llegar a conseguir su propio sonido, su propia música y su propio ritmo y empezar a ponerle palabras a eso desde el sentimiento y desde la historia indígena. Hay un hombre que se acercó a nosotros, estuvo sentándose con nosotros un tiempo, él practica el rap y el hip hop y tiene una asociación de rap en Latinoamérica. Después de que consumió la medicina espiritual del territorio y que hablamos de muchas cosas sobre todo en lo musical, él no volvió a la comunidad, pero me ha compartido un par de letras de rap que habla de nuestra historia, en lo personal me pareció maravilloso. No puedo ser celoso con las maneras y las formas de hacer la música, lo importante aquí es la forma como se busca su propio sonido, él escribió acerca de las leyes de origen, de chiminigagua y sobre el territorio. Yo me sentí alagado por que fue un tiempo el cual he recibido la retribución de mi labor como abuelo. Él fue a acompañarme después de un tiempo a una ceremonia en suba y allá interpretó sus canciones en rap. Entonces hay la posibilidad de hacerlo de la manera que parezca conveniente a la persona que asiste al territorio, por ejemplo, las comunidades del pacífico, en donde mezclan sus ritmos con la

champeta, es a través de la experimentación como llegan a sentir como propio. Entonces si se empieza a pensar que las practicas muisca para la persona que asiste al territorio no hace propia la música, es muy difícil que tenga su propio sonido, pero si lo haces propio, ahí es donde empiezas a comprender de las practicas musicales y ancestrales, yo la maraca la interpreto como el seseo de la serpiente, es un sonido constante porque me lleva al origen de mi vida y de las cosas. Por lo que debo decir que estoy orgulloso de ser el pensamiento de la madre y el sueño del padre, ellos me pusieron aquí en el planeta por un fin. ¿Vas a realizar el proyecto con alguien más?

Iván Aguilar responde: No abuelo, el proyecto es de Albeiro. Yo hice mi proyecto hace un buen tiempo y con base en eso saqué unas conclusiones, y con eso saqué una composición para guitarra clásica que dura aproximadamente 8 minutos y lo que yo expreso ahí más o menos son las leyes de origen; esto es producto de lo que investigué, lo que sentí con algunos cantos, también sentándome con los abuelos creé ese producto final. Lo que está haciendo albeiro es una adaptación con base a los instrumentos, ampliarla la composición para un formato más grande. La idea es que la creación musical no se quede en la parte solista de la guitarra clásica, sino ampliarlo un poco más a otros instrumentos, yo le decía a el que era muy bonito lo que estaba haciendo. Yo sabía de los grupos musicales de los muisca como la banda de rock conformada, pero a mí me queda una duda y entiendo lo que explicaba el abuelo Suaga Gua de lo que hablaba sobre el cóndor y el águila, pues de esos dos conocimientos; del hombre blanco y del pensamiento tradicional indígena, pero yo siento que de todas formas hay mucho por hacer y no hay que quedarse en la facilidad, entiendo que el rock tiene sus instrumentos como la batería, el bajo y demás y ya; y piensan con argumentos como este “déjenos que eso es muisca”, pues sí, es muy bonito hacer ese tipo de convergencias pero yo pienso que es más importante comenzar a tener escritos, con base a ese tipo de música ancestral, comenzar a indagar cuales eran esos instrumentos que nos podemos apoyar para hacer música, independientemente ya sea música para hacer ceremonias, sino también música para estar en comunidad y para hacer ritual, pero lo importante acá es, no quedarse en la facilidad, sino que se puede comenzar a indagar un poco más acerca de cuáles eran esos campos de acción en la música muisca, porque uno ve a otras comunidades que están mucho más establecidas, como los de la selva, que tienen su música muy establecida con sus ritmos, con sus instrumentos; y pues, cuando yo me senté a pensar

lo de la música muisca primero me auto reconocí como muisca por que nací en el territorio, mi familia nació en la sabana, con ese argumento me puedo auto reconocer, y siento como que se necesita ese tipo de identidad, esa misma que los extranjeros nos quitaron, porque nos abolieron absolutamente todo; me senté y pensé, chévere escuchar un género como la música andina, pero la música andina es una música general, porque con solo decir que un instrumento como la quena la toca los indígenas del Perú, pero pues, es la identidad de ellos, mas no la de nosotros. Si uno se va para el pacífico, las comunidades tienen una identidad y tienen un instrumento que es autóctono como la marimba de chonta, y con eso tiene sus propios ritmos, como el agua bajo y demás géneros que tienen, entonces me pongo a pensar como que, en cada núcleo, o en cada parcelita del país, cada uno tiene su propio sonido como su merced dice, pero yo siento que nosotros no. **Responde el abuelo Piragua:** “No hemos hecho la tarea” **sigue concluyendo Iván:** a eso es a lo que yo voy, entonces; estas grandes comunidades, como la comunidad de bosa, la comunidad de suba, que son muy cerradas entre ellos porque no dejan entrar absolutamente a nadie más, no más con el simple hecho de que tienen que tener apellido muisca, pienso que tampoco están haciendo la tarea, entonces, una de las propuestas que le sugerí a Albeiro fue que si quería seguir con el campo, tenía que combinar las técnicas de la academia porque, él es músico al igual que yo, somos músicos de conservatorio, y esa idea es completamente occidental, del otro lado del charco como diríamos en palabras castizas. La mezcla de la música occidental con lo autóctono muisca, y me parece interesante que comenzara a buscar. Yo tengo alguna información en mi tesis sobre la maraca, la caracola, el tambor. Sería chévere que se hiciera una adaptación o un arreglo con esos instrumentos, como la maraca o el tambor, que se vuelvan un poco más visibles a las personas. **Responde el abuelo Piragua:** ese es uno de los llamados a las tareas que tenemos como comunidad muisca chibcha Bacatá, que es la resignificación de lo que es ser muisca y la música es parte de eso. Hoy en día se le pregunta a cualquier persona y piensan que el muisca está desaparecido o que andan con taparrabo, hemos pasado por una época de cambios y adaptaciones y de encontrar nuevas formas de expresión, eso es válido. Cuando sumerced habla de que la música de aquí y la de afuera, si nosotros vamos un poco más al fondo del argumento, nos damos cuenta de que la música es universal, porque si su merced lleva una música así sea en lengua muisca, y la lleva a Europa y la interpreta bien, va a ser un éxito, algo que le pasa a los rockeros de Colombia, escuchan rock en inglés y se interesan

por conocer las letras y las interpretan a su gusto o a su modo porque en esa época, muy pocos sabían hablar inglés. Eso corresponde a lo que llamamos un cambio social, entonces la música para gustar no necesita un parámetro, necesita los parámetros científicos que utilizan hoy para hacer música, pero, la música bien hecha, que “tenga una carga” dice el abuelo; que tenga la connotación originaria del pueblo indígena, va a gustar igualmente así como nos gusta la música del pacífico, o los manos tocando vallenato en su lengua, entonces eso es parte del trabajo que tenemos como comunidad, pero aún no hemos llegado a eso porque, primero, para llegar a ese sonido de comunidad, cada uno de los que la conforman tienen que haber encontrado su propio sonido, y decir “mi música y mi sonido es este, y entonces ¿Cuál es el suyo? - ¡Taqué, taqué! - y, ¿El suyo? - ¡Shis pum shis pum pam! - (ejemplificando el sonido de un instrumento de la comunidad) y ahora, ¿Cómo lo integramos?, y se hace una mezcla ahí, que es donde está la riqueza de ser comunidad. Entonces, la comida no la hacemos así porque no hemos hecho el trabajo, al igual con la música; entonces, cada uno anda por su parte, entonces yo consigo la maraca y digo “esa me la dieron los indios” y la guardo y ahí se quedó, o el tambor o cualquier instrumento, entonces, eso es lo que advertí allá en el humedal, “vamos a hacer instrumentos, pero es para usarlos, sea mal, así los use mal así la gente lo oiga y digan “como toca ese tambor”” pero así estoy en lo mío. Haber, una prueba pequeña que hago para ser uno mismo, para saber si se está identificando y se está conectando con su instrumento es, conectarlo con su propio ritmo del corazón y hacer que el ritmo del corazón cambie, entonces uno lo puede hacer tranquilizar, que halla espacios, que respire o puede hacerlo más rápido para conseguir un tipo de éxtasis. Entonces, cuando uno logra con su instrumento hacerlo parte de uno mismo, y a través de ese tambor lograr controlar su propio cuerpo, es cuando uno dice “ya encontré mi sonido” y cuando uno encuentra su sonido se empieza a compartirlo, mire, mi tambor suena así, el suyo de esta forma, miremos a ver cómo hacemos cierto, hablemos de chiminigagua, de goranchancha, de la ley de origen, hablemos de nuestra historia, de nuestra historia actual, que hay mucho que contar también, entonces ahí es donde surgiría nuestra propia identidad musical, porque es esa, porque cada vez que nos reunimos y toca su propia música va a surgir ese sonido, entonces, nos queda mucho por caminar si dios quiere, algún día se logrará. Entonces, lo que usted hace y lo que han hecho otros músicos es valioso, porque, yo como viejo pienso que todavía estoy ahí, oír los tambores interpretados por los muiscas de suba o

los de bosa, ¡no me importan! Que lo hagan mal lo que digo es “yo estoy ahí en ese tambor” es la música originaria de esos pueblos, que lo interpreten o lo usen para otra música. Usted consigue unos instrumentos de esos hechos, yo no me acuerdo ahorita como le llaman, se utilizan con agua tienen un sonido maravilloso. Como ahora los sintetizadores duplican todo ese sonido, pero sería genial ver un grupo de personas o de jóvenes instrumentos tradicionales contando una historia tradicional, o una vivencia que tenga que ver con eso.

Me imagino que usted ha escuchado los pueblos nativos norteamericanos y canadienses en sus danzas que hacen - ¡hoo, hoo! - (alegorizando los cantos de estos pueblos nativos) donde se sientan todos alrededor de un tambor grande, y cantan y todos repiten lo que dice el cantor, esa es una forma muy válida para sentir el ritmo, el éxtasis, la concentración, el gusto o la chuma (momento donde el integrante siente los efectos secundarios de la medicina espiritual o de una bebida sagrada como la chicha) que se consigue interpretando ese ritmo, que ellos en cada ceremonia lo repiten que es básicamente lo mismo que nosotros, cada vez que se sienta el abuelo cuentan algunas historias a través de la era y cuando se muere el abuelo pues queda otro abuelo y ese también repite las mismas historias, pero gracias a eso es que hoy tenemos esa historia que sigue viva y la seguimos contando, entonces con la música es lo mismo ese sonido es muy derivado el -¡hoo, hoo!- yo toco un pito para saludar a los espíritus de los cuatro lados de la tierra, es un pito de esos que hacen los campesinos, que es un pajarito, la ocarina es un instrumento derivado de ese, ¿Usted interpreta la ocarina abuelo? No, yo no interpreto ninguno, desde su forma de comprender que es interpretar un instrumento, yo los toco (en ese momento hace una melodía con el pito) este el pito de saludar a los cuatro espíritus, es hecho de cerámica, y así similar a este son todos los pitos que se usan excepto los que son de caña, pero todos son similares a ese, cambian la forma externa, pero el mecanismo es el mismo. Este lo conseguí hace años en Ráquira. La música y la danza la utilizamos para conectarnos con la naturaleza, nosotros somos parte de eso y originalmente estamos conectados, pero hemos perdido esa conexión, entonces la música es una herramienta para volver a eso, la música antes no se hacía con partitura, cual sonaba más bonito, ¡No! Sino que se hacía por lo que le transmitía el interior, entonces, era para darle valor, fortaleza y empuje a los guerreros por ejemplo; entonces ese tambor se hacía con un toque especial que se sentía desde su propia visión, pero hay otra música que se utiliza para sanar la depresión o para el dolor de cabeza, o cuando la gente ha

perdido la razón de vivir entonces a través de la música se puede conseguir esa sanación y otras enfermedades porque muchas surgen de lo que pensamos, empezamos a pensar diferente, a hacer, entendemos la música y la sentimos más en nuestro fondo, entonces eso nos lleva la sanación, a cambiar nuestra forma de pensar, también nuestra vivencia, la forma de ver el resto. Por ejemplo, ir a una cascada muy alta, llevar mis propios instrumentos, y buscar comparar mi ritmo con el de la cascada, y tratar de conectarme y tratar de entender que es lo que me está diciendo, solo que nosotros somos cerrados para entender esos sonidos de la naturaleza, ¿Qué me está diciendo la cascada? Llevo mi tambor, mi maraca y mi guitarra, lo que sea, y le busco como es el sonido y trato de conectarlo y de sentirlo, entonces es una forma de lo que se busca con la música desde el pensamiento indígena, la conexión con la madre tierra, y por ende cuando ya se interioriza esa música, le sirve para entender, para escuchar mejor, para interpretar el canto de los pájaros, el sonido del viento, de la cascada, lo interioriza y lo haces parte de ti mismo, ahí ya no hablaríamos de interpretar un instrumento sino de sentirlo, entonces se tocará de acuerdo a lo que se necesita o a lo que es esa persona. Todos los planetas, son seres vivientes creados por el mismo dios y cada uno tiene su propio corazón, y su propia música, y su propio ritmo, incluida la tierra, la tierra tiene su corazón y su ritmo y a eso es lo que nosotros queremos llevar con el tambor, conectar nuestro corazón con el corazón de la tierra. Vi un documental, en Discovery creo, donde los científicos que han mandado naves al espacio, exploradores y demás, han grabado los sonidos del espacio cuando pasan cerca a otros planetas; y pudieron descubrir que cada planeta suena diferente; entonces, cuando dicen los pensadores modernos, los científicos y demás, decía Platón que todo es vibración en la vida, y el sonido es una vibración, que nuestro oído es capaz de percibir ciertas vibraciones, no todas, todo lo que vibra se produce en música, y como nuestro universo es cíclico, seguramente si habrá una especie de ritmo. Pudiéramos ir a lo alto del espacio y poner una bocina o un micrófono a todo lo que es el sistema solar, escucharíamos nuestro sistema, cuales serían sus vibraciones, su sonido y veríamos que es diferente a otros sistemas, a otras estrellas; porque todos estamos en movimiento, el universo está en movimiento constante, todo el tiempo es diferente, todo el tiempo está cambiando a diferentes velocidades, pues como nosotros entendemos el tiempo y todo eso nos lleva a entender un poco cual es mi parte de ser dentro de esa magia inmensa que se llama universo. Siempre estamos diciendo que los guerreros muiscas y la gente piensa que son los que salen

con arcos, flechas y lanzas, a pelear o a matar y tratar de conquistar tierras y demás y no es así, el termino guerrero muisca refiere a ir a combatir contra el mismo, así como hacen los deportistas que baten sus propias marcas, entonces, ese es el guerrero muisca que es tratando de ir al pensamiento y a cumplir la labor que nos puso el gran espíritu, y cada día a hacerlo mejor, es decir, a batir nuestra propia marca, entonces el muisca que se bate a sí mismo, sus propias marcas, es el que mata en si el egoísmo y la violencia y al mismo tiempo que mata dentro de él, el odio, la tristeza o los celos, ese es el guerrero muisca, entonces la música es parte de esa labor, el tabaco, el mambear el hayo, el chupar ambira son ayudas para llegar a ese estado. Cuando uno no tiene más que limpiar, ni en su cuerpo ni en su pensamiento, pues entonces ya no tiene que vivir más aquí porque ya hizo su tarea, pero si uno no ha logrado eso en una vida y en la otra le toca seguir en intención hasta que limpie todo eso, pero cuando se cumple, estamos diciendo que cumple los sueños y pensamientos de Dios, y así de grandes somos, nuestra verdadera historia está de dónde venimos, cual es nuestro origen, de donde salieron nuestros primeros taitas de los cuales descendemos, cuando nos han trasmitido los conocimientos, traemos en los genes esa herencia, de saber y de ser. Esa es la que tenemos que llegar a descubrir, y si usted quiere hacer la música con ese sentimiento y origen, pues tiene que chumarse.

Cuando nosotros somos invitados a una ceremonia, y nos ponen a cantar, todas las veces nos sale diferente, entonces no tenemos una partitura para interpretar el saludo a los territorios, si usted quiere, nos podemos encontrar nuevamente con el tamborcito y les cuento como es nuestra canción de saludos a los territorios, que es lo que le contaba a la montaña en la laguna, que vinieron a preguntar quien le cantaba a la sierra, y en ese saludo a los territorios nosotros saludábamos a los mamos y saludábamos a la sierra, entonces ese es nuestro sostener presente y tener activo y actual, ese mandato, esa palabra de nuestros antiguos que era cantarle a la sierra.

Lo muisca estaba conformado en diferentes grupos, cada uno en su territorio, entonces nosotros acá desde el centro, les cantamos y les nombramos a cada uno de ellos y los saludamos. Ahorita escribir las letras es relativamente sencillo porque ya hay diccionarios, español muisca, muisca español, hay muchos documentos que tienen diferentes traducciones de diferentes escritos antiguos los españoles y los otros que vinieron a este

territorio, y especialmente los curas que tuvieron que aprender el idioma para poder adoctrinarnos. En ese tiempo construyeron iglesias que le llamaron iglesias doctrineras que eran donde llevaban a los muisca a adoctrinarlos en su religión, como no nos entendían decidieron aprender la lengua muisca y los indígenas aprendieron el español, entonces, ahí hubo un intercambio. Donde nos enseñaron a confesar, a comulgar, a oír la misa, a básicamente enseñarnos de su religión y además de eso ponerles altares e imágenes. Eso no tiene nada que ver con nosotros. Nosotros somos católicos porque fue la única manera para sobrevivir, fue aceptar la fe católica. Y si no la aceptaba, pues lo mataban, y si no lo mataban pues el mismo iba y se moría.

A los indios en ese tiempo lo dividieron en dos grupos, unos eran los que se dejaban llevar por esa cultura les ayudaban y aceptaban, y los otros que eran los que se resistían a la cultura extranjera, a los que rechazaban esa cultura los llamaban chontales, porque la chonta era una madera muy dura, preferían morirse a aceptar esas creencias, y a los que creían les llamaban ladinos que fueron los que aceptaron las enseñanzas y a la esclavitud de los españoles.

¿Qué es vuelo del cóndor y el águila en la percepción del abuelo?

Pues eso lo estamos viviendo desde que llegaron los pueblos extranjeros acá Los abuelos antiguos, predijeron la llegada de los europeos, y a los muisca les fue advertido por lo que estaban muy desorganizados, “van a llegar seres de otros sitios de la tierra y los van a esclavizar” estábamos advertidos, así como hoy la civilización está advertida de la muerte de la tierra, o por lo menos del ser humano sobre la tierra. En ese caso, así le pasó a los muisca de ese entonces, cuando ellos llegaron, pensaron que eran los dioses y resulta que eran los que venían a cobrar por no haber hecho caso, entonces dijeron “esto es lo que nos habían dicho los abuelos”. Igualmente, ahí hay una historia de que las culturas del norte se llamaban en ese tiempo, o las culturas del pensamiento occidental presentadas por el águila que tienen muchos escudos occidentales entre ellos Estados Unidos, y el ave que nos representa para esa historia es el cóndor, es un ave que viene desde nuestra creación. La historia dice que, en algún momento, para que la humanidad siga existiendo sobre la faz de la tierra, estas dos fuerzas, estos dos poderes tienen que aceptarse, entender y respetar al otro, entonces dicen los abuelos que “ Cuando la guacamaya cante y dance, el águila y el cóndor volarán juntos”

Palabras dichas por el abuelo Suaga Gua; entonces, podemos tener la certeza de que la humanidad va a seguir en este planeta, pero si llega al águila y se traga al cóndor, no vuelan juntos, si llega a matar y a imponerse entonces, no va a funcionar, y el hombre va a desaparecer de la tierra, ese es el resumen de la historia del vuelo del cóndor y el águila. En muchos pueblos indígenas se repitió eso, sin que hubiera una conexión con los otros, sin saber, los abuelos de aquí nos dijeron eso, y los abuelos de otras comunidades se les dijo eso, pero esos abuelos nunca se habían hablado, y así ha pasado en muchos casos, por lo menos el concepto de que la tierra es un ser vivo, en el cual habitamos, eso no es tan viejo ese concepto científico. Hoy día se le da gracias a la ciencia de apoyar nuestra filosofía y forma de pensar; sin embargo, aún no hemos llegado a el sincretismo de esos pensamientos porque aún los países del águila vienen a esclavizar a los países del cóndor, a que vienen acá las grandes multinacionales, a robar. El día que vengan y nos aporten y nos vean como iguales y podamos volar cada uno desde su cultura, volar juntos para el beneficio del planeta, entonces podemos decir que el hombre se salva, pero hasta este momento no. Ni siquiera somos capaces de cuidar el sitio donde vivimos, ellos siguen con el mismo propósito de venir y explotar, hoy nos explotan de una manera diferente, nos esclavizan de una forma distinta, seguimos siendo esclavos y siguen aprovechándose de nosotros **¿En algunos campos científicos se pueden concebir esa unión de conocimientos, como desde la parte musical?** Desde todos los campos, cuando uno empieza a volar en compañía de la otra cultura, entonces es cuando tú me enseñas y yo te enseño y de esa complementariedad de esos dos saberes es que se va a lograr el bienestar, pero mientras uno de esos dos diga “yo soy el que tiene la razón” no hay esperanza. Los científicos nos están diciendo que nos quedan 30 o 50 años y es que ya llegamos al punto del no retorno, la humanidad como nosotros la conocemos y la tenemos entendida, desaparecerá, no sé si aparezca otra diferente, eso que les hablaba ahorita de que, que es todos de la misma talla, del mismo idioma y las mismas costumbres, no sé si aparezca. Pero, como la conocemos hoy día, con esa riqueza cultural dejará de existir.

Entonces que algunas personas hagan esa pequeña labor aparentemente pequeña, es importante, que es decir que los pueblos indígenas están aquí, hacen diferentes cosas que hace 500 años, de pronto piensan un tanto diferente, pero en el fondo, todos los pueblos originarios de todo el mundo, tienen su propia ley de origen y esa no la pierden, y esa para nosotros es la ruta de vida, para nosotros, para nuestros descendientes y ha sido de tiempos

inmemorables, así la cante diferente, la sienta diferente, use la tecnología, eso no cambia. Los descubrimientos científicos que hacen ahora corroboran todo eso que nosotros tenemos como ley de origen, entonces decimos “El padre y la madre se unieron y hubo una gran explosión y surgió todo el universo, y eso es lo que dicen los científicos “el universo se formó de una gran explosión, no saben ni como, ni cuándo ni el porqué, pero ya llegaron ahí, entonces eso corrobora lo que nosotros sabemos desde hace siglos que el universo surgió de esa gran explosión. Solo que nosotros sabemos por qué se dio esa explosión, cual fue el motivo, ellos no lo saben, solo la bautizaron como el big bang, y ¡ya! Hasta ahí quedo la investigación, **¿Hay algunas personas que unan esos dos conocimientos?** Nosotros lo hacemos todo el tiempo, pero los otros se han aprovechado de eso, entonces vienen acá y le preguntan a nuestros abuelos cuales son las plantas medicinales, entonces se las llevan para su país y las certifican y se hacen dueños de nuestra medicina, entonces sacan la penicilina y no sé cuántas cosas, sacan lo que han hecho del tabaco, de todas nuestras plantas sacan medicinas, averiguan con los mayores y les hacen una pregunta como por ejemplo ¿Ustedes que toman para el dolor de estómago? Nosotros tomamos agua de esa planta, entonces se la llevan y la miran y averiguan cuales son los compuestos, que es lo que quita el dolor de estómago, la procesan, la empaacan y nos la venden. La diferencia que hay con los medicamentos de laboratorio y de las plantas naturales, es que la natural a parte de traer los componentes medicinales para determinado malestar, sino que trae muchos más compuestos diferentes, cuando uno se toma una medicina que ha sido purificada, es decir que solo sacan ese elemento, se empiezan a generar estragos en el cuerpo, porque le faltan los otros componentes de esa planta, entonces son los que equilibran el funcionamiento de ese químico. La pregunta para esos grandes científicos que vienen a robarse los conocimientos de los abuelos, porque además vienen, averiguan, hacen sus remedios y ni siquiera nombran al mayor que les brindó esa medicina, eso nunca se escucha, nunca se sabe, vienen, escuchan la palabra, se van y hacen dinero con la sabiduría del mayor, entonces si tú vas a hacer ese formato que dices tener planeado, hay que darles el crédito a los mayores con los que te sentaste, y así de la forma que lo haga va a ser mucho más valioso. Muchos médicos naturistas están haciendo eso, pero, de mala forma porque dicen “yo me senté con la abuela de tal parte y aprendí hacer esta medicina, y resulta que no los conocen, pero lo que les da la credibilidad es esa. Mucha gente va a donde los mal llamados teguas o chamanes que son aprovechadores

de la sabiduría de los antiguos, mientras eso siga pasando tal cual, por dinero, no va a cambiar esa percepción de los dos conocimientos yendo por lados distintos. A ver si algún día se cumple el encuentro del águila y el cóndor.

ANEXO: 3

Entrevista a miembros de la parcialidad muisca de ingatiba.

ENTREVISTA A MIEMBROS DE LA PARCIALIDAD DE INGATIBA		
Categoría	Subcategoría	Pregunta
Parcialidad de Ingatiba	Cosmogonía	¿Qué es ser muisca?
		¿Cómo se percibe o como se lleva dentro de la parcialidad?
		¿Qué se puede rescatar de los usos y costumbres en la parcialidad de ingatiba?
Música muisca	Cosmovisión	¿Qué es la música muisca?
	Instrumentos	¿Qué instrumentación se utilizaba?
		¿Con que fin o con que propósito se llevaba o como se lleva dentro de la parcialidad?
		¿Como incluir un instrumento como la ocarina sabiendo que el termino no viene de lo muisca sino de lo indígena?
Visión Indígena	Vuelo del cóndor y el águila	¿Qué es el vuelo del cóndor y el águila?

¿Qué es ser muisca?

María silva: ser muisca es auto reconocerse, vivir en la conciencia de lo que uno es, siendo la parte de un todo, honrándose a sí mismo como primer territorio, el entorno, los seres sintientes y haciendo una relación armónica de los que está adentro y afuera. Eso resumido en las palabras de los abuelos es ser gente- gente.

Iván Aguilar: Ser muisca es vivir en una constante pregunta, porque no solamente es vivir en Bogotá sino también es esa conciencia de ser Bogotano o en donde estar en el

territorio, aunque muchos abuelos dicen que ser muisca es ser gente -gente, pero lo es también ser miembro de otra comunidad como los arwacos. Gente es la persona que convive con una ecología, es también el cómo convivo con los demás, conmigo mismo, yo mismo con mi familia, con mis amigos, como me relaciono con los demás seres sintientes y no sintientes; hablando de eso los seres no sintientes es por ejemplo como convivo con la gente piedra, árbol, como me relaciono de alguna manera para no dañar ese constante momento de armonía con los demás seres, es sentarse a reflexionar acerca de eso y como me estoy relacionando con esos seres, mediante una herramienta muy básica que todos tenemos y es el amor, según Suaga Gua muisca viene del tercer rayo, que es el rayo de la contemplación, y que es tener una conciencia contemplativa, mirar y discernir de lo que está pasando de adentro hacia fuera y viceversa, para mí ser muisca es eso. Hay una serie de cosas que pasan a raíz de eso y es, en esos ejercicios de contemplación y relajación que tengo con los demás seres y es que, tengo que mirarme acerca de mis usos y de mis costumbres, hay una serie de usos y costumbres que han sido eliminados y eso son las herramientas que nos pueden dar esa conciencia y esa constancia contemplativa. Saber de dónde venimos es lo importante para cada uno de los que habitamos el territorio, saber de nuestro linaje materno, y podemos discernir nuestro territorio como tal. Hablando de territorio, lo que decía María como mirar ese territorio no solamente como un sitio, sino el sitio donde encontramos nuestro momento de estar quietos, nuestro diario vivir, mirar el territorio es mirarnos a nosotros mismos en una acción de regocijo y de meditación en el sentido en donde nosotros podemos tener la capacidad de estar en ese continuo diálogo de la armonía. Territorio se habla del hogar, donde vivimos, donde vamos, cuando estamos con nuestra pareja; entonces, ser gente- gente en resumidas cuentas es un momento de meditación profunda para estar en armonía con esos planos terrenales.

María Agrega: Yo le agregaría que esa contemplación, es una contemplación en movimiento. Si bien hay momentos en donde uno está en su ejercicio reflexivo de quietud, de discernimiento, pues está en todas las prácticas y de esas interacciones que ha hablado Iván, entonces así como en cualquier otra práctica no sé, como en el yoga está afuera del mat en la vida diaria, esa contemplación y ese discernimiento está en el quehacer diario en cada práctica y en cada ejercicio, en cada interacción que tú tienes; y además, de lo que hablaba Iván del profundo amor, de hacer todo desde ese sentimiento, también se relaciona con la

misericordia, pero también con la justicia y el lograr tener sabiduría para poder mover esa rueda del amor, la misericordia, la justicia y la sabiduría, y con esos ejes pues hacer todos esos ejercicios de contemplación, del actuar constantemente de nosotros hacia afuera, en esa interacción con sigo mismos.

¿Cómo se percibe o como se lleva dentro de la parcialidad?

María: Digamos que con la pandemia si se perdieron como algunos encuentros que se realizaban constantemente y pues ahora estamos intentando retomar esos ejercicios comunitarios que nos han unido, y usualmente lo que nos conecta es por ejemplo escuchar la palabra de los abuelos, es aprender sobre el uso de las medicinas; entonces, si estamos como en un momento de reacople, mientras estuvo la pandemia pues también tocó acostumbrarse a hacer muchas cosas cada uno desde su hogar, que al principio fue como extraño hacer algo que siempre era en comunidad e intentar ensamblarlo a las redes, a la virtualidad, ya se está cobrando la normalidad, el poderse volver a interactuar, que conservamos de eso que pudimos lograr desde la virtualidad, pero también de cómo podemos volver a converger en físico para hacer de nuevo esa prácticas, como el tejido, las mambias, la oración de medicinas, limpias y pagamentos, porque también sucedió que en ese tiempo de pandemia algunos migraron de la ciudad, entonces, pues el hecho de que ya no estén en el territorio de ingatiba pues no quiere decir que se tengan que desligar de un proceso en el que venía, entonces si hemos estado sobre todo en estos últimos tiempos como intentando reacomodarnos y abarcando a aquellos que no están en el territorio por aquello de las distancias en donde se encuentran. Pero también ha sido un tiempo en el que también se ha puesto a prueba cada cosa que se ha aprendido en su individualidad, en su quehacer diario, más allá del momento que cada uno se sienta en colectivo a hacer todos estos ejercicios. El otro día identificábamos que, aunque es extraño el tiempo que hemos andado en soledad, pues que ese también ha sido un tiempo en el que se ha puesto a prueba en nosotros que tanto hemos aprendido de todo eso que nos hemos sentado a mambiar, a tejer a construir. Yo lo que puedo ver en positivo es que así cada uno haya estado en su casa, en sus labore y en su territorio, aquellos que salieron y los que estamos acá, pues siempre se ha intentado como buscar algún espacio para reunirnos de alguna forma y si no se puede con todos, pues con algunos. Cada uno de nosotros ha conservado la visita a los territorios. Y procurando tener la búsqueda de la palabra de los

abuelos, aunque en este tiempo no ha sido tan seguido y tan frecuente como antes; pues, se han abierto esos espacios entonces, también es intentar ese converger en un punto que sea equidistante, que sea beneficioso para todos, o que esta vez le toque a todos o a unos hacer el esfuerzo y después al otro. Llegar a esos acuerdos no siempre es sencillo, pero, desde el sumo respeto y la escucha al otro se ha dado; también, hemos hechos unos esfuerzos por conservar esas tradiciones.

Iván Aguilar: ¿Que es una comunidad? ¿Una común- unidad? Yo no he estado en una común unidad nunca, es una cosa muy personal, no sé muy bien, tengo alguna noción teórica de cómo puede ser una común- unidad indígena, no quiero hablar de lo muisca como tal pero, debe ser un lugar donde hay unos sabedores que son los abuelos en donde esos sabedores van organizando ese grupo social, estamos hablando aunque se habla de lo espiritual, estamos hablando de que también somos humanos, porque para serlo se tiene que tener un orden y estos grupos grandes de comunidades tienen una organización establecida espiritual, política y social, entonces cuando uno llega a ingatiba, se llega con unas preguntas, me remito a cuando llegue por primera vez a lo muisca, yo sabía de la existencia de los muisca pero, nunca llegué a buscar una comunidad, entonces llegué con unas preguntas un acercamiento a los mayores, a los abuelos, unas preguntas esenciales. Yo tenía el conocimiento un poco vago acerca de las medicinas, lo que es el mambe, el rapé, lo que es el hayo, pero quería saber cómo esas hojas podrían ayudarme a mi vida. Yo tengo un acercamiento un poco más profundo a la naturaleza por la labor de mi hermano en su profesión, él me ha enseñado en cierta medida como convivir ese desarrollo ecológico del ser humano con la naturaleza, y la pregunta con que yo llegué era que quería como saber manejarme y tener un diálogo más armónico con la madre. Otra pregunta con la que llegué a los abuelos era la pregunta acerca de mi tesis y es que quería saber sobre la música, porque siento que la música tiene que ver mucho con la parte espiritual, la música maneja emociones, sensaciones y percepciones, y me llegué a preguntar cómo llegar a lo espiritual mediante la música. Llego donde el abuelo el me da unas nociones de lo que estaba preguntando, pero nunca mi ideal era ser parte de una comunidad, me comencé a involucrar un poco y más que por una motivación personal fue una noción del abuelo Suaga Gua por lo cual, decía que tocaba tener comunidad, pero nunca dice como hay que hacer comunidad.

Se tiene una noción de una comunidad y voy a ser un poco fuerte con lo que voy a decir, es una noción ficticia, porque ser comunidad es estar todo el tiempo juntos todos con todos. Cuando usted ve una comunidad arwaca, ellos viven todos en sus malocas, hay una casa ceremonial, hay una noción en que se vive todo en una unidad de lo que le pasa a usted, lo bueno y lo malo le va a pasar a toda la comunidad, en donde usted cultiva los alimentos donde no solamente es para usted sino para el bien común, entonces en esas lógicas de pensamiento indígena, es muy difícil tener una comunidad en una ciudad como Bogotá, y ahí es donde digamos yo me apoyo en la palabra del abuelo Suaga Gua y es la resignificación, la recomposición de lo que es el saber. Es muy difícil pensar en comunidad muisca porque cada uno está muy aparte, muy desligado, como decía María “ cada uno está en lo suyo” independientemente de las circunstancias, solo se habla de cosas muy básicas como la ceremonia de luna llena, donde nos reunimos pero pues, eso es cada mes y es muy difícil determinar que es una comunidad, pero hay una cosa que definiendo y es que comunidad no solamente es en lo físico sino también en lo espiritual, que esta labor no tiene que ser tan física, sino espiritual, así se une la parcialidad de Ingatiba. Aunque todos estemos viviendo lejos, aunque no vivamos en malocas, estamos haciendo la labor cada uno desde la comodidad de su entorno, estamos pensando acerca de qué es eso de comunidad, siento que también la labor de los abuelos es organizar esa comunidad, saber que rol y qué papel juega cada integrante de la comunidad, para eso tiene que haber mucho orden, y no se tiene que enredar con cosas, como en pandemia, lo que se hizo fue buscar las formas para que todos vivamos en comunidad y no nos alejemos tanto, que no se pierdan esos progresos y esos procesos espirituales, individuales y comunitarios. Como estaba diciendo anteriormente, uno se acerca al abuelo, pero usted no está pensando en hacer comunidad, sino que el abuelo figura un paradigma de comunidad, no es una labor como comunitaria.

¿Qué se puede rescatar de los usos y costumbres en la parcialidad de ingatiba?

María: Digamos que hoy día ya no se hacen esas prácticas orfebres, dentro de lo que yo he visto es que todavía en la actualidad se descubren nuevas piezas, y bueno digamos que en todo el dominio estas piezas están en el centro de arqueología e historia, pero lo que si se rescata es la explicación de la representación de esas figuras, y también lo que son los pictogramas, los tallados en piedra y hoy día nosotros elaboramos la cuentas pero ya no se

hacen con metales sino con algunas piedras que se tienen a la mano, y que cobran una importancia en un propósito que se teje para cada una de las personas, las aseguranzas en lo cual no se necesita tantos materiales para ese trabajo y pues esas piezas, son un referente explicativo de un contexto, también teniendo en cuenta que el valor que tenía el oro y la plata es totalmente diferente al concepto mercantilista que es el que llega con la colonización, tiene un valor para tributar sol y luna, pero no como un símbolo de riqueza o de estatus social de poder. Cuando se está en círculo cerrados con los abuelos ellos si lo que hacen es dejarnos entrever esa simbología que muchas veces está un poco alejada delo que los libros representan, ejemplos de las figuras como la serpiente, que si uno entiende el contexto colonizador, dentro de la percepción y el pensamiento de lo que los colonos tenían en el momento en el que llegan acá, pues desde su perspectiva la serpiente tiene una representación diabólica, pecaminosa y precisamente por eso, por ejemplo en México quemaron los textos porque tenían muchas representaciones de serpientes, cuando para nosotros la serpiente es un concepto de sabiduría, y para ser la mejor versión de sí mismo dentro de la contemplación muisca, entonces hay muchas cosas en las que en los libros no se encuentran, pues que tampoco son como cosas dichas en público, pues que en esos círculos cerrados, privados de la comunidad, que es eso que se está representando ahí, por lo que es importante en ese momento y que debemos rescatar para el ahora.

Iván Aguilar: En cada territorio, hay un uso y una costumbre, si uno se va al cristianismo y al catolicismo, son usos y costumbres de los moros más que todo, pero que fueron traídos de Roma y de Grecia y que fueron evolucionando. Por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la ceremonia de la misa, de ese ritual místico de que es la misa, el cuerpo de Cristo y el cáliz es una costumbre de ellos. Si uno comienza a analizar por que el cáliz, (el vino en este caso) por lo que la uva viene siendo una planta que se da en esos territorios mediterráneos y que hay un simbolismo que representa la sangre de cristo, el color rojo por la última cena, fueron símbolos que comenzaron a volverse más representativos a medida del tiempo. Cada comunidad o sociedad, tiene sus usos y costumbres y nuestros usos y costumbres hablando de lo muisca, nosotros somos gente de tabaco, porque vamos a pensar que hace montón de tiempo, había plantas que cada una representaba un poder por decirlo así, como el tabaco que tiene un poder que es ahuyentar alejar y limpiar, diferentes cosas. Entonces, los usos y costumbres tienen que ver con el territorio de esas cosas diarias que

hacemos constantemente, nuestros usos y costumbres como le dije tiene que ver con que nosotros somos hijos del tabaco, por lo que se da en el territorio, lo usamos como una planta de poder, nuestro uso y costumbre, también tiene que ver con la hoja de coca, de todo lo que conlleva esa planta, todos esos beneficios, encimas y elementos proteicos hacen que se pueda tener una mejor labor diaria, que el indígena pueda tener esa relación en sus hogares o entorno. Imagínese que ellos tenían que cazar, y debían caminar una gran cantidad de tiempo, y la única forma para mantenerse en pie era usando esa medicina, era un estimulante, pero también le permitía al indígena pensar de una mejor forma, a tomar unas decisiones, los indígenas vivían en unas condiciones no tan cómodas como ahorita en la actualidad, y realmente convivían en condiciones difíciles por el habitat de la selva o el monte, entonces ellos tenían la capacidad de tener una conciencia tranquila para tomar decisiones que pueden costar la vida en esa época, entonces se empieza a utilizar estas plantas que tienen ciertas características místicas para tomar ciertas determinaciones con una conciencia tranquila. Empieza a ver un trabajo a diario en esos elementos de poder, lo que decía maría de las cuentas, de esas herramientas de la orfebrería, eran de supervivencia, se necesitaba tener una herramienta fuerte para poder cazar, y se dieron cuenta que con el metal con la roca se podían hacer ese tipo de estrategias y de tecnología que fuera más amable para la vida

Todo esto viene de los usos y costumbres de la palabra de esos grandes abuelos, porque son la autoridad mayor y tienen la sabiduría debido a que han vivido mucho tiempo y te muestran el camino por lo que ya tienen una conciencia de la vida, de esa forma de vivir que uno tiene con los materiales, con el contexto de su vida y eso se vuelve una costumbre, esos son los usos que se le dan a esas herramientas.

María agrega: La orfebrería también se hacía para hacer tributaciones y para honrar ese sol y esa luna que rigen la siembra, los ciclos alimenticios, la vida, también se relaciona con la masculinidad, la feminidad, y pues hoy en día es muy difícil acudir a estos metales de una manera limpia, de no atentar contra la sierra, entonces esta ausencia de continuar con estos ejercicios se entienden desde ahí, desde el respeto a la tierra, pero se hace de otras formas, con algodones, lana, con piedras y tejido. Tenemos otras formas de limpiezas y pagamentos de ofrendar a la tierra que no es entregar la laguna el oro y la plata, sino con otros elementos que cumplen el mismo propósito por lo quemamos allá de un material, es ese

objetivo que se le impregna llámese al algodón o a la esmeralda, incluso pues nosotros procuramos conseguirlo de la forma más limpia menos lesiva al planeta y lo importante también es el propósito, entonces ya no se recurre a ese material que hoy en día genera más lesividad a la madre tierra. Si lo que buscamos es ofrendar, pues tampoco tiene como coherencia hacerlo, que de alguna forma viene de una manera muy violenta de interactuar con la tierra

Iván agrega: vuelvo a decir ese factor importante de la relación que tiene uno con el todo, esa conexión es importante, eso también se hace un uso y una costumbre, uno tiene la costumbre de que todo le den, la madre, la hyscagaia le da uno todo, pero se ha perdido ese uso y costumbre de agradecer, cuando uno entra al monte o aun sitio, se tiene que pedir permiso y pagar por entrar a ese sitio, porque es un momento donde se está relacionando con todo, uno está muy dividido, y lo que nos han enseñado es que el ser humano es el dueño y señor de todo y no es así, lo que dicen los abuelos de esas enseñanzas es que se está en relación con el todo y por ende tienes que pedirle permiso para entrar, para salir y para estar. Ese es un uso y una costumbre que se tiene también de las enseñanzas de unos abuelos antiguos, que nos dejaron como por ejemplo Bochica, goranchancha, y a esos grandes abuelos que enseñaron a esa antigua humanidad de este territorio, de cómo relacionarse de la mejor manera con ese todo, entonces como se relaciona mediante la agricultura, como se relaciona con la orfebrería, usted cuando saca un material para hacer esas esculturas se tiene que pedirle permiso a la madre para sacar eso, eso es un uso y una costumbre, porque se está sacando de las entrañas de la madre ese elemento para transformarlo en una pieza, eso es lo más importante de eso. La relación y esa ecología humana que se tiene mediante el todo, también es un uso y una costumbre. Un uso y una costumbre es el tejido, porque el tejido simboliza unir saberes, tejer conocimiento, uniendo comunidad, tejiendo palabra. En conclusión, el uso y la costumbre es la herramienta o la forma de cómo se va desarrollando una comunidad.

Bochica llega desde Usme, pasa por el salto de Tequendama y comienza a dejar muchas enseñanzas como las de tejido, la música y la importancia del trabajo manual, pero no solamente es la importancia de este hecho, sino que es esa relación que tiene la acción de hacer las cosas en manualidad con lo que se está viviendo diariamente con esos entes, con

los que se convive. Bochica termina su recorrido hacia el norte de Bacatá, hacia Boyacá y Santander y ahí se pierde, y de ahí nace el cacique de Goranchancha que viene del linaje de chiminigagua, es el hijo del sol, y el también empieza a dejar enseñanzas físicas, como de manejar la esmeralda. El nace en Guachetá, que en su tiempo fue un territorio esmeraldero, y es la relación de como ellos escarban la tierra y cómo se habla con las entrañas de la tierra.

Cuando se escarba en las entrañas de la tierra se está excavando lo oscuro, y como eso tiene su significado hacia la luz, entonces estamos sacando esa piedra preciosa que es la esmeralda de la montaña, pero más allá de sacar esa piedra es como nos relacionamos con nuestra oscuridad, ese uso y costumbre no es de solamente hacer unas joyas o vasijas de barro sino de como ese antiguo muisca tenía esa relación con ese ejercicio físico que es sacar y escarbar lo oscuro de la montaña, pero más allá de sacar eso, es como se está mirando mi oscuridad, lo negativo, y como desde lo negativo llego a lo positivo que es la luz y lo reúne en el cumni umni que es el corazón de oro, entonces fíjese que eso tiene un significado más allá de hacer vasijas, más allá de hacer cosas físicas, eso tiene un significado muy profundo, esa usanza es un uso y costumbre.

¿Qué es la música muisca? ¿Qué instrumentación se utilizaba? ¿Con que fin o con que propósito se llevaba o como se lleva dentro de la parcialidad?

María: Tú me dices música y yo de una vez lo conecto con corazón, pero también con la emoción. La música es ceremonia, pero lo primero que yo recuerdo en esos ejercicios de toma de conciencia de la propia música que es uno, está la respiración, están los latidos del corazón y también se relaciona con la danza, así tu estés sentado en aparente quietud pues estás haciendo la danza, es una danza hacia tu sello, entonces pues nosotros tenemos las caracolas, los tambores y las maracas, y el golpe que se le da al tambor o el movimiento con sonajeros o las maracas, cuando tú te acercas al instrumento es conectarte con ese propio ritmo que eres tú, ese ritmo en el cual está tu corazón, pero no solamente es el ritmo en lo físico o en el compás en el que va tu corazón, pero cuando tú lo intentas representar en tu maraca o en tu tambor es como se está moviendo tu mundo interno y pues lo ideal es que cada uno tenga sus propios instrumentos y para llegar a ellos tienes que pasar por una serie de procesos de auscultarte, todo se relaciona con el corazón, con ese aliento de vida o tu aliento con tus emociones, con tu miedo, con tu ira con la luz y la sombra, y pues hay danzas

y cantos que son acompañados por esos instrumentos que tienen que ver con diferentes momentos que tiene la vida, el nacimiento, la muerte, la transición de niño a adulto, el reconocimiento de un atributo tuyo, los ritos de paso, y pues por lo tanto hay música que tiene que ver con los diferentes rituales y también está ese pisar la tierra, esa danza que enraíza en el territorio tanto afuera como adentro, por ejemplo la caracola hace ese llamado a la unidad, cuando necesitas convocar a la comunidad se sopla la caracola, y tocar los tambores tienen que ver con ese amor pero también con esa templanza, porque desde ahí se sostiene a la gente cuando ya la resistencia física no te da o cuando estas en la elaboración de la medicina se te mide tus emociones, tu luz, tu sombra, y esa música es de armonización, de agradecer, de llamar brisa, de alinearte con el clima, entonces en todo está la música, que viéndolo desde afuera puede ser algo monótono o el mismo compás, pero el que lo está interpretando comprende para qué es, por si necesitas la fuerza, la calma, la templanza, despejar la cabeza y limpiar el corazón. Desde mi experiencia, esa es la música, también el silencio es música por que también es escucharte a ti, por eso la relación del afuera y el adentro, en términos académicos la dialéctica, porque en ese silencio tienes que escuchar tus propios instrumentos, tu corazón, tu respiración, incluso tus viseras, cómo es el palpitar de la matriz. Las mujeres hoy día con tantas exigencias sociales no somos conscientes de que la propia matriz palpita, y en ese silencio es escuchar ese aire que está en ti, esas aguas que se mueven en ti, digamos que hay tiempo para todo.

Iván: Yo tengo ahí dos vertientes, pero que se unen mucho, uno desde la academia, porque se mira a la música con una serie de reglas, con una serie de cuestiones físicas de sonidos y que hay que respetar, que hay unos patrones que hay que respetar, que hay unas formulas, en eso está la armonía, la medición del tiempo, porque son formas donde se puede catalogar la música, donde se puede medir, donde todo está muy organizado. Mas allá de eso viéndolo desde lo espiritual en este caso para el indígena, como decía maría, puede haber música sin sonido porque ese concepto de música no existe para él, y este sentido concuerdo con maría y es que la música se tiene que ver como un diálogo consigo mismo. ¿Cuál es la diferencia entre escuchar y oír? Y desde ahí yo puedo partir con eso. Uno oye muchas cosas, la música ahí está, el sonido de un carro. Pero el escuchar tiene una connotación más trascendental, porque cuando se escucha usted está en ese diálogo, en la relación de la ecología humana, por ejemplo, en este caso los árboles hacen música, no lo escuchamos, pero

se mueve en vibraciones, tiene su ritmo por lo que crece por que en definitiva la música es ese dialogo constante. Es el momento donde se sienta y se hace una introspección de que es lo que escuchas. Entonces tenemos varias músicas, una propia con tu propio cuerpo, pero también tiene una música colectiva, de que es lo que está pasando ahorita, donde el corazón está marcando un tiempo y te está diciendo algo en este momento, pasa algo interesante en estos casos.

Nosotros hablamos con las estrellas, nuestros usos y costumbres tiene que ver un poco más de este plano mundano, es ir más allá del plano de las galaxias, el ritmo de las estrellas, entonces resulta que había un gran silencio, en el centro del tomsa, que es el corazón del universo, por lo que está en un constante silencio y ahí había música, resulta que el gran espíritu simplemente lo que hizo fue cambiar el ritmo de ese silencio, en eso despierta la madre bague y levanta al padre chiminigaghuo y ahí es otro canto distinto empiezan a danzar en forma de espiral y con la música copulan ellos dos, y cuando están juntos estos grandes seres el sonido que se forma durante la copulación es una S. si te pones a investigar en los estudios realizados por algunos científicos de como suenan los planetas y cada uno de los tienen unas frecuencias, pero es algo que los abuelos ya sabían, que esa S ya está. Se reúnen padre y madre dios con la danza y la música en espiral, y ese sonido que vibra en ellos es una gran S de la creación, pero date cuenta que todo nace y se crea desde el sonido de la contemplación. De ese gran sonido sale chiminigagua, el padre y la madre crearon a este dios y es el creador de todo, lo que se conoce como el universo.

Hay un instrumento que para nosotros es muy importante, y es el sonido del corazón, el corazón tiene que ver con una glándula que es la del timo, y esa glándula tiene que ver mucho con esa primera reunión del padre y la madre que es la unión del amor. Por eso es que para el muisca es importante la copulación, cuando tu copulas estás haciendo un sonido, en la física sonido es igual a movimiento, y ese movimiento es esa S y está en un instrumento que es importante para nosotros que es la maraca, que es la creación. Toda gira mediante ese gran silencio, ahí está la base de la música; ahora bien, que es la música para mí, la música es un estado de regocijo, en donde puedo plasmar mis estados de percepción, emoción y de sentimientos acerca de la reunión de esa ecología humana que le había comentado anteriormente, y estar en contacto con esos sonidos, con el sonido del viento, saber cómo

respiras tu o maría, saber cómo es el silencio. Es muy complicado poner un estándar y una connotación acerca de la estética de la música por que está en todo, y como representamos ese todo en los instrumentos con esos sonidos primarios, lo primero es ese sonido copulatorio de padre y madre, en esos tres entes, padre y madre Dios y el gran espíritu, ahí está la maraca, como representamos el corazón, con el tambor, porque el tambor nos marca a nosotros nuestro corazón y esa glándula timo que tiene que ver con el amor, con esa parte copulatoria, hablando de la visera, como estoy sonando por dentro. Por eso el ejercicio que hicimos de la fabricación del tambor, es mirar cómo está sonando mi corazón y el de la comunidad para encontrar el propio sonido. La música es medicina, y por ende se debe respetar, así como al tabaco, es el momento cuando te sientas con tu propia respiración, y cuando ya tienes tu sonido, lo plasmas en tu tambor y eso diría tu corazón al interpretar ese instrumento, esos dos instrumentos son los más relevantes para nosotros. Hay otros instrumentos que son muy importantes también que son las flautas de pan, las ocarinas, los chiflos y la caracola que tienen que ver con otros usos y costumbres y son esos espíritus que nos ayudan a comprender mejor este estilo de vida, en este momento de la vida, esa oportunidad de vivir, ahí nos desdoblamos, y es el desdoblamiento de padre y madre dios sobre la tierra, Chiminigagua con el sonido de su corazón crea lo que está arriba, abajo, norte, sur ,oriente y occidente que son desdoblamientos y que son espíritus que nos ayudan a comprender mejor este plano terrenal, y en la música están representados esos espíritus en eso instrumentos, la caracola, las ocarinas y las flautas tienen que ver con lo que es el espíritu de Fiba que está relacionada con los proyectos, con la parte artística, los pensamientos, entonces esos instrumentos nos va a ayudar un poco más a eso, ese desdoblamiento del padre y la madre en esos pequeños espíritus. Otros instrumentos como las maracas están relacionados con el espíritu de hyscagaia, porque tiene que ver con tierra, entonces como la tierra nos brinda el alimento, la raíz de poner los pies en la tierra. Hay instrumentos que nos van a conectar en diferentes planos y momentos, también viene con la parte ritualística, en que momentos tocamos la caracola, por que se toca. Este se relaciona mucho para saludar a los territorios, esos espíritus tienen que ver con la fuerza del amor y de la creación, por eso para nosotros está primero la maraca antes que el tambor.

¿Como incluir un instrumento como la ocarina sabiendo que el termino no viene de lo muisca sino de lo indígena?

El muisca se está recomponiendo y resignificando, que significa que con las herramientas que tenemos ahorita, como ponerlas al servicio de lo muisca. No podemos volver al muisca de antaño, es realmente imposible, por varias razones, la primera es el territorio, porque es muy difícil volver a esos momentos y mas hablando de la conexión con la naturaleza, con la madre en este caso, como leer las nubes, como el de cultivar, tener un terreno para que toda la comunidad viva, debido a que nuestro territorio fue violentado. Entonces, con lo que tenemos, con nuestros usos y costumbres lo que nos dan los abuelos, como adaptarse a ser el muisca del siglo XXI, igual es difícil por que hay otras comunidades que se adaptaron a la nueva realidad, por ejemplo, los arwacos ya andan con celular. Se adaptan a lo que pasa a nivel mundial, pero sin olvidar esos orígenes y sus usos y costumbres que nos caracterizan, eso es recomposición, el muisca de hoy día es capaz de hacer sus mambias con la tecnología actual. Aunque la ocarina tiene un origen latinoamericano sincretizado con lo europeo, tomamos esta herramienta para hacer nuestro uso y costumbre, y la adaptamos al territorio. ¿Como hacemos eso? Intentamos enraizarla, pidiéndole permiso a esas personas que la hicieron, con materiales que no son del territorio, pidiéndoles permiso a ellos. Es así como el muisca se reinventa con esa herramienta para sus usos y costumbre, la música es una y siempre tiene que tener un propósito para algo. Hay que decir algo importante, y es que todo viene de la madre, es decir, la ocarina fue fabricada con arcilla o barro, pero de donde viene eso, de la madre, al final todo se conecta.

María: Para nosotros es vital la armonía, el equilibrio entre lo femenino y lo masculino, la ocarina se puede implementar si lo haces desde el corazón, a la larga las practicas muiscas refiere a tener ese equilibrio desde el amor y la sabiduría que es lo masculino y lo femenino si le pones un propósito desde el corazón el amor, agradeciendo po que sea algo sabio y acertado, pues te va llegar la información de cómo implementarlo, las herramientas que estaban antes ya están, además también es una herramienta ancestral porque tiene su memoria, y el propósito es el que prima después de todo, así como hoy ya no tenemos la práctica de la orfebrería, igual continuamos haciendo nuestras prácticas, que tiene un propósito que es fundamental, que lo hacemos desde el amor y del corazón, no es profanar algo sino apropiar.

¿Qué es el vuelo del cóndor y el águila?

María: Es no chocar con lo que pueda sumar, a ese propósito de ser gente-gente, ser esa conciencia de sí mismo y de nosotros, todo tiene un beneficio, es encontrarles el propósito a esas nuevas tecnologías, a las comunicaciones, a las investigaciones científicas, hay muchas cosas que siempre se le han atribuido al corazón y que la ciencia ha demostrado que tiene que ver más la glándula del timo más que el propio corazón. Es aprovechar esos avances para la comprensión de las prácticas que a diario se realizan, entonces es sumar, gracias a eso hemos podido escuchar acerca de otras culturas, reconocer esas cosas que son convergentes o que nos diferencia, entendernos por ejemplo de lo que era lo inca, lo mapuche, el maya, lo cheroqui, y sin ese vuelo del águila sería más difícil de encontrarlo. También encontrar otras explicaciones cuando se tiene una emoción porque eso se relaciona con las enfermedades, eso permite tener una visión global de algo, desde la percepción del cóndor de lo masculino y lo femenino, y desde el águila está teniendo esta coyuntura a una explicación más exacta, el águila nos hace un poco la vida más sencilla y sin no entender al vuelo del águila como algo devastador, que a veces se estigmatiza que es solo la tecnología, la industria, la decantación de las personas, de bienestar que eso también está ahí, y pues también es complementarlo, comprenderlo para que genere en vez de devastación, una construcción, y pues hay herramientas que nos facilitan las propias labores, o la conservación de otros cosas, por ejemplo la prueba de calcio para saber que tan viejo es un vestigio, como clasificar en un periodo de tiempo, eso es el águila...no es solo romantizar el vuelo del cóndor por que anteriormente nuestras comunidades tenían problemas, es ver como llegamos a la luz con la utilización de las nuevas practicas

Iván: Fíjese que si no existiere ese conocimiento científico, hablando sobre el águila, el conocimiento estuviese muy desorganizado, y eso hace que digamos muchas prácticas de lo que somo ahorita como humanos no estuviera, y pílese que si no existiera ese conocimiento ancestral, ese momento donde los mayores se sientan, a discernir o a contemplar hacia esa prácticas espirituales, cuando hablo de eso no solo me refiero a las prácticas ancestrales sino de todo el mundo, entonces el uno alimenta al otro, entonces imagínese si solo existiera el conocimiento científico, que todo sería cuadrulado, y también habría un bache, porque lo científico se rige acerca de unas leyes naturales, la física, la química y la biología, si no hubiese existido ese conocimiento ancestral, ellos no hubieran podido saber cómo funciona, pero y si no existiera lo científico, todo quedaría en la palabra,

si no se escribe la palabra, todo queda en la interpretación, y una cosa es lo que usted me dice, y otra la que yo interpreto. No se replica el conocimiento en la tradición oral de igual manera, porque de alguna manera siempre va a hacer falta algo, eso es la sabiduría ancestral, pero dese cuenta que en el conocimiento del vuelo del águila, sigue una organización detallada y escrita, pero los dos conocimientos se alimentan.

ANEXO 4

[Videos y tablas de observación](#)

ANEXO 5

[Triangulación de la información](#)

ANEXO 6

[Audios entrevistas](#)

ANEXO 7

[Audio de la obra](#)

ANEXO 8

PDF de la Obra ZAITA

"ZAITA" El vuelo del tymanso
Version orquesta de cámara ancestral

COMPOSITOR: Ivan Dario Aguilar Garavito

VERSIÓN : Nestor Albeiro Acosta Rueda

PROYECTO DE GRADO II
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

2023

INSTRUMENTACIÓN

FLAUTA

OCARINA 1

OCARINA 2

OCARINA 3

GITARRA CLÁSICA

VIOLONCHELO

TAMBOR

MARACA

Score

Zaita el vuelo del tymanso

Versión orquesta de camara ancestral

Compositor: Ivan Aguilar

Versión :Albeiro Acosta

Ritmo Irregular ♩ = 65 (-----)

The musical score is written for a chamber orchestra and includes the following parts:

- flauta**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note *dolce* (half note), followed by a quarter rest, then a half note, a quarter note with a sharp sign, a half note, a quarter note, and a half note. The final phrase consists of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Ocarina 1**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter rest, then a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a half note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.
- Ocarina 2**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter rest, then a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a half note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.
- Ocarina 3**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter rest, then a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a half note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.
- Guitarra clásica**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter rest, then a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a half note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note. An arrow points to the second quarter note.
- violonchelo**: Bass clef, 4/4 time. Starts with a quarter rest, then a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.
- Maracas**: Percussion clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign.
- tambor**: Percussion clef, 4/4 time. Features a rhythmic pattern of quarter notes.

This musical score is for the piece "Zaita el vuelo del tymanso" and is marked with a rehearsal sign '9' at the beginning of each staff. The score is written for a woodwind ensemble and includes a string section (Violoncello) and a percussion section (Mridangam and Bongo/Drum). The time signature is 2/4.

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with slurs and ties, starting with a quarter note and moving through various intervals.
- Ob. 1, 2, 3 (Oboes):** Play a similar melodic line to the flute, with dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) indicated by a hairpin.
- Cl. Gtr. (Clarinet):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure.
- Vc. (Violoncello):** Provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Mrcs. (Mridangam):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a consistent pulse.
- Bgo. Dr. (Bongo/Drum):** Provides a steady bass drum accompaniment.

Moderato $\text{♩} = 70$

16

Fl. *mf*

Ob. 1

Ob. 2 *mf*

Ob. 3 *mf*

Cl. Gtr. *mp*

Vc. *p*

Mrcs.

Bgo. Dr.

The musical score is arranged in a multi-stem format. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet (Cl. Gtr.), Violin (Vc.), Viola (Mrs.), and Bass Drum (Bgo. Dr.).

The Flute part begins at measure 24 with a rest, followed by an eighth-note pattern starting at measure 25, marked with a forte (*f*) dynamic. A triplet of eighth notes appears at the end of the section. The Oboe 1 part starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 25, marked *mp* and *f*. The Oboe 2 part follows a similar pattern, also marked *f*. The Clarinet part provides harmonic support with chords and moving lines. The Violin part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Bass Drum part has a consistent eighth-note pattern with accents.

33

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

33

Vc.

33

Mrcs.

33

Bgo. Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for a woodwind and string ensemble. It consists of seven staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), and Oboe 3 (Ob. 3). The fifth staff is for Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.), the sixth for Violoncello (Vc.), and the seventh for Bgo. Dr. The music begins at measure 33. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe parts have more rhythmic patterns, including some triplets. The Clarinet/Guitar part is highly rhythmic with many sixteenth notes and rests. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment. The Mrcs. part consists of a simple eighth-note accompaniment. The Bgo. Dr. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

51

Fl. *f*

Ob. 1 *mf* *mf*

Ob. 2 *p* *mf* *mf* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Ob. 3 *p* *mf* *mf* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Cl. Gtr. *f*

51

Vc.

51

Mrs.

51

Bgo. Dr.

Agitado y Ligero (♩ = c. 80)

69

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

Vc.

Mrs.

Bgo. Dr.

pp *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

ppp

p

improvisación sugerida

6 6 6 6

6 6 3

76 *mf*

Ob. 1

Ob. 2 improvisación sugerida

Ob. 3

76 *pp*

Cl. Gtr.

76 *pp*

Vc.

76

Mrcs.

76

Bgo. Dr.

78

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

Vc.

Mracs.

Bgo. Dr.

pp

pp

Musical score for measures 84-87. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Oboe 3 (Ob. 3), Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.), Violoncello (Vc.), Maracas (Mrcs.), and Bongo/Drum (Bgo. Dr.).

- Fl.:** Measures 84-87 feature a melodic line with sixteenth-note runs, each marked with a '6' and an accent (>). A fermata is placed over the end of the line in measure 87.
- Ob. 1 & 2:** Both oboes have rests in measures 84-87.
- Ob. 3:** Measures 84-85 contain triplet eighth notes (marked '3'). Measures 86-87 contain a melodic line with sixteenth-note runs, each marked with a '6' and an accent (>).
- Cl. Gtr.:** Measures 84-85 have rests. Measures 86-87 feature a melodic line with sixteenth-note runs, each marked with a '6' and an accent (>). A fermata is placed over the end of the line in measure 87.
- Vc.:** Measures 84-85 feature a bass line with dotted eighth notes. Measure 86 has a whole note. Measure 87 has a whole rest. The dynamic marking *pp* is present.
- Mrcs.:** Measures 84-87 feature a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bgo. Dr.:** Measures 84-87 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) under the first note of each measure.

86

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

86

Vc.

86

Mrcs.

86

Bgo. Dr.

88

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

88

Vc.

88

Mrcs.

88

Bgo. Dr.

This musical score is for the piece "Zaita el vuelo del tymanso". It features a multi-staff arrangement with the following parts:

- Fl. (Flute):** Staff 1, marked with a dynamic of 90. It contains a whole rest in both measures.
- Ob. 1 (Oboe 1):** Staff 2, marked with a dynamic of 90. It contains a whole rest in both measures.
- Ob. 2 (Oboe 2):** Staff 3, marked with a dynamic of 90. It contains a whole rest in both measures.
- Ob. 3 (Oboe 3):** Staff 4, marked with a dynamic of 90. It contains a whole rest in both measures.
- Cl. Gtr. (Clarinet):** Staff 5, marked with a dynamic of 90. It plays a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, indicated by a "6" and an accent (>) above each triplet.
- Vc. (Violin):** Staff 6, marked with a dynamic of 90. It begins with a whole rest, followed by a slur over a series of eighth notes.
- Mrs. (Maracas):** Staff 7, marked with a dynamic of 90. It plays a steady eighth-note rhythm.
- Bgo. Dr. (Bongo Drums):** Staff 8, marked with a dynamic of 90. It plays a steady eighth-note rhythm.

92

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

92

Vc.

92

Mrs.

92

Bgo. Dr.

Musical score for measures 94-97. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Oboe 3 (Ob. 3), Clarinet/Guitar (Cl. Gtr.), Violoncello (Vc.), Maracas (Mrcs.), and Bongo Drum (Bgo. Dr.).

Measures 94-97. The Flute, Oboe 1, Oboe 2, and Oboe 3 parts are mostly rests. The Clarinet/Guitar part features a rhythmic pattern of sixteenth-note sextuplets with accents. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment. The Maracas and Bongo Drum parts provide a consistent rhythmic accompaniment.

96

Fl. *f*

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

Vc.

Mrcs.

Bgo. Dr.

Musical score for measures 98-101, featuring the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Measures 98-101. Features sixteenth-note runs with accents and sixteenth-note groupings (marked '6').
- Ob. 1, Ob. 2, Ob. 3** (Oboes): Measures 98-101. Rests throughout.
- Cl. Gtr.** (Clarinet in G): Measures 98-101. Features sixteenth-note runs with accents and sixteenth-note groupings (marked '6') in measures 98-100, followed by a complex chordal passage in measure 101.
- Vc.** (Violoncello): Measures 98-101. Rests throughout.
- Mrcs.** (Maracas): Measures 98-101. Features a steady rhythmic pattern of quarter notes.
- Bgo. Dr.** (Bongos): Measures 98-101. Features a steady rhythmic pattern of quarter notes with accents.

100

6

6

6

6

6

6

6

6

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

100

Cl. Gtr.

100

Vc.

100

Mrcs.

100

Bgo. Dr.

Musical score for 'Zaita el vuelo del tymanso'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Oboe 3 (Ob. 3), Clarinet in G (Cl. Gtr.), Violin (Vc.), Maracas (Mrcs.), and Bongo Drums (Bgo. Dr.).

The Flute part (measures 102-105) features a complex melodic line with sixteenth-note runs and rests. It includes sixteenth-note sextuplets (marked '6') and an eighth-note octuplet (marked '8').

The Oboe parts (Ob. 1, 2, 3) have a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

The Clarinet in G part (Cl. Gtr.) has a melodic line with sixteenth-note runs and rests, including sextuplets (marked '6') and an octuplet (marked '8').

The Violin part (Vc.) has a simple melodic line with eighth notes and rests.

The Maracas part (Mrcs.) has a steady rhythmic pattern of eighth notes.

The Bongo Drums part (Bgo. Dr.) has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).

104

Fl.

6 8 8

6 8 8

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

104

Vc.

104

Mrcs.

104

Bgo. Dr.

106

Fl.

8

6

7

6

8

8

8

8

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

106

Vc.

106

Mrcs.

106

Bgo. Dr.

misterioso (♩ = c. 80)

108

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

Vc.

Mrs.

Bgo. Dr.

tremolo

p

rit.

112

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

112

mano izquierda con "martillo"

m. d

1 tono

mano derecha

112

Vc.

112

Mrs.

112

Bgo. Dr.

Mistico (♩ = c. 90)

rit.

rit.

mf

mf

mf

118

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

118

Vc.

118

Mrcs.

118

Bgo. Dr.

126

Fl. *f*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mf* *mp* *mf*

Ob. 3 *mp*

Cl. Gtr. *mp* dulce como una flauta $\frac{1}{4}$

Vc. 126

Mrs. 126

Bgo. Dr. 126

136

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Cl. Gtr.

Vc.

Mrs.

Bgo. Dr.

mf

mf

p

147

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

mp

Cl. Gtr.

p

147

Vc.

147

Mrcs.

147

Bgo. Dr.