

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Música Muisca y sus Nuevas Sonoridades“

verfasst von / submitted by

Julian Obando Rodriguez, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Bernd Walter Brabec de Mori

A mis padres

Agradecimientos

El presente trabajo no hubiese podido ser llevado a cabo sin el apoyo, la guía y los consejos de familiares, viejos y nuevos amigos, instituciones y compañeros con quienes comparto el deseo de investigar.

En primer lugar quiero agradecer a mi madre Elena y a mi padre Alfredo por sus consejos y su incondicional apoyo a lo largo de cualquier empresa y/o aventura por la que me he decidido a rodar.

A mi hermana Angélica, por sus consejos, su valiosa ayuda en la búsqueda de fuentes de información, pero aún más importante por estar estos últimos años, en los que he estado ausente, al lado de mis padres.

A mi compañera Elena Tonn, por inspirarme, por estar a mi lado, por sus sonrisas, paciencia y su disposición de escucha.

También quiero agradecer profundamente a:

Bernd Brabec de Mori: por asesorar esta tesis, por sus consejos, por despertar en mí la curiosidad por el estudio de las músicas amerindias y permitirme redactar este trabajo en español para poder ser compartido en primera línea con las comunidades muiscas.

Nora Bammer: por toda la información suministrada, por sus consejos y sus invitaciones a participar en eventos y/o seminarios que completaron y reforzaron esta investigación y por la oportunidad brindada para exponer algunos de los resultados de mi investigación en público.

Pablo Gómez: por su interés, sus consejos, los cafés y su inmensa ayuda en establecer contacto con el Cabildo Muisca de Suba.

Carlos Gómez: por recibirme en su casa, por compartir conmigo su música, sus experiencias y ayudarme a establecer contacto con las comunidades muiscas.

José Pereira y a su familia: por compartir conmigo su palabra y sabiduría, por abrirnos las puertas de *Kuchavira*, por responder a todas mis inquietudes y por su interés en el desarrollo de este trabajo.

Luis Alberto Soche: por estar el día de mi encuentro con José Pereira y contribuir con su testimonio al relato en esa oportunidad.

Wilmer Talero: por su tiempo, por compartir conmigo los proyectos de su comunidad y la música realizada dentro de esta.

Epiara Murillo: por compartir conmigo la historia de su comunidad y sus experiencias con la música.

Gualcalá Alava: por recibirme en su casa, por compartir conmigo su palabra y sabiduría, por demostrar gran interés en este trabajo y por todos sus consejos.

Julio Cesar Martinez: por su disposición en acompañarme en mi trabajo de campo y por la ayuda en establecer contacto con las comunidades muisca.

Mis tías, Elvira y Mercedes Rodríguez: por su apoyo, por recibirme siempre con los brazos abiertos y con una suculenta comida después de mi trabajo de campo.

Luis Carlos Juárez: por su valiosa ayuda y orientación en las transcripciones musicales.

Daniel Ramirez y Arsen Asanov por los diálogos, sus consejos y sus impresiones musicales.

A Manuel Salge, Egberto Bermúdez, Sindamanoy Avala, Hugo Daniel, por contestar a mis correos electrónicos, por suministrarme información y/o ayudarme a establecer contacto con miembros de las comunidades muisca.

Julio Mendívil: por sus consejos, por permitirme asistir a su seminario y ser un modelo a seguir.

Nicole Hernandez y Daniela: por su disposición de escucha y ofrecerme hospedaje durante la última etapa de este trabajo en Viena.

Helena Bilgeri: por leer y corregir el Abstract de este trabajo.

A la comunidad Sikuris de Chía y a Juliana Colibrí de Oro, por compartir conmigo sus historias y sus músicas, las cuales si bien no hacen parte del presente trabajo, serán puntos de partida para futuras investigaciones.

Al Cabildo Indígena Muisca de Suba: en especial a su secretaria la señora Maritza, a Jorge, Angela y Yenny Cardozo.

Al Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften por suministrarme los equipos de grabación.

A los estudiantes de los cursos Einführung in die Ethnomusikologie Amazonien y Ethnomusikologie-Musik in Lateinamerika dictados respectivamente en los semestres de verano del 2017 e invierno del 2017 en la universidad de Viena por Bernd Brabec y Nora Bammer.

A la vida y nuevamente a todas las personas mencionadas y a las que pudiese olvidar, gracias...totales!

Dresden, 07.05.2018

Contenido

Agradecimientos.....	3
Introducción	7
¿Y la música muisca?	7
Primera Parte	14
1. Delimitación geográfica.....	15
2. Investigaciones previas sobre prácticas musicales muiscas.....	19
3. El pasado: una mirada a las prácticas musicales de los muiscas.	25
Segunda Parte.....	34
1. Reflexiones sobre el estado actual de la música muisca.....	35
2. Sobre la música muisca, un relato del <i>abuelo</i> Gualcalá.....	44
3. En Kuchavira con el <i>Jate</i> José Pereira y Don Luis Alberto Díaz	54
4. Luz del Majuy	61
5. Wilmer Talero y la música del Cabildo Indígena Muisca de Suba.....	71
6. Epiara Murillo y FAOA.....	85
7. Carlos Gómez y <i>Chijicha</i>	94
8. Resumen (Capítulo final).....	97
Abstract.....	101
ANEXO A: Cantos.....	102
1. Cantos citados y descritos por Gómez Montañez (2008)	102
2. Cantos citados por Fancundo Saravia (2016)	103
3. Canciones Cabildo Indígena Muisca de Suba.....	105
ANEXO B: Entrevistas	107
1. Conversación con el Abuelo Gualcalá.	107
2. Conversación con el jate José Pereira y Luis Alberto Díaz.	116
3. Conversación con Wilmer Talero.....	125
4 Conversación con Epiara Murillo.	129
5 Conversación con Carlos Gómez Montoya.....	137
ANEXO C: Índices.....	145
1 Índice de imágenes, tablas, diagramas	145
2 Extractos de entrevistas.....	146
3 Transcripciones musicales.....	147
ANEXO D: Referencias	148

1 Literatura	148
2 Fuentes de Internet	153
3 Referencias Sonoras	155
ANEXO E: CD.....	155

Introducción

¿Y la música muisca?

Aún recuerdo los artículos de esa enciclopedia visual que llegaban escondidos entre la páginas de un popular periódico en Colombia cada Domingo. Estos llegaban separadamente y tocaba esperar hasta las próximas entregas para completar los capítulos. Recuerdo que me llamó la atención una entrega en especial; la de los mitos. En esa edición destacaba la imagen de un hombre viejo de pelo largo y blanco, de barba larga y blanca, en su mano sostenía un báculo con el que abrió camino entre las piedras de una montaña, para que las aguas que no podían aguantar más tal encierro brotaran violentamente creando a su paso el salto del Tequendama, era Bochica. En la otra página emergía una mujer desnuda con un niño de brazos de una laguna, sus imágenes se desplazaban a lo largo de la página y paulatinamente la contextura del infante iba cambiando, crecía hasta convertirse en un hombre y en el amante de la mujer. Después de consumir su deseo carnalmente la mujer y su amante volvían a la laguna, donde transmutarían en serpientes. Se trataba de Bachue, la madre de la humanidad.

Han pasado varios años desde ese Domingo y ahora sentado lejos de los lugares de aquellas historias y lejos de Bogotá pienso; ¿Por qué si la música constituye uno de los elementos culturales más importantes dentro de las sociedades humanas, y con certeza podemos afirmar que no existe ninguna sociedad humana que no tenga alguna forma de manifestación musical, existe poca literatura científica sobre la música de los muisca siendo éstos uno de los pueblos indígenas más estudiados en Colombia? De hecho lo que se sabe de su música antes y durante el encuentro con los conquistadores europeos es también muy poco. Las únicas fuentes históricas disponibles para su estudio son algunas crónicas y/o algunos textos jurídicos de la época, influenciados por el acondicionamiento cultural de sus autores, lo que dificulta un acercamiento y entendimiento de dichas prácticas musicales.

Sin embargo el estado actual de las manifestaciones musicales de los muisca pareciera no ser el único de sus aspectos desconocidos. Lo que realmente debería alarmarnos es el poco interés del público en general por el estado actual en sí de los muisca. Para la muestra propongo el siguiente ejercicio: preguntemos a algún colombiano al azar (o mejor a un bogotano para delimitar el campo de acción) sobre los muisca. Muy seguramente esta persona se referiría a ellos en un tiempo pasado, o en el peor de los casos daría por hecho que son un pueblo extinto. Y si bien la llegada de los conquistadores europeos al Altiplano cundiboyacense en 1537 supuso para los muisca un exterminio a gran escala de su población, la ruptura con su sistema de creencias, la prohibición de su lengua, de sus prácticas culturales y entre ellas de sus prácticas musicales, los muisca no se esfumaron.

En la actualidad son un pueblo en reconstrucción que lideran procesos de recuperación territorial y cultural, que luchan por el derecho a ser reconocidos como indígenas en un estado que a partir de la Constitución Política de 1991 dejó de identificarse como uno monocultural para reconocerse como uno pluriétnico y multicultural, pero sin embargo, un estado en donde varios de sus ciudadanos siguen creyendo hasta la fecha que la población es exclusivamente

mestiza y afrodescendiente, o incluso como mencionaría Carlos Miñana (2011) creen que “el indígena está en el pasado, en la selva amazónica o en la televisión” (Miñana 2011:164).

Pareciera que la historia oficial ha estado empeñada en localizar a los muisca en un pasado remoto, negándoles el derecho a su continuidad. Según Carlos Durán (2005): “Los muisca si se extinguieron para la historia oficial que nos inculcaron, pero no en el pensamiento y la identidad de personas a las que desde su infancia les han dicho “indios” por sus rasgos, sus costumbres y su condición socioeconómica” (Durán 2005:349). Tal parece que esta categorización de los muisca como individuos propios y exclusivos del pasado prehispánico colombiano hace parte de lo que Mercedes López (2005) indentifica como la construcción de una identidad nacional, la cual: “reconoció su existencia prehispánica, pero borraba su presencia en la historia colonial, republicana y contemporánea” (López 2005:336), razón por la cual “los muisca se habían convertido en nuestros remotos y extintos antepasados”(Ibid.).

En contra de esa historia, en la actualidad los muisca se definen a si mismos como un pueblo en reconstrucción. En total cinco comunidades, conformadas principalmente por individuos mestizos de arraigo campesino y mestizos urbanos, han sido reconocidas por el Ministerio del Interior y cuentan con representación política a través de sus respectivos Cabildos Indígenas¹, estas son las comunidades muisca de: Chía, Cota y Sesquilé localizadas en la sabana de Bogotá y las comunidades de Bosa y Suba dentro de la ciudad de Bogotá. Por otra parte, comunidades como las de Ráquira en Boyacá o el Pueblo Nación–Muisca Chibcha al tratarse de muisca auto-reconocidos, no han podido ser reconocidas oficialmente por el Estado.

Para su reconstrucción cultural, las comunidades muisca se han apoyado en la memoria y en la sabiduría de sus mayores, pero también en el consejo de otros pueblos indígenas, específicamente en el impartido por las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta como los kogis y wiwa, o en el de los uitotos en la Amazonía. De esta manera los muisca han podido asimilar de estos pueblos indígenas, ciertas prácticas culturales en donde la música desempeña un rol fundamental, y han logrado adaptarlas a su contexto socio-cultural actual (Gómez Montoya 2015).

Paralelamente, los muisca han reutilizado la música andina y otras formas de música popular para la construcción de una nueva música muisca, demostrando lo que Thomas Solomon (2012) define como: 1) la indigenización de estilos de música popular rehaciéndolos mediante el uso de las lenguas indígenas (en este caso la lengua muisca o el *muyscubum* como es denominado por algunos miembros de la comunidad), 2) el rol de la música en la reconstrucción de instituciones y prácticas culturales, y 3) el uso también del performance musical como una herramienta para la creación y mediación de identidades dentro de estados pluriétnicos (Solomon 2012: 229 mi traducción).

¹ Oficialmente las comunidades muisca se encuentran organizadas entorno a la figura de los Cabildos indígenas, “organizaciones sociopolíticas indígenas autónomas de origen colonial”(Gómez M. 2016: 94) conformados por gobernador, vice-gobernador, secretario, tesorero, dos vocales y dos fiscales. Todos ellos elegidos por los integrantes de la comunidad. Según Durán, los miembros de las comunidades indígenas pueden dirigirse mediante la figura de los Cabildos “directamente a las instituciones distritales y nacionales, sin la intermediación y la negociación con los políticos” (Durán 2005: 366).

Teniendo en cuenta que ninguna cultura del mundo es estática, ni representa categorías inamovibles, sino que en contraste, las culturas se encuentran en constante reconfiguración. Esta investigación lleva por título “Música Muisca y sus Nuevas Sonoridades” y nació bajo el interés personal, quizás debido a mi origen como bogotano, por conocer el estado de la música muisca en la actualidad, sumado a esto tuve la suerte de ser asesorado por el etnomusicólogo Bernd Brabec de Mori, docente invitado durante el semestre de verano del 2017 en la universidad de Viena y cuyas investigaciones sobre la música de las comunidades indígenas del amazonas peruano alimentó aún más mi curiosidad por investigar las prácticas musicales y el rol de la música dentro de las comunidades muiscas.

Sin embargo, al inicio de esta investigación mi desconocimiento acerca de las prácticas musicales de los muiscas era quizás más grande que mi propia curiosidad por estas, y tras indagar en archivos fonográficos y en bibliotecas², no lograba encontrar registro sonoro de estas. Así desconociendo el estado de la música muisca en la actualidad y a la expectativa de las posibles manifestaciones de ésta con las podría tener contacto durante mi trabajo de campo, decidí preguntarme quizás por lo más obvio, pero a la vez lo más seguro: ¿De qué manera se continúan desarrollando las prácticas musicales muiscas en la actualidad?, un planteamiento bastante abierto, pues notese que no estoy preguntando ¿De qué manera continúan los muiscas desarrollando sus prácticas musicales muiscas en la actualidad? Esto debido a que consideré más conveniente enfatizar en el objeto de la incógnita (las prácticas musicales muiscas) que en el sujeto y/o interprete de éstas (muisca o no-muisca), con el propósito de tener en cuenta aquellas personas no-muiscas que de igual manera han contribuido en el desarrollo de dichas prácticas musicales.

Para responder a esta incógnita aprovecharía la visita, que había planeado previamente a mi familia en Bogotá y también el encuentro con el antropólogo Pablo Gómez y el músico Carlos Gómez Montoya a quienes había contactado desde Viena, y me habían mostrado su interés y disposición de dialogar conmigo sobre su relación con las comunidades muiscas y/o ayudarme a entablar contacto con éstas. A partir de estos encuentros y los subsiguientes con algunos miembros de las comunidades muiscas surgieron otras incógnitas como: ¿Por qué los muiscas olvidaron sus prácticas musicales?, ¿De qué manera se generan procesos para la reconstrucción de la música muisca, y qué elementos se utilizan para dicha construcción?, ¿Qué caracteriza la música muisca?, o ¿Qué rol desempeña la música dentro de la cosmovisión muisca?

De esta manera iniciaría mi trabajo de campo, condicionado desde el primer momento por el poco tiempo disponible para su desarrollo, pues disponía únicamente de tres semanas comprendidas desde mediados de Julio a comienzos de Agosto del 2017. Debido a esto la investigación se concentró principalmente con las comunidades de Suba y Cota a las que

² Entre los archivos y bibliotecas consultadas se encuentran por mencionar algunos: La Biblioteca Luis Angel Arango, La Fonoteca Nacional, El Archivo General de la Nación, La colección de música de la Biblioteca Central Gabriel García Marquez (Universidad Nacional) y La Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), esta última ha impulsado a través del Centro de Documentación Musical un proyecto bautizado *Cartografía de las prácticas musicales en Colombia* con el propósito de promover el conocimiento de diferentes manifestaciones musicales existentes en Colombia. Sin embargo, no tiene registro sonoro en relación a las prácticas musicales muiscas. Para más información consulte: <http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/cartografias-de-practicas-musicales-en-colombia> (06.04.18)

acudí directamente y de forma casi indirecta, sin planearlo, como resultado de una serie de eventos casuales, de esos que surgen gratamente a última hora, con la comunidad de Ráquira.

La recolección de datos se realizó principalmente a través de entrevistas cualitativas a miembros de dichas comunidades. Tipo de entrevistas que sirven, entre otros aspectos, para la indagación del conocimiento experto sobre el respectivo campo de investigación (en nuestro caso la música muisca), posibilitando preguntar de una manera abierta sobre la interpretación de situaciones y motivos de acción, para la recolección de datos en relación a teorías cotidianas e interpretaciones personales (Hopf 2000:350). De los posibles tipos y procedimientos de entrevistas cualitativas (Hopf 2000:351), se hizo una combinación de entrevistas biográficas y enfocadas.

De esta manera, para la recolección de información en relación a episodios de la vida de los entrevistados, se emplearon entrevistas biográficas, caracterizadas por ser abiertas, sin demasiadas preguntas preestablecidas, posibilitando desde un principio cierta flexibilidad y autonomía a los entrevistados en el desarrollo de su narración, mientras yo asumía el rol de oyente atento e intervenía en pocas ocasiones mediante comentarios indirectos y cortos, esto como menciona Hopf con el propósito de evocar recuerdos en los entrevistados a los que posiblemente no se referirían a través del planteamiento de una pregunta directa (Hopf 2000: 356). Por otra parte, a través de entrevistas enfocadas se presentó principalmente atención a un objeto de conversación en relación a la música, posibilitando a los entrevistados expresarse libremente sobre ese aspecto en particular (Hopf 2000: 357). Estas entrevistas, en total cinco de ellas (**Tab.1**), constituyen la principal fuente de información en esta investigación y fueron depositadas en el Phonogrammarchiv de Viena.

Persona(s) consultada(s)	Fecha de la entrevista
Carlos Gómez Montoya	25.07.2017
Jate José Pereira y Don Luis Alberto Socha	01.08.2017
Wilmer Talero	09.08.2017
Epiara Murillo	10.08.2017
Abuelo Gualcalá	08.09.2017

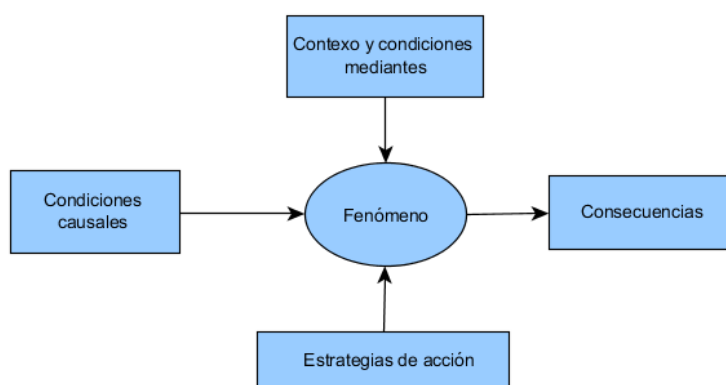
Tab.1: *Personas entrevistadas*

Esta investigación se encuentra dividida en dos partes. En la primera de ellas se ofrecerá una breve descripción de la delimitación geográfica, se discutirá sobre la razón de la presencia de diferentes comunidades indígenas en la ciudad de Bogotá y se abordará algunos de las características y datos históricos de las comunidades de Suba y Cota. Seguidamente se abordarán y discutirán algunas investigaciones previas relacionadas de forma directa (Durán 2016), e indirecta (Gómez Montañez 2008, 2016; Gómez Montoya 2015 y Morales Hernández 2015) con las prácticas musicales muisca. Además, mediante el trabajo del lingüista Facundo Saravia (2016) se evidenciará el rol de la música como herramienta y/o metodología para la revitalización de la lengua muisca, aspecto que será retomado con más detalle en la segunda parte del trabajo.

Finalmente, el último capítulo de esta primera parte está dedicado a las prácticas musicales muisca antes de la conquista, en éste se presentará información relacionada a dichas prácticas

halladas en crónicas de la época para ser comparadas y/o complementadas con las investigaciones de Bermúdez (1985,1987,2013), García (2015), Giedelmann (2011), Herrera Ángel (2005), Pérez Barradas (1950), Perdomo Escobar (1980) y Langebaeck (2005).

La segunda parte, comprendida en siete capítulos, está dedicada a las manifestaciones musicales de las comunidades muisca en la actualidad. A partir de este punto mediante la transcripción de extractos de las entrevistas realizadas se abordará principalmente: 1) estado actual de la música muisca, 2) historias y/o mitos compartidos por mis co-narradores en relación a la historia de la música muisca, 3) aspectos de su vida y 4) su relación con la música, siendo la mayoría de ellos músicos activos y las piezas que se analizarán sus *composiciones*.³ (**Tab.2**) En el caso en particular de la transcripción⁴ (TS.11) dado a la naturaleza del pensamiento expuesto, se hizo uso de un estilo y estrategia de investigación de las ciencias sociales desarrollado por Anselm Strauss y Barney Glaser en 1967 “The Grounded Theory”, el cual: “permite con base en la investigación empírica en un ámbito específico de estudio, la formulación de una teoría válida para este, la cual consista en conceptos en red y sea apta para suministrar una descripción y aclaración de los fenómenos sociales investigados”(Böhm 2000:476 mi traducción) En este sentido el extracto TS.11 será codificado mediante el paradigma de codificación de Strauss (**Img. 1**), construido alrededor de una categoría o fenómeno principal, en nuestro caso la música y a partir del cual se establecen relaciones con las demás categorías: condiciones causales, contexto y condiciones mediadas, consecuencias, estrategia de acción y consecuencia.



Img.1: Paradigma de codificación de Strauss (Böhm 2000:479)

³ Lamentablemente no me fue posible encontrar un término más adecuado para referirme a estas manifestaciones musicales, pues como se evidenciara más adelante en este trabajo, algunos de mis co-narradores definen la música como una manifestación de carácter no-humano.

⁴ Para una mejor lectura se han omitido en la transcripciones ruidos ambiente, interrupciones, repeticiones reiteradas de palabras y el uso constante de muletillas. Sin embargo, en el anexo de este trabajo se encuentran las transcripciones completas de cada una de estas entrevistas, no con el pretexto de aumentar intencionalmente su volumen, sino como una posibilidad de consulta profunda para el lector, quien seguramente conducido por la curiosidad pueda encontrar otros aspectos merecedores de atención que hallan podido ser omitidos en el cuerpo del trabajo.

Ciertos testimonios expuestos en esta segunda parte, en especial los expuestos en el capítulo: *Sobre la música muisca, un relato del abuelo Gualcalá*, pueden ser entendidos como mitos, y se han incluido no con la intención de ser presentados como “mentiras” o “declaraciones falsas” para ser contrastados con una realidad o la historia, como indica Doninnger⁵ (cit en Mader 2008:13), sino para prestarles la atención y la importancia que se merecen, y entenderlos según Mader⁶: “como un tipo especial de narración entrelazados con otros aspectos de la cultura narrativa y visual, con otras formas de transmisión de conocimiento y normas, así como con diferentes áreas de la vida cotidiana (Mader 2008:16 mi traducción).

Por otra parte, para el análisis de algunos testimonios de mis co-narradores relacionados con la naturaleza de la música, se tomó como referencia los trabajos de Brabec de Mori (2011,2013,2015), Hill (2015) Langdon (2015), Lewy (2015), quienes basados en las teorías neo-animistas de Descola (2005) y en el perspectivismo de Viveiros de Castro (1996)⁷, se han interesado en abordar el rol, la percepción y producción del sonido en las ontologías de diferentes pueblos amerindios amazónicos, evidenciado entre otros aspectos, la interacción entre actores humanos y no-humano (espíritus, animales, plantas, ríos, montañas, etc.) Concepción que es compartida por mis co-narradores, quienes en varias oportunidades se refirieron a la naturaleza de la música como no-humana, pues esta era “recordada” y/o “evocada” a través del contacto con actores no-humanos en vez de ser “hecha” por ellos mismos, atribuyéndole de esta manera un origen no-humano a la música.

La mayoría de música abordada en esta investigación fue compartida por las personas entrevistadas, o en otros casos se tuvo acceso a ella a través de plataformas en Internet como Youtube o SoundCloud, y se trata de “música para todo el mundo” en contraste con una música de carácter mucho más ritual y de acceso restringido, siguiendo la forma en la que el *jate* José Pereira, uno de mis co-narradores categorizó la música, aspecto que trataremos en su momento en la segunda parte de esta investigación. Las piezas analizadas en su respectivo orden fueron:

⁵ “Let us begin with what a myth is not: a myth is not a lie or false statement to be contrasted with truth or reality or fact or history, though this usage is, perhaps, the most common meaning of myth in casual parlance today” (Donniger cit. en Mader 2008:13)

⁶ Para la autora los prejuicios hacia los mitos como otra forma de conocimiento, emergen en un contexto de desmérito del tejido cultural por parte de estructuras de poder como el colonialismo y el orientalismo (Mader 2008:14).

⁷ Phillipe Descola (2005) basado en las relaciones entre seres humanos con otros seres no-humanos (Brabec de Mori; Seeger 2013), ha desarrollado un modelo ontológico en donde el neo-animismo, junto al naturalismo, analogismo y totemismo, es una de las cuatro tipologías. Para diferenciar entre estas Descola recurre a la oposición entre interioridad/fisicalidad, así la ontología neo-animista (presente en las comunidades amerindias) se caracteriza por no hacer una diferencia entre la interioridad de los seres humanos y no-humanos, es decir parte de la concepción que estos poseen cuerpos diferentes pero una interioridad (espíritu, alma o conciencia) similar, a diferencia del naturalismo (presente en las sociedades occidentales) en donde los cuerpos son similares y las interioridades diferentes.

Por otra parte, el perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro (1996) define la percepción del mundo a través de la fisicalidad, es decir a través de un cuerpo visible y tangible. En este sentido se trata de una percepción visual, influenciada por las diferencias de los cuerpos percibidos. Los autores mencionados; Brabec de Mori (2011,2013,2015), Hill (2015) Langdon (2015) y Lewy (2015), influenciados por estas teorías y reconociendo la existencia de un “punto vista”, se preguntan por “la perspectiva de audición” dentro de las comunidades indígenas amazónicas.

Número de Transcripción	Título	Interprete	Fuente
TM 1-4	<i>Canto de Origen</i>	Jate Suaie Ignacio Murillo	Youtube
TM 5-8	<i>Viajando en el Tiempo</i>	Luz del Majuy	José Manuel Pereira
TM 9- 13	<i>Naturaleza</i>	Luz del Majuy	José Manuel Pereira
-	<i>Abuela Anatilde</i>	Hachua	Wilmer Talero
-	<i>Niño Tunjo</i>	Hachua	Wilmer Talero
TM 14-16	<i>Hicha Puiki Hicha Kene</i>	Fuchunsua	Wilmer Talero
TM 17-19	<i>Pava Fiba</i>	FAOA	Youtube
TM 20	<i>Tschminigagua</i>	FAOA	Youtube
TM 21	<i>Chijicha</i>	Carlos Gómez Montoya	Carlos Gómez Montoya

Tab. 2: Listado de piezas presentadas y analizadas

Con excepción de las canciones *Abuela Anatilde* y *Niño Tunjo*, de las otras piezas fueron seleccionadas principalmente la línea ritmo-melódica de la voz y los temas más recurrentes de otros instrumentos (aerofónos) para ser transcritos y analizados. Las respectivas transcripciones se encuentran en términos de la música occidental. Sin embargo, independiente de poseer o no una transcripción musical, cada pieza contiene una breve descripción de sus aspectos musicales generales (forma, ensamble). Adicionalmente se ha incluido un análisis narrativo de las canciones *Abuela Anatilde*, *Niño Tunjo*, *Viajando en el tiempo* y *Naturaleza*, partiendo de la idea que la música como elemento cultural “es capaz de acarrear información acerca de épocas, acontecimientos sociológicos, historias, emociones, etc” (Revilla 2011:13), por lo cual considero bastante importante identificar aquellos aspectos narrativos en las canciones mencionadas que posibilitan reforzar la identidad como muiscas tanto de los intérpretes como de sus receptores, pues “el contar la propia historia es constitutivo de la dinámica de la identidad: a partir de un ahora cobra sentido un pasado” (Afruch cit. en Revilla 2011:13).

Finalmente quisiera concluir advirtiendo, que la presente investigación no debe interpretarse por ningún motivo como una trabajo de carácter reduccionista, es decir mi intención no es presentar los ejemplos musicales abordados como las únicas formas de manifestación musical que poseen las comunidades muiscas principalmente las de Cota, Suba y Ráquira en la actualidad, sino abordarlos como una de las tantas y diferentes posibilidades de “hacer música” con las que cuentan dichas comunidades.

Primera Parte

1. Delimitación geográfica

Aspectos generales

El Altiplano Cundiboyacense ubicado sobre la cordillera oriental de los Andes colombianos y conformado por los departamentos de Cundinamarca (con una extensión de 23.960 km² incluido el Distrito Capital) y de Boyacá (23.198 km²) ha sido habitado desde el siglo IX de nuestro tiempo por los muisca (Pérez 1950). Dentro del Altiplano Cundiboyacense se destacan en la actualidad siete comunidades muisca, cinco de ellas reconocidas por el Ministerio del Interior: las comunidades de Cota y de Chía localizadas al noroccidente de Bogotá, y la comunidad de Sesquilé localizada respectivamente al nororiente de la capital colombiana. Todas estas asentadas dentro de la región conocida como la Sabana de Bogotá una de las áreas “principales de transformación demográfica y cultural del país” (Wiesner 1987:235). Las comunidades muisca de Bosa y Suba asentadas respectivamente en las localidades con el mismo nombre dentro de la ciudad de Bogotá desde mediados del siglo pasado debido al crecimiento urbanístico de la ciudad, son las otras dos comunidades muisca reconocidas por el Estado.

Dentro de estas comunidades, las de Chía y Cota son las únicas que lograron recuperar sus territorios mediante la compra de tierras después de la disolución de los resguardos indígenas en 1834. Las comunidades de Bosa, Suba y Sesquilé como lo indica Gómez Montañez: “re-emergieron a partir de las transformaciones políticas en el marco de la Constitución de 1991” (Gómez M. 2016:7). Por otra parte, la comunidad muisca de Ráquira en Boyacá y el Pueblo Nación–Muisca Chibcha, dos comunidades no oficiales, quienes de igual manera como las comunidades oficiales han venido trabajando en lo que denominan como el *Despertar Muisca*⁸, no han sido reconocidas por el Ministerio del Interior al no ser consideradas por este como comunidades indígenas ligadas a un resguardo histórico que sustente su etnicidad y su relación con el territorio ancestral.

Bogotá D.C.

La ciudad de Bogotá D.C. se encuentra ubicada en la cordillera oriental en el centro de Colombia a una altura media de 2.625 metros sobre el nivel del mar y tiene una extensión aproximadamente de 33 kilómetros de sur a norte y 16 kilómetros de oriente a occidente. En Bogotá se encuentran dos de los cinco Cabildos Indígenas Muisca reconocidos por el estado; los Cabildos Indígenas de Suba y de Bosa, encontrándose de esta manera en Bogotá el mayor asentamiento muisca del país con 5,731 habitantes (**Img. 2**) según el último censo de población nacional realizado por el DANE⁹ en el 2005.

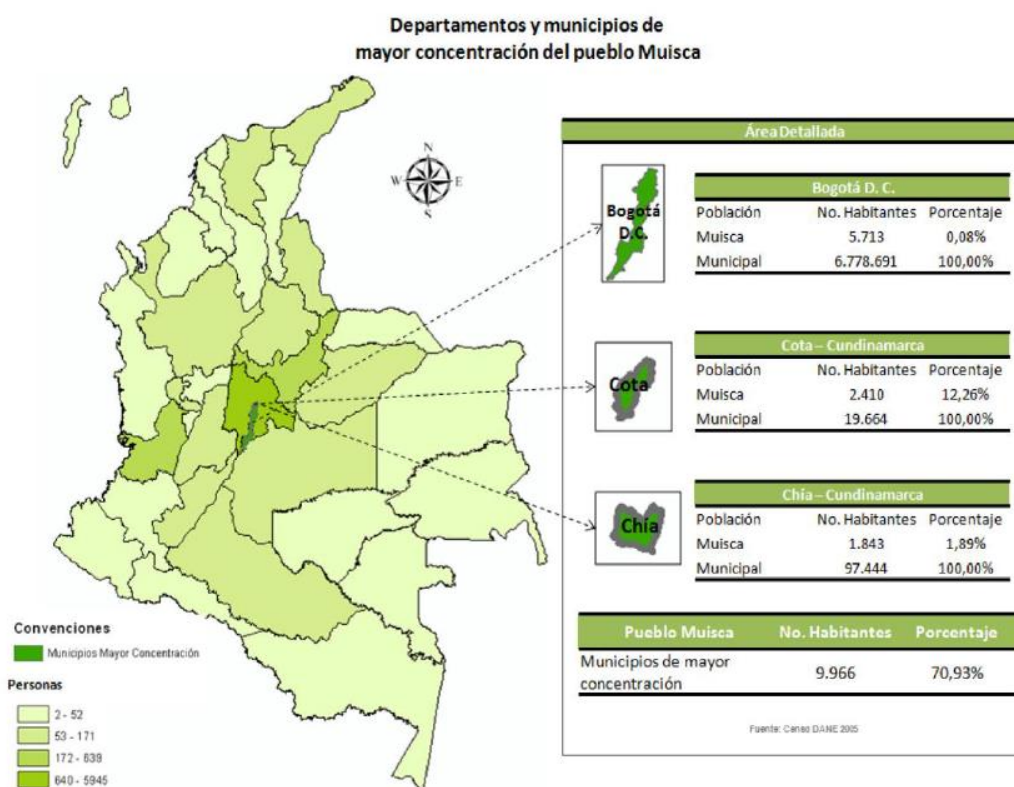
Cabe resaltar que la presencia de comunidades indígenas en Bogotá esta fundamentada en dos fenómenos. Primero, la existencia de más de 34 pueblos indígenas procedentes de distintos

⁸ Pablo Gómez define el *Despertar Muisca*: “como un proyecto etnopolítico y un campo de relaciones compuesto por una variedad de grupos, organizaciones e individuos que han propuesto maneras alternativas de crear y reproducir identidades colectivas y proyectos ciudadanos, basándose en unas renovadas ideologías y estilos de vida muisca, así como en el multiculturalismo y en la filosofía pluralista de la actual Constitución Política de Colombia (Gómez Montañez 2016:8).

⁹ Departamento Administrativo Nacional de Estadística.

puntos geográficos del país¹⁰, se puede entender como el resultado de procesos migratorios emprendidos por las comunidades indígenas quienes se han visto forzadas a abandonar sus tierras impulsadas por el desplazamiento forzado, la violencia armada, la falta de oportunidades económicas y de acceso a los servicios básicos de salud y/o educación, entre otros factores. Por otro parte, la acelerada expansión urbana ha asimilado comunidades indígenas (como la comunidades muisca de Suba y de Bosa) las cuales “se encontraban viviendo en predios de resguardos disueltos entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX” (Molina 2007:104).

En Bogotá, como menciona Molina (2007), el legado de los muisca se hace notable en la misma construcción física de la ciudad, empezando por los nombres designados a diferentes espacios de la ciudad alusivos a la cultura muisca como el aeropuerto El Dorado, los hoteles Tequendama y Bacatá, o los barrios Bachue, Bochica, Quirigua y Teusaquillo entre otros. Para este autor; “la capital de la república es la mejor muestra de la huella y el legado del indígena urbano en cada una de sus manifestaciones culturales, tanto en la construcción estética y física, como también espacial y socialmente “ (Molina 2007:103).



Img. 2: Mapa de las regiones con mayor concentración del pueblo Muisca reproducido de DANE (2005)

¹⁰Entre estos destacan: Camëntsá Biyá (Putumayo), Eperara Siapidara (Cauca), Inga (Putumayo), Je’eruriwa (Amazonas), Kichwa (Ecuador), Muisca Bosa (Bogotá D.C.), Muisca Suba (Bogotá D.C.), Pijao CIPRID Calarcá (Tolima), Siona (Putumayo), Tubú (Vaupés), Tukano (Vaupés), Uitoto (Amazonas), Wounaan (Chocó) y Yanacona (Cauca).

Suba

El territorio de Suba y su asentamiento indígena fue anexado en 1954 a la ciudad Santafé de Bogotá. Hoy en día Suba se encuentra ubicada al noroccidente de la ciudad limitando en el norte con el municipio de Chía, en el sur con la localidad de Engativá, en el occidente con el municipio de Cota y en el oriente con la localidad de Usaquén. Suba es catalogada en el plan de ordenamiento de la ciudad de Bogotá como su localidad número once. Dentro de las 22 localidades que conforman Bogotá, la de Suba es la localidad con mayor área urbana del Distrito contando a la vez con una gran variedad multiétnica aproximadamente de 4.700 indígenas y 20.000 afrocolombianos.

La población indígena en Suba se concentra mayormente en las zonas del Rincón, Tibabuyes y Tuna Alta. Por su parte, el cabildo de Suba se encuentran conformado por descendientes directos y mestizos adoptados de las 23 familias nativas de Suba: Caita, Bulla, Bajonero, Cabiativa, Nivia, Piracún, Niviayo, Yopasá, Mususú, Chizaba, Chipó, Caipa, Cuenca, Neuque, Quinche, Cera, Landecho, Lorenzano, Rico, Ospina, Córdoba, Torres y Triviño (ASCAI 2016). Sin duda la comunidad de Suba es una de las comunidades muisca que más ha estado en contacto con la urbe, con su expansión y su diversidad étnica. Por algo afirmaría la exgobernadora del cabildo muisca de Suba Alba Mususú Rico: “Nosotros no somos los descendientes del hombre Muisca. Nosotros somos el hombre Muisca actual, con unos usos y costumbres diferentes a las de ellos. Somos una cultura en movimiento, en constante cambio” (Mususú Rico cit. en López 2005: 333).

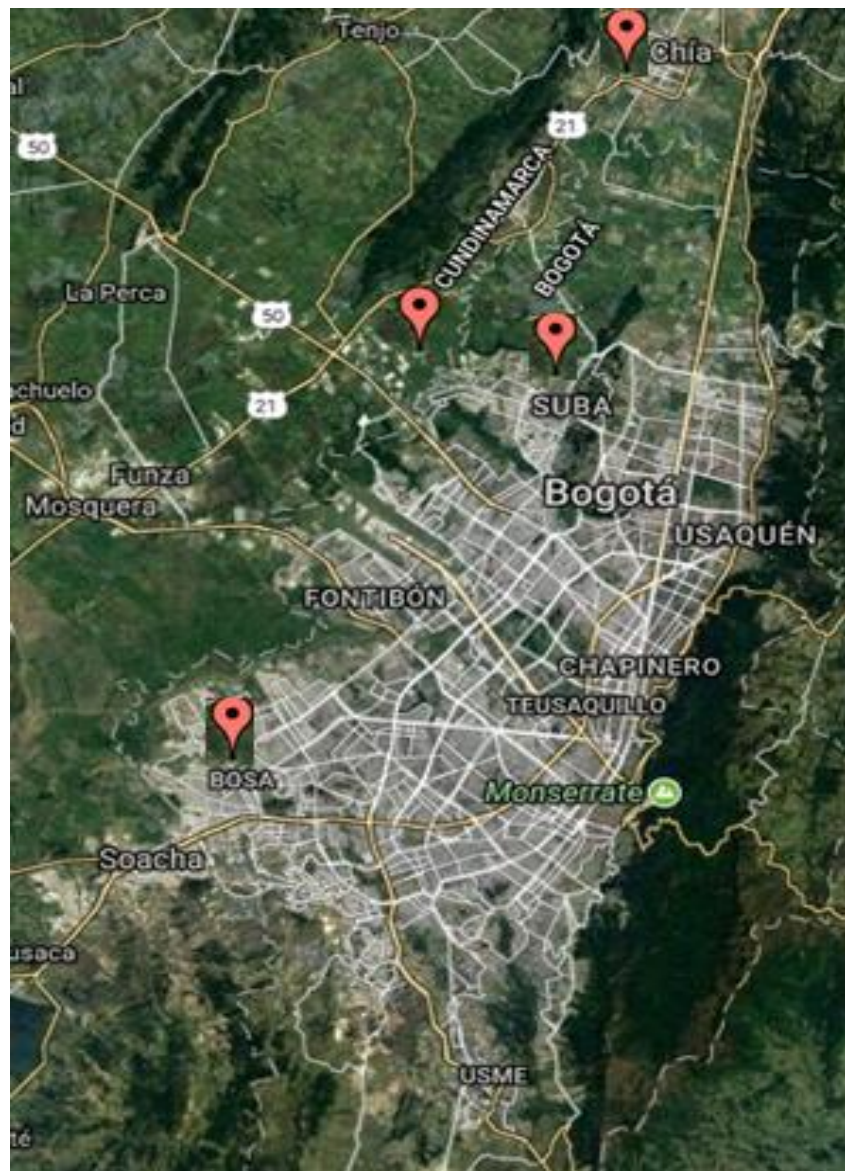
Cota

El municipio de Cota, Cundinamarca está compuesto por el casco urbano y ocho veredas: La Moya, Cetime, el Alba, Pueblo Viejo, Parcelas, Roza, Vuelta Grande y Siberia. Para el 2013 Cota contaba con un territorio municipal comprendido en 5.343,56 hectáreas, divididas respectivamente en áreas urbanas con aproximadamente 141,56 hectáreas, áreas rurales con 5.202 hectáreas y 502 hectáreas pertenecientes a la comunidad indígena de Cota (FCB 2013:14).

La comunidad indígena de Cota se encuentra ubicada en la parte alta del Cerro del Majuy, una formación montañosa perteneciente al altiplano central de la cordillera oriental, reserva natural de bosques altoandinos y subpáramos cuya altura sobre el nivel del mar varía entre los 2.660 metros y los 3.050 metros. Sin embargo, solo el 13,3% de la población residente en el Serranía del Majuy se reconoce como indígena (FCB 2013:40).

Para la comunidad muisca el Cerro del Majuy es territorio ancestral sagrado, sitio desde el cual el dios civilizador Bochica predicó sus enseñanzas, y donde el resguardo indígena de Cota fue reconstituido en 1876 a partir de la iniciativa tomada por varios comuneros quienes recaudaron dinero suficiente para la compra del terreno en el cerro del Majuy: “puesto en venta como parte de los procesos de extinción de los resguardos coloniales” (Wiesner cit. en López 2005: 343). El nombre de la Serranía (Majuy) deriva de la lengua muisca y significa “dentro de ti.”¹¹

¹¹ Información suministrada por integrantes del grupo de músicas comunitarias *Comunidad Sikuris de Chía*.



Img. 3: Mapa satelital de la ciudad de Bogotá, en rojo se señala la ubicación de las comunidades muiscas de Bosa, Suba, Chía y Cota.

2. Investigaciones previas sobre prácticas musicales muisca

En un artículo titulado: *Música Indígena Colombiana* publicado en 1987 Egberto Bermúdez advirtió sobre la poca investigación en relación a las manifestaciones musicales de las comunidades indígenas en el territorio colombiano (Bermúdez 1987:85). Treinta años después y parafraseando al mismo Bermúdez podemos decir que hasta la fecha literatura científica sobre las prácticas musicales de los muisca pareciera ser escasa. Hecho que fue constatado por Carlos Miñana (2009) en su artículo: *Investigación sobre músicas indígenas en Colombia*, quien reconoció la inexistencia de estos trabajos en el área de la etnomusicología hasta la fecha de la publicación de su artículo.

Durante mi trabajo de campo en Bogotá fui informado por la comunidad muisca de Suba sobre la investigación emprendida por la etnomusicóloga Beatriz Goubert. Su trabajo no ha sido publicado aún. Sin embargo, en internet se puede encontrar una ponencia de la autora con el título: *Muisca Sounds: Indigenous Politics of Recognition in Multicultural Colombia*¹², en donde Goubert expone la finalidad de su investigación: “explicar cómo las prácticas musicales contribuyen a la revitalización muisca y a la legitimización de la comunidad en la esfera pública”. Mediante su trabajo de campo, Goubert logró evidenciar una gran variedad de prácticas musicales presentes en las comunidades muisca, las cual según la autora, abarca desde música ceremonial, música andina y nuevos géneros musicales como *reggae muisca* y *heavy metal muisca*. Debido al nivel académico que representa una disertación, podríamos asegurar que el trabajo de Goubert puede llegar a ser la investigación más completa sobre música muisca y punto de partida para futuras investigaciones.

Por otra parte, el único trabajo en el área de la etnomusicología disponible y del que tuvimos noticia es el de Alejandro Durán (2016): *Btyscua: Hacia una “recuperación” sistémica de prácticas musicales muisca*. En donde el autor presenta, estudia y analiza un repertorio conformado por ocho cantos muisca entregados por el *mamo* mayor kogi Luka (Lorenzo Mojica) a la comunidad muisca de Ráquira¹³, planteando al mismo tiempo una propuesta para su recuperación y reinterpretación (Durán 2016:10). Según el autor, estos cantos, interpretados en el *kuisi*¹⁴, reflejan el pensamiento cosmogónico muisca y su mundo natural (Durán 2016:51). De esta manera, la mayoría están asociados con animales de la siguiente manera; tres con mamíferos: “canto de zorro”, “canto de oso” y “canto de tigre”, dos con aves: “canto de gallinazo” y “canto de cataneja”, uno con un reptil: “canto de culebra”, y los dos restantes con figuras cosmogónicas: “canto de *mama* sol” y “canto de madre tierra.” En relación a su estructura, Durán encontró aspectos compartidos en sus estructuras melódica-rítmicas, demostrando la preferencia por un modo pentatónico construido por las alturas

¹² Vea la presentación completa en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=sKIQcigfzGU> (02.02.18)

¹³ La historia de los cantos entregados por el *mamo* Luka será abordada respectivamente en la segunda parte de este trabajo.

¹⁴ El *kuisi* es un aerófono utilizado por las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Se diferencia entre el *kuisi bunzú* (la versión femenina con cinco orificios, encargada de interpretar la melodía) y el *kuisi sigí* (versión masculina con dos orificios, que acompaña heterófonamente al *kuisi bunzú* y cuyo ejecutante acompaña igualmente con una maraca en la mano izquierda. Ambas versiones están hechas a partir de la médula de una planta de cactus y pueden llegar a tener una longitud de hasta 60 centímetros.

aproximadas Sol-La-Do-Re-Mi, constituyendo de esta manera, melodías de carácter minimalista construidas a partir de grados conjuntos y saltos que usualmente no tienden a sobrepasar una cuarta justa (Durán 2016: 47-48).

Al constatar que la afirmación de Carlos Miñana (2009), con excepción del trabajo de Durán (2016), podría seguir siendo aplicable nueve años después de su publicación, decidimos indagar en investigaciones de disciplinas como la etnología, la musicoterapia y la lingüística. De esta manera a continuación se abordara cuatro investigaciones: las de Gómez Montoya (2015) y Morales Hernández (2015) en el campo de la musicoterapia, la de Gómez Montañez (2008, 2016) en la antropología y la de Saravia (2016) en la lingüística.

Dicho esto, empezaremos presentando la investigación de Gómez Montoya (2015): *La incorporación del ritual del pago en una intervención de musicoterapia, para contribuir a la calidad de vida del grupo de jóvenes desplazados de la fundación Arte Sin Fronteras del municipio de Soacha*. En donde, el autor motivado por analizar y dar a conocer las características terapéuticas halladas en un ritual de carácter ceremonial practicado por las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta y las comunidades muisca del altiplano cundiboyacense denominado como *ritual de pago*, pudo demostrar que a partir de la síntesis de métodos musicoterapéuticos y elementos de este ritual, como la música, adaptada al contexto de los participantes (jóvenes víctimas del conflicto armado en Colombia) se logra contribuir para el mejoramiento de la calidad de vida de los participantes, demostrando que *el ritual de pago* posibilita transmitir un pensamiento sanador a los participantes que tomen parte de este (Gómez Montoya 2015:22). El trabajo de Gómez Montoya brinda información clave sobre el rol de la música en *el ritual de pago*, aspecto que se abordara con más detalle en la segunda parte de esta investigación.

Una segunda investigación en el campo de la musicoterapia es la disertación de Morales Hernández (2015): *Salud, salud mental y musicoterapia comunitaria en población revitalizada (retnizada) indígena colombiana: El caso de la comunidad muisca de Cota, 2012-2014*, la cual investiga el rol ejercido de la musicoterapia comunitaria en la salud mental de la comunidad muisca de Cota. A través de testimonios recogidos a miembros de esta comunidad, Morales logro reconocer que la música es uno de los aspectos que la comunidad de Cota ha buscado recuperar en miras de su *retnizacion o reindinizacion* (Morales 2015:94 cursiva en original), además el autor enfatiza en el sentido comunitario y sanador de la música para la *recuperación cultural y sanación* de la comunidad (2015:123). Según el análisis de Morales: “la música establece conexiones que permiten organizar las moléculas y las estructuras internas, a nivel individual, y mejorar la salud mediante la recuperación cultural y la sanación colectiva, a nivel comunitario” (2015: 127). Además este autor define la música dentro de la comunidad de Cota como un *performance ritual* implícita en actividades diarias de carácter educativo, recreativo y/o sanador entre otros (Morales 2015: 26).

Por otra parte, Morales Hernández (2015), aborda el cambio en torno a la recepción y al rol de la música dentro de la comunidad muisca de Cota. Según el autor, hasta los años noventas del siglo pasado la música predominante dentro de la comunidad de Cota era la música de cuerdas

de la región andina del país, *bambucos* y *torbellinos*,¹⁵ mientras en la actualidad destaca una preferencia por la *carranga*¹⁶ y la música andina de raíces bolivianas. Así mismo Morales afirma que el uso de la música en el siglo pasado se limitaba a actividades casuales y/o conmemorativas, contrastando fuertemente con la situación actual, en donde la música es parte de la vida diaria de los comuneros, y es usada conscientemente, entre otros propósitos, para la recuperación de la memoria y búsqueda de la identidad (Morales 2015:124).

En contraste, desde el análisis narrativo, la música se puede dividir en dos etapas: una, el siglo XX, hasta hace veinte años, en la que eran habituales sus usos recreativos (con gran variabilidad de ritmos y estilos). La otra etapa se ubica en el periodo más reciente: en ella, la música está ligada a la búsqueda de identidad (del territorio y el cuerpo como parte de él) y de la memoria ancestral. El tipo de música que se usa en esta aplicación corresponde a la música andina, con fuerte influencia boliviana, en forma de interpretación o danza (Morales 2015: 127).

Si bien Morales aborda aspectos relevantes sobre la música dentro de la comunidad muisca de Cota, no estoy de acuerdo con dos de sus afirmaciones. En la primera el autor desconoce la existencia de instrumentos musicales indígenas relacionados a la ancestralidad precolombina en las prácticas musicales actuales: “Es pertinente recalcar que no se reconocen rasgos, en la organología de los instrumentos o en las formas musicales conocidas por mí, que relacionen la cultura de esos comuneros con lo muisca o lo indígena, como la fabricación e interpretación con flautas, ocarinas o zampoñas, o de danzas ancestrales” (Morales 2015:122). Hecho que se debatirá en la segunda parte de este trabajo mediante el testimonio de mis co-narradores. Y en segundo lugar, Morales define la música de la comunidad muisca de Cota como una construcción humana. Hecho también debatible que contradice la afirmación de uno de sus mismos informantes: “[...] pues lo que he escuchado de los abuelos es eso: cada espíritu tiene un canto, y ese canto y esa música queda en la memoria [...] (cit. en Morales 2015:124). Según las palabras de este informante cada espíritu tiene un canto, afirmación que demuestra un carácter no-humano de la música.

Pasando al campo de la antropología podemos encontrar en las investigaciones de Gómez Montañez (2008, 2016) valiosas referencias sobre las manifestaciones musicales de las

¹⁵ El bambuco es considerado la danza nacional de Colombia y uno de los máximos exponentes del folclore colombiano. Originario de la región andina del país, como el resultado entre el contacto cultural de mestizos, indígenas y españoles, este género ha logrado transcender fronteras nacionales e internacionales. Se caracteriza por tener un acompañamiento en 3/4 y una melodía en 6/8, es normalmente ejecutado en duetos y acompañando por el típico trio andino, compuesto por guitarra, tiple y bandola, en algunos casos incluye también cucharas como instrumentos de percusión menor. Las letras generalmente poseen un contenido sentimental. Por otra parte, la danza en parejas describe el proceso de publicidad y/o búsqueda de una pareja. Los movimientos del hombre y la mujer, en puntillas suelen ser delicados, coquetos y juguetones.

El torbellino difundido en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander, es utilizado para el acompañamiento de coplas (canciones narrativas en estrofas de cuatro líneas, en donde la segunda y cuarta riman) pudiendo expresar estas la espontaneidad y sencillez de los coplistas o su sentido crítico. Es también utilizado en danzas como el baile del tres, en la cual al igual que en el bambuco no hay contacto entre las parejas, quienes evitan hasta tomarse de las manos. Los movimientos de los danzantes en formas concéntricas asemejan el recorrer de un remolino.

¹⁶ La carranga surge en el departamento de Boyacá en la región andina del país a partir de la síntesis de géneros musicales como el bambuco, torbellino, la rumba criolla y el paseo vallenato entre otros géneros. El ensamble está constituido por voz, guitarra, tiple, requinto y guacharaca. Uno de los máximos carrangeros y co-iniciador de este género es Jorge Veloza, cuya letras jocosas de doble sentido destacan y enfatizan la identidad campesina, la consciencia social y ecológica.

comunidades muisca en la actualidad. Ejemplo de esto es su tesis de maestría: *Los Chyquys de la Nación Muisca Chibcha: Ritualidad, Resignificación y Memoria* (2008), en donde el autor reconoce que el rapeo de tabaco, el mambeo de coca, o el uso de otras herramientas sagradas por parte de los *chyquys* (guías espirituales), son elementos esenciales para entablar contacto con *espíritus* o *abuelos* quienes a través de sus cantos “narran” a los *chyquys* sobre su propio origen. Por lo cual Gómez Montañez considera que desde el punto de vista espiritual de los *chyquys*, estos cantos representan para ellos una posibilidad para la recuperación de la memoria muisca (2008:75). A partir del trabajo etnográfico y observación participante Gómez Montañez describe y analiza el significado de ciertas prácticas y rituales de la comunidad *Nación Muisca Chibcha*. A continuación queremos destacar un fragmento citado por el autor de su diario campo, el cual describe un performance de carácter ritual llevado a cabo en la plazoleta del Chorro de Quevedo de Bogotá¹⁷, la cual, según los testimonios recogidos por él mismo tendría como función “despertar la memoria ancestral de ese lugar” (2008:76).

Luego el abuelo Cuchavira toma su maraca y comienza a dirigir el saludos a los Cuatro Vientos, pues el “poniente” u ocaso es la hora perfecta para hacerlo. Algunos miembros del grupo también han tomado sus maracas, sonajeros, tambores, ocarinas y armónicas. Cada persona se ubica mirando al norte y el abuelo canta, mientras algunos, quienes han aprendido algo de muyscubum ceremonial, acompañan seguros o susurrando: “ata fihizca, naque Hicha, chogua chogua...fihizca hizca ye”, (gran espíritu, poder de la Tierra, que es bueno, muy bueno...camino del espíritu de la Tierra) Los cantores miran luego hacia el oriente y entonan: “ata fihizca, naque Fiva, chogua chogua...fihizca fiva ye”, (gran espíritu, poder del Viento, que es bueno, muy bueno...camino del espíritu del Viento)... (Gómez Montañez 2008:77).

Gómez Montañez continua con la descripción de los cantos dirigidos hacia el sur y hacia el occidente, y menciona aun tres cantos más dirigidos hacia el cielo, al suelo, y hacia los corazones de los mismos participantes (estos se han incluido en el anexo de este trabajo). Al momento de un análisis de estos cantos, el autor se centró principalmente en su significado y simbología:

Los *Cuatro Vientos* no sólo hacen referencia a cuatros puntos cardinales. Representan los espíritus tutelares con los que el “Padre” y la “Madre” ordenaron el territorio. Ubicado en el centro, a manera de un eje, la “persona” o “gente”, es decir el “*musyca*”, se conecta mediante su “*Corazón de Oro*” con estos puntos y con dos más: con el de los espíritus ancestrales del cielo y el cosmos y con los del centro de la tierra” (Gómez Montañez 2008: 77).

Aunque en la descripción de Gómez Montañez no comprende un análisis musical, mediante la información suministrada podríamos llegar a pensar y/o especular en relación a estos. En primer instancia se observa que cada uno de estos cantos está compuesto por cuatro frases, y muy posiblemente pudieron tratarse de cantos responsoriales, pues Gómez Montañez menciona que el abuelo Cuchavira comienza a dirigir el saludo a los Cuatro Vientos, y esté ubicado al norte canta, mientras algunos participantes “acompañan”, por lo que no es muy claro si estos cantaban conjuntamente con el abuelo Cuchavira o le respondían. Por otra parte,

¹⁷ Ubicado en la actualidad en pleno centro histórico de Bogotá, se cree que este era lugar de donde el Zipa de Bacatá contemplaba la Sabana de Bacatá. Además no muy lejos del “chorro de Quevedo” fue donde los españoles de la mano de Gonzalo Jiménez de Quesada asentaron en 1538 la ciudad de Santafé.

el movimiento descrito dirigido hacia cada punto cardinal se puede entender como una danza circular y colectiva. En cuanto a los instrumentos empleados llama la atención el uso de armónicas, de hecho en los ejemplos que presentaremos y analizaremos en la segunda parte de este trabajo no se evidencia el uso de armónicas, pero sí de otros instrumentos que a primera vista el público en general no asociaría con las músicas indígenas.

Una muestra del empleo de instrumentos musicales “atípicos” en la música indígena y que trataremos con mas atención adelante, es descrito también por Gómez Montañez. El autor menciona a un grupo de música llamado *Fuchunsua*, encargados de cerrar “El Festival de la Luna Resplandeciente”, una festividad que era organizada por la comunidad muisca de Suba y celebrada en marco del equinoccio de otoño. En su descripción Gómez Montañez menciona que *Fuchunsua* fusionaba “heavy metal con melodías andinas y de cierto aire indígena, mientras interpretaba guitarras, bajo eléctrico, batería, zampoñas, quenás y sonajeros de semillas” (Gómez Montañez 2016: 165). Sobre “El Festival de la Luna Resplandeciente”, el autor menciona que se trataba de una nueva celebración, propuesta por uno de los miembros de la comunidad de Suba, la exgobernadora Myriam Martínez Triviño con el objetivo de: “promover los lazos solidarios, brindar un espacio recreativo a las familias y transmitir algunas conclusiones que Myriam y su mamá habían compilado al respecto de la naciente Política Pública Indígena de Bogotá” (Gómez Montañez 2016:164). Sin embargo, esta festividad debido a diferencias con gobernaciones predecesoras perdió continuidad y dejó de ser celebrada.

El último trabajo, pero no menos importante, que invitamos a consultar es el *curso de aproximación a la lengua chibcha o muisca, nivel 1* del lingüista argentino Facundo Saravia (2016), quien se encuentra radicado desde varios años en Ráquira, Boyacá y cuyo estudio de fuentes históricas, entre estas gramáticas elaboradas por sacerdotes católicos chibchoparlantes en el siglo XVII, han posibilitado una comprensión de las estructuras gramaticales del extinto idioma muisca. La intención de Saravia, como bien lo indica la también lingüista María Stella Gonzales de Pérez en el prologo de su trabajo, no es el “resucitar” y/o “recuperar” la extinta lengua muisca, sino crear una “aproximación” a esta basándose en sus investigaciones y empleando un método pedagógico construido sobre un sistema didáctico que posibilite su aprendizaje (Saravia 2016:5). Para Saravia la importancia de elaborar una aproximación a la lengua muisca o chibcha esta ligada al esfuerzo del rescate de la cultura muisca, partiendo de su concepción que:

“...una lengua no puede separarse de la cultura a la cual pertenece, ya que a través de ella se expresan los esquemas de pensamiento, creencias y valores de sus hablantes. Por lo tanto, para poder lograr un acercamiento profundo a la lógica del pensamiento indígena, aprender la lengua nativa es sin lugar a dudas una de las herramientas más eficaces” (Saravia 2012:1).

El curso de Saravia fue empleado en este trabajo primeramente como fuente de consulta para “descifrar” el significado de ciertas palabras en lengua muisca con las que nos encontramos a largo de la investigación, ya que este entre sus anexos se encuentra un vocabulario consolidado. Sin embargo, la curiosidad como valiosa cualidad de cual investigador, nos llevo a “ojear” con más precisión este curso, llevándonos una grata sorpresa al evidenciar que el lingüista hace uso también de cantos como herramientas pedagógicas para el aprendizaje del

idioma! En total Saravia incluyó seis cantos. Si bien el primero de estos podría interpretarse principalmente como un método didáctico para el aprendizaje de los números en lengua muisca, los cinco restantes están dedicados a una entidad en concreto, siendo estas: la lengua chibcha, el amanecer, el atardecer, el *Abuelo Tabaco* y la Araña. Razón por la cual no descartamos la posibilidad que estos cantos sean usados en la actualidad en contextos culturales específicos. A continuación presentaremos el canto dedicado al *Abuelo Tabaco*, los otros cinco restantes se han incluido de igual manera en los anexos de este trabajo.

<i>Wesika Hoska</i>	<i>Abuelo Tabaco</i>
<i>Wesika Hoska</i> x4	<i>Abuelo Tabaco</i>
<i>Chifihizhká umchwesuka chiyba nsié</i> x2	<i>Sanas nuestro espíritu y nuestro cuerpo también.</i>
<i>Wesika Hoska</i> x4	<i>Abuelo Tabaco</i>
<i>Mwe umchikak chikubun abasymsuka</i> x2	<i>Nuestra palabra se endulza gracias a ti.</i>

Canto reproducido de (Saravia 2016: 25)

Como se ha evidenciado en este capítulo, la falta de trabajos etnomusicológicos no ha de ser un obstáculo para acercarnos y conocer algunos aspectos de las prácticas musicales muiscas en la actualidad. Las investigaciones anteriormente presentadas brindan también, desde su propia perspectiva y objeto de estudio, información relevante sobre estas, hecho que ha de motivarnos más para seguir consultando en otras investigaciones de estas u otras disciplinas dedicadas a las comunidades muiscas.

3. El pasado: una mirada a las prácticas musicales de los muiscas.

En este capítulo nos concentraremos en las prácticas musicales muiscas enmarcadas en el periodo previo a la Conquista. Para esto, abordaremos en primera instancia los instrumentos musicales u “objetos sonoros”¹⁸. Seguidamente presentaremos la información sobre dichas prácticas musicales recopilada por los cronistas: Fernández de Oviedo [1549], Fray Pedro Simón [1626], Antonio de Herrera [1601], Juan de Castellanos [1602], Rodríguez Freile [1636] y Lucas Fernández de Piedrahita [1666] entre otros,¹⁹ la cual compararemos y/o complementaremos con las investigaciones de Bermúdez (1985,1987,2013), Perdomo Escobar (1980), Giedelmann (2011), Herrera Ángel (2005) y Langebaeck (2005). Finalmente discutiremos el artículo *Un oído obediente (y algunas desobediencias)* de Miguel García (2015) con el propósito de entender el por qué de “los prejuicios auditivos” y la manera como estos influyeron la percepción y descripción de los cronistas europeos sobre el mundo sonoro indígena, en nuestro caso particular sobre el mundo sonoro muisca.

Sobre los instrumentos musicales

Caracoles, flautas, fotutos, cornetas, trompetas, bocinas, pífanos y pitos (aerófonos), *tambores* (mebranófonos) y *sonajas o sonajeros* (ideófonos), son los instrumentos musicales comúnmente mencionados de manera genérica por los cronistas. Estos no dieron testimonio del uso de cordófonos, aspecto que de igual manera la arqueología descartó.

Con relación a las *flautas*, Bermúdez (1987) indica la existencia de evidencias arqueológicas de flautas simples de hueso y piedra, y no descarta la posibilidad de la fabricación de estas en diferentes tipos de cañas. Sobre los *pitos*, este autor señala que se trataban principalmente de recipientes elaborados en cerámica y/o piedra con una entrada de aire y en algunos casos con orificios digitales que facilitaban la producción de diferentes sonidos. De la misma manera que con las flautas, Bermúdez supone la existencia de estos *pitos* en materiales perecederos como semillas vegetales, maderas o huesos, además señala que podían presentarse en forma antropomorfas y zoomorfas (Bermúdez 1987: 87).

Por otra parte, los *caracoles* o *fotutos* podrían tratarse de conchas de caracoles marinos adquiridos a partir del intercambio comercial con otras comunidades indígenas y en algunos casos revestidos en oro, o también de versiones de estos elaboradas en barro imitando finamente sus características. Las llamadas *trompetas* podrían estar fabricadas a partir de

¹⁸ Bermúdez emplea junto al término de instrumentos musicales, también el de objetos sonoros, pues según él: “muchos de estos objetos sonoros (o productores de sonidos) no funcionan dentro de los parámetros definidos por el concepto de música, entidad abstracta con sentido sólo dentro de la cultura occidental. Sin embargo, éstos no son sólo objetos sonoros pues ellos adquieren su verdadera dimensión (existen realmente) en cuanto suenan, en cuanto producen música o en la medida en que son símbolos, representaciones o metáforas sonoras de otras cosas, de éste o de otros niveles de realidad” (Bermúdez 1985:7).

¹⁹ La mayoría de las crónicas citadas en este capítulo fueron halladas en la obra de José Pérez Barradas (1950): “*Los Muiscas antes de la conquista*”. Sin embargo, el capítulo que dedica este autor a la música titulado “Artes Rítmicas” abarca escasamente tres páginas del total de su trabajo constituido en dos tomos. Por eso fue necesario consultar esta obra en su totalidad para hallar información relacionada a nuestro objeto de estudio.

caracoles marinos y/o de madera, siendo de esta manera un término genérico acuñado por los cronistas para referirse a los mismos *caracoles* y *fotutos*.

Sobre los membranófonos, Bermúdez reconoce la posibilidad del uso de vasijas u otros recipientes similares recubiertos en su entrada por una membrana pudiendo ser utilizados a manera de tambores, y empleados en la guerra o como instrumentos de comunicación (1987:87). Finalmente este autor indica que los *sonajeros* o *sonajas* podrían tratarse de laminas de metal que chocaban entre sí por la acción del aire, o campanas percutidas, y también de tubos cerrados encuyo interior tendrían pequeños elementos como piedras y semilla (Ibid.).

Basándonos en lo decrito por Bermúdez podríamos afirmar que los instrumentos musicales de los pueblos prehispánicos no solamente estuvieron amenazados por la presión aculturativa, sino también, y en una mayor medida aquellos construidos a partir de elementos perecederos, por los mismos ciclos y cambios de la naturaleza. Por otra parte, no cabe duda que estos objetos estaban estrechamente ligados a sus ceremonias cumpliendo determinadas funciones dentro de estas. En el caso de aquellas piezas recubiertas en oro, no estaría de más pensar, que pudieron haber sido utilizadas como instrumentos musicales y/o como representaciones de estos mismos.

Entre ceremonias y fiestas

Dentro de las fiestas y ceremonias muiscas descritas por los cronistas destacan principalmente las fiestas de siembra, las fiestas de iniciación de los caciques, las fiestas de *Huan* celebradas en diciembre, las fiestas de conmemoración del dios *Bochica* en el mes de febrero, las ceremonias del *Dorado* que: “eran acompañadas de música instrumental compuesto de fotutos y flautas de caña, mientras que el cacique cubierto de polvo de oro, hacía la ofrenda en la laguna sagrada” (Perdomo 1980:5) y las fiestas de siembra celebradas durante los primeros meses del año entre Enero y Marzo. Precisamente durante esta temporada de siembra o cosecha se realizaban grandes procesiones a las cuales asistían caciques y entre diez a doce mil individuos, cada uno de ellos haciendo usos de pinturas corporales y exhibiendo sus mejores trajes y joyas. Según Pérez de Barradas, estas celebraciones se trataban de “fiestas mágicas” que aseguraban el éxito de las cosechas (Pérez 1950:17).

Por otra parte, los cronistas tendieron a catalogar dichas fiestas y ceremonias como espacios sociales de adoración a deidades paganas y fuerzas sobrenaturales, en donde proliferaban los juegos de regocijos, las danzas, el uso de ornamentos de plumas, de pieles de animales, de mantas delicadamente cosidas, de joyas de oro, y en donde los indígenas consumían hasta saciarse y sin medir consecuencia alguna, grandes cantidades de bebidas fermentadas, siendo esto el catalizador de su lujuria y desmesurada sexualidad.

...hacíanse grandes gastos y presentes de oro y mantas y de su vino, porque todas sus fiestas las hacia esté, supliendo las faltas de la comida, pues está no les daba cuidado como él anduviese en abundancia; asíanse de las manos hombres con mujeres, haciendo corro y cantando canciones ya alegres, y tristes, en que se referían las grandezas de los mayores, pausando todos a una y llevando el compás... al son de unas flautas y fotutos...; tenían en medio las múcuras de chicha, de donde iban esforzando a los que cantaban otras indias que estaban dentro del corro, que no se descuidaban de darles de beber. Duraba esto hasta que

caían embriagados y tan excitados a la lujuria con el calor del vino, que cada hombre y mujer se juntaban con el primero o primera que se encontraba, porque para esto había general licencia en estas fiestas, aun con los mujeres de los caquices y nobles” (P. Simon cit. en Pérez 1950:17).

O como describe Piedrahita:

Danzaban y bailaban al son de sus caracoles y fotutos: cantaban juntamente algunos versos o canciones que hacen en su idioma y tienen cierta medida o consonancia a manera de villancicos o endechas de los españoles. En este género de versos refieren sucesos presentes o pasados y en ellos vituperan o engrandecen el honor o deshonor de las personas a quienes los componen; en materias graves mezclan muchas pausas y en las alegras guardan proporción, pero siempre parecen sus cantos tristes y fríos y lo mismo sus bailes y sus danzas, mas tan acompasados que no discrepan un solo punto en los visajes y movimientos, y de ordinario usan estos bailes en corro asidos de las manos y mezclados hombres y mujeres (Piedrahita cit. en Perdomo 1980: 8).

En relación al último fragmento citado, se puede reconocer que Piedrahita recurre al uso de analogías y/o comparaciones para describir su percepción sonora de la otredad: “tienen cierta medida y consonancia a manera de villancicos o endechas de los españoles”. Esto responde a la necesidad del observador por “traducir” en elementos conocidos y/o familiares lo percibido con la finalidad de hacer comprensible dicha información a sus coterráneos. Según García: “El cronista o investigador interesado en las músicas que juzgaba ajenas a sus hábitos auditivos creía que ello, que sus oídos percibían era semejante a cómo lo iban a decodificar los oídos de sus pares localizados a miles de kilómetros de distancia” (García 2015: 201).

Por otra parte, los bailes descritos por Piedrahita se pueden entender como danzas en conjunto y circulares, además se evidencia que en el contexto descrito, las danzas no se trataban de una práctica específica y exclusiva de un género: “asidos de las manos y mezclados hombres y mujeres”. Según Bermúdez las danzas de las comunidades prehispánicas eran comúnmente bailes cantados, con interpretación responsorial y ejecutados por diversión o en ceremonia (Bermúdez1987:88).

Respecto al contenido de los cantos, en estos se referían a los “sucesos presentes o pasados”, en donde “vituperan o engrandecen el honor o deshonor de las personas a quienes los componen.” Para Herrera (2005) los muisca pudieron “configurar y actualizar” su memoria colectiva mediante el contenido de estos cantos, pudiendo recrear con estos, eventos presentes y pasados. Esta misma autora indica que la estandarización y repetición de la danza y del canto evidencian el carácter ritual de las festividades citadas por los cronistas. Además menciona el *biohote* como término empleado por los muisca para referirse al ritual, mediante el cual finalizaban sus ceremonias, describiéndolo como un conjunto de actividades de carácter sacro, al cual podrían tomar parte, la comunidad en su totalidad o inclusive una parcialidad de esta. En este destacaba el consumo de alimentos y bebidas, así como el performance de cantos, danzas y actos religiosos (Herrera 2005:158). Para Herrera Ángel el carácter sacro del *biohote* era otorgado por la presencia del dios Nemcatacoa²⁰ quien era un

²⁰ P. Simón describió al Dios Nencatacoa de la siguiente manera: “Dios de las borracheras, pintores y tejedores de mantas: ayudaba a traer arrastrando los maderos gruesos para los edificios: apreciase en figura de oro, cubierto con una manta, la cola de fuera; bailaba y cantaba con ellos en sus borracheras; no le hacían ofrecimientos

participante más de la celebración y cuya figura reforzaba los lazos comunitarios (Herrera 2005:162). Finalmente concluye que el *biohote* cumplía paralelamente una función pedagógica, pues a través de este, los miembros de la comunidad aprendían “las pautas culturales, valores y creencias de su sociedad” (Herrera 2005:165) fortaleciendo de esta manera los lazos comunitarios e incentivando la ayuda mutua entre los participantes (2005:166).

Sobre “el carácter festivo” del trabajo colectivo

La misma proporción guardan cuando arrastran madera o piedra, juntando a un tiempo la voz, los pies y manos al compás de uno que les sirve de guía, a la manera que caloman los marinos en los navíos, y es para ellos este ejercicio de tanto gusto que lo tienen por fiesta, y para entonces se ponen penachos de plumas y medias lunas; píntanse y arreanse y llevan mucha cantidad de vino, que gastan cargando sus mujeres, a lo que se reduce la fiesta (Piedrahita cit. en Pérez 1950: 68).

Llama la atención la apreciación de Piedrahita, para quien el trabajo colectivo de los muiscas tendría un carácter festivo, y en donde los indígenas vestían adornos, hacían uso de pintura corporal y llevaban grandes cantidades de “vino”. Para entender “este carácter festivo” descrito por el cronista, nos apoyaremos en Richard Thrunwald quien interpretó el trabajo colectivo en los pueblos indígenas como obligaciones de carácter social y/o políticas, asegurando que el individuo que hubiese ayudado a otro en labores agrícolas o en la construcción de una casa, por citar algunos ejemplos, sería retribuido de la misma manera y no mediante otro tipo de lucros (cit en Pérez 1950: 66). De esta manera Pérez de Barradas enfatizó en la solidaridad del grupo para el desarrollo de un determinado trabajo colectivo, en donde las danzas y los cantos representaban, según este autor, solamente estímulos de orden emocional, concluyendo que “el carácter festivo” del trabajo colectivo estaba fundamentado en la “reciprocidad de servicios” y no en una remuneración de tipo económica, e insistió tajantemente que esto no debería entenderse como una forma de “comunismo primitivo” o un tipo de trabajo impuesto desde una elite gobernante (Pérez 1950:68).

El rol de la música durante y después de las guerras

Según relata Pérez de Barradas al citar a Fernández de Oviedo y a Herrera, los muiscas no se preparaban para sus guerras exclusivamente de manera material, sino también espiritual (Pérez 1950:297). Así antes de librar batalla, y durante un espacio que podía variar entre una noche hasta un mes, los muiscas dedicaban cantos al Sol y a la Luna, mediante los cuales estos daban a conocer a sus dioses las razones para emprender la guerra, imploraban por su victoria y se justificaban ante estos.

Quando los de una provincia de estas o los parches quieren hacerse la Guerra, una luna o un mes están primero cantando o rogando al Sol, que tienen por su dios, que les dé victoria; y en

porque decían le bastase hartarse de chicha con ellos, ni él pedía otra cosa, y ésa era la razón por qué se hallaba a la rastra de los palos, porque en aquella ocasión se bebe mucho (cit. en Pérez 1950: 440).

aquellos sus cantares le decían la causa que les mueve para la guerra que quieren emprender, sin la cual diligencia no la comienzan, sin la justificación primero con los que ellos tienen con sus dios” (Fernández de Oviedo cit. en Pérez 1950:281).

Los muiscas no llevaban únicamente armas a sus guerras; junto a estas, y fundamentados en la creencia de su protección, acarreaban los cuerpos sin vida de otros guerreros²¹, y para nuestro interés llevaban también instrumentos musicales, empleados para despertar diversos tipos de emociones tanto de valentía y fervor en ellos mismos: “en las guerras con los pueblos vecinos nunca faltaban músicos militares para incitar a los guerreros al valor, y henchir los ánimos de entusiasmo en la consecución de la victoria” (cit. en Perdomo 1980: 8), o incluso de temor y desasosiego en sus adversarios: “atronaban la tierra y el aire en estruendo de trompetas, bocinas y caracoles” (P.Simon cit. en Perdomo 1980:7). Finalizadas las guerras, e independientemente del resultado proseguían nuevamente con ceremonias y cantos, de esta manera: “Si volvían con victoria daban de la misma manera (que a la partida) gracias en algunos días, y si eran desbaratados, estaban otros días lamentando su desgracia” (Herrera cit. en Pérez 1950: 299).

Cantos y danzas durante los sacrificios humanos

Según las crónicas, los muiscas llevaron a cabo sacrificios humanos bajo tres principios. A continuación se abordara brevemente estos tres tipos de sacrificios, empezando por aquel en donde las referencias sobre expresiones musicales son pocas hasta el último tipo en donde pareciera ser, estas eran parte fundamental de su desarrollo.

P. Simón indica que en la entrada y esquinas de las casas de los caciques yacían unos maderos de gran tamaño, que hacían a la vez de cercado. Estos poseían en lo más alto unas estructuras que el autor asemejó con las gavias de los navíos, en donde se situaba según la ocasión, el sacrificio humano para recibir las flechas y dardos lanzados hacia él desde el suelo en donde: “estaban los jeques cogiendo con unas totumas la sangre que caía del madero abajo” (P. Simon cit. en Pérez 1950: 479), o como menciona Castellanos: “Y la sangre que el vaso recibía, del mísero paciente destilada, los dueños cuyas eran las vasijas ofrecían al torpe santuario...” (Ibid.). P. Simón continua su relato afirmando que una vez bajado el cuerpo sin vida de aquel madero, proseguían danzas hasta el lugar donde la sangre era entregada, y el cuerpo enterrado.

Bajan el cuerpo de estos muertos, y con él la sangre, a quien le tenían gran reverencia, iban con muchas danzas por una carrera, que tenían muy limpia y ancha como para dos carretas, que salía desde el cercado del cacique hasta un cerro alto que solía ser de más de media legua de distancia, donde apartándose los jeques del vulgo, tiraban las piedras de la frente del sol, con la sangre y el cuerpo lo enterraban (P. Simón cit. en Pérez 1950: 480).

²¹ Según Fernández de Oviedo, los muiscas llevaba a sus guerras: “muchos hombres muertos que cuando vivieron fueron valientes por sus personas y aquéllos que fueron de su linaje y procesores, porque les parece que aquéllos acrecientan los ánimos a los vivos, y así como los muertos no han de huir, que así a ellos les sería gran vergüenza hacerlo y desamparar aquéllos memorables huesos” (Fernández de Oviedo cit. en Pérez 1950: 297).

En los otros dos tipos de sacrificios los cronistas destacaron en mayor medida el uso de cantos. El primer tipo suponía el sacrificio de adversarios capturados durante una guerra, de los cuales los más jóvenes, de quienes se presumía su virginidad, eran conducidos a los santuarios muiscas en donde tras grandes “cantares” y “ceremonias” dedicadas al Sol se les sacrificaba.

Si los de Bogotá matan o toman algunos de los panches, traen las cabezas de ellos a su tierra y pónenlas en sus adoratorios. Y los muchachos que traen vivos, súbenlos a los cerros altos, e allí hacen de ellos ciertas ceremonias y sacrificios, y cantan muchos días al Sol: porque dicen que la sangre de aquellos muchachos come el Sol y la quiere mucho, y se huelga más del sacrificio que le hacen de muchachos que de hombres” (P. Simón cit. en Pérez 1950:475).

Finalmente, el tercer tipo de sacrificio era el de los “mojas”, como eran llamados un selecto grupo de jóvenes provenientes de una provincia lejana. Según Piedrahita, estos eran criados en un templo dedicado al Sol localizado en un pueblo de los Llanos y comprados durante su infancia a elevados precios (Piedrahita cit. en Pérez 1950: 478). De “los mojas” se creía que tenían una relación directa con el Sol, pudiendo inclusive hablar con este: “aquellos niños son los que cantan al Sol e hacen la oración” (Fernández de Oviedo cit. en Pérez 1950: 476). Razón por la cual “los mojas” eran venerados en los santuarios muiscas en donde: “los tienen aquella gente como una reliquia y cosa consagrada y muy santa”, y “no los dejan tocar los pies en el suelo, y por la mañana los hacen ir a lavarse a las fuentes o al río, y llévanlos con mucho respeto en brazos (Ibid.). Una vez estos alcanzaban la pubertad y antes de haber tenido su primera experiencia sexual eran sacrificados en honor al Sol. Pero si estos hubiesen tenido un encuentro sexual previo, se les expulsaba del santuario, y si bien se les permitía conservar su vida, perdían su estatus como seres divinos.

Una de las crónicas que queremos citar a continuación se halla en el Epítome, un documento de autor anónimo, pero atribuido a Gonzalo Jiménez de Quesada conquistador español y fundador de Santafé de Bogotá.

...ellos tienen unos sacerdotes muchachos para sus templos: cada cacique tiene uno, pocos tienen dos, porque éstos están muy caros, que los compran por rescate en grandísimo precio, llamándoles a éstos “moras”: van los indios a comprarlos a una provincia que estará treinta leguas del Nuevo Reino, que llaman Casa del Sol, donde se crían estos niños “moras”: traídos acá al Nuevo Reino, sirven en los santuarios, como está dicho, y éstos dicen los indios que se entienden con el Sol y le hablan y reciben respuesta. Estos, que vienen siempre de siete a ocho años al Nuevo Reino, son tenidos en tanta veneración, que siempre los traen en los hombros: cuando éstos llegan a edad que les parece que pueden ser potentes para tocar mujer, mátanlos en los templos y sacrifican con su sangre a los ídolos. Pero si antes de esto la ventura del “mora” ha sido tocar a mujer, luego es libre de aquel sacrificio, porque dicen que su sangre ya no vale para aplacar los pecados” (Epítome cit. en Pérez 1950: 474).

En relación a los dos últimos tipos de sacrificios humanos citados, se puede apreciar que estos eran realizados a manera de ofrenda y exclusivamente para el Sol. Y si bien los dos tipos de sacrificados diferían entre sí con respecto a su posición social dentro del pueblo muisca, los primeros como enemigos y posteriormente esclavos de guerra, y los segundos como “reliquias”, criaturas divinas y objetos de veneración debido a su relación directa con el astro

mayor, los sacrificios humanos en ambos casos debían ser vírgenes, siendo esto un requisito fundamental para ser ofrecidos en estado de total “pureza”. Por otra parte, llama la atención que Pérez de Barradas indicará que durante los sacrificios de los “mojas”, los músicos en el santuario cantaban: “ciertos himnos que tenían compuestos para aquella ceremonia.” (Pérez 1950:479).

Cantos en las prácticas funerarias

Según P. Simón, los muiscas despedían a sus muertos de dos formas; mediante la momificación, o en ceremonias donde sus cuerpos eran sumergidos en ataúdes de oro en las profundidades de las lagunas (cit. en Pérez 1950: 517). Este mismo cronista describe los funerales del Zipa de Bacatá Nemequene (1514) de la siguiente forma:

Al cuarto o quinto día salió de esta vida, dejando en ella a sus vasallos con prolijos llantos y cantares tristes en modos de endechas, como tenían de costumbre, donde se presentaban las hazañas y otras cosas que le sucedieron en el discurso de su reino. Pusiéronse también los de su pueblo y principales vasallos de los otros mantas coloradas y envijaron el rostro y cabellos, que era el luto con que celebraban el sentimiento que tenían de la muerte de sus reyes. Esto duró por quince a veinte días, en que se gastó buena cantidad de su vino, porque en todas sus acciones y juntas de alegría o de tristeza él es el que los entretiene (P. Simon cit. en Pérez 1950:516).

Sin embargo los cantos no eran cosa exclusiva de los funerales, los muiscas también cantaban en los aniversarios de la muerte de su gente. Según este mismo autor, los muiscas invitaban para estos aniversarios:

“sus deudos y parientes, que juntos lloraban al difunto al son de unos tristes instrumentos y voces que cantaban en endechas los grandes hechos del difunto, alegrándose al último con su vino y mascar hayo, que son unas hojas de una mata semejantes a las del lentisco, que dicen les da fuerza mascándola. De que entre los demás abusos ha introducido el demonio, se apliquen los españoles a las costumbres de los indios, ha sido una el mascar hayo, en especial entre mujeres flacas, cosa abominable y escandalosa y que no deja de estorbar para lo conversión de los indios. La gente ordinaria convidaba para estos llantos, y con bollos de maíz que daban al fin de ellos a los invitados quedaban acabadas las exequias” (P. Simón cit. Pérez 1950:517).

Del anterior extracto podemos destacar que no solamente las voces, sino también los instrumentos fueron descritos como tristes, y los cantos fúnebres fueron asociados con las endechas, un tipo de composición de los siglos XV y XVI normalmente de carácter fúnebre cargadas de sentimientos de nostalgia y dolor. Además estos cantos fúnebres no fueron interpretados de manera exclusiva para una elite indígena, sino también, como menciona el mismo autor, para la gente ordinaria. Por otra parte, las hojas de *hayo* descritas y satanizadas por P. Simón, las cuales no hacían más que “estorbar para la conversión de los indios” eran hojas de coca.

Sobre “los prejuicios auditivos”

A lo largo de este capítulo se evidenció la tendencia de los cronistas por juzgar las manifestaciones musicales prehispánicas desde una posición eurocentrista, la cual definió con frecuencia el carácter de estas como “salvajes” e “irracionales”, y sus contextos de desarrollo como espacios de “borracheras”, “convites” e “idolatrías”, por citar algunos adjetivos descalificativos. Langebaeck menciona que autores como Castellanos, P. Simón y Piedrahita lejos de ser conquistadores, eran historiadores quienes interpretaban los hechos desde la óptica de su propio entorno (Langebaeck 2005b:184). Aspecto que evidencia en parte García (2015), para quien los cronistas, misioneros e investigadores europeos apreciaron el mundo sonoro indígena desde un tipo de escucha que responde según el autor a “los oídos del colonizador”, en donde las manifestaciones sonoras no solamente fueron interpretadas desde la disposición auditiva del individuo que las escuchaba, sino también desde los parámetros de su misma cultura, de esta manera los oídos del colonizador “dejan de ser estructuras fisiológicas y pasan a convertirse en aparatos culturales de percepción de la otredad que tienen a traducir lo diferente como inferior” (García 2015: 200). García argumenta que las impresiones auditivas de los europeos estaban fundamentadas e influenciadas por aspectos de tipo estético, científico e ideológico, los cuales acondicionaron sus interpretaciones sobre los sonidos, los lenguajes y las músicas de los pueblos indígenas.

Dicho esto no deberíamos menospreciar la información brindada por las cronistas. Además, como fue mencionado anteriormente, estas pueden relevar detalles sobre los contextos socio-culturales, en los cuales se desarrollaron dichas prácticas musicales: en marco de fiestas de siembra, durante el trabajo colectivo, antes, durante y después de las guerras, durante los sacrificios humanos, o durante los funerales. Pero antes que todo como indica García, esta información nos permite imaginar la reacción de los colonizadores ante las experiencias auditivas ajenas a su cultura, e invitarnos a repensar a cerca de nuestros propios “prejuicios auditivos” (García 2015: 206).

Un claro ejemplo de estos “prejuicios auditivos” y reflejo de “los oídos del colonizador” se puede encontrar en la obra de José Ignacio Perdomo, citada frecuentemente en este capítulo: *Historia de la música en Colombia*, en donde el autor clasificó de manera genérica la música de los pueblos prehispánicos como “sones primitivos”, acompañados de “danzas salvajes” y de melodías impregnadas de “superstición”. Además fue enfático en determinar que la música de los indígenas al momento del encuentro con los europeos se encontraba en un estado de “infancia musical” y no dudo en afirmar:

La música indígena colombiana parece estar desprovista de realismo y de estética; se nota la ausencia de motivos aprovechables, se caracteriza por el estado primitivo y rudimentario que se nota en los principios de la historia de la música” (Perdomo 1980:9).

Sin embargo Perdomo tampoco dudo en enfatizar sobre la importancia de documentar el repertorio musical actual de las comunidades indígenas del país, evitando de esta manera un posible olvido y destrucción de estas.

Por otra parte, la satanización de ceremonias y fiestas muiscas por parte de los cronistas y conquistadores, es entendida por Giedelmann (2011) como una forma empleada por los

europeos para justificar su dominación. De esta manera la autora agrupa las temáticas descritas por los cronistas en tres categorías. La primera de estas la denomina *incesto y adulterio* sustentándose en la actividad sexual presente durante las celebraciones, y en las interpretaciones de los españoles sobre los encuentros sexuales entre mujeres jóvenes con hombres mayores como relaciones incestuosas. La segunda categoría la llama *superstición, sacrificio, carreras e idolatrias*, esta abarca las prácticas religiosas muiscas realizadas dentro de los espacios sagrados de su territorio, y malinterpretadas como adoraciones a fuerzas malignas y sobrenaturales. Por último, las *Borracheras y consumo de sustancias alucinógenas* como eran clasificados los contextos culturales en donde se consumía grandes cantidades de bebidas fermentadas como la *chicha* y en donde se empleaban plantas alucinógenas, eran malinterpretados como acciones deliberadas de los indígenas para ser poseídos por seres malignos (Giedelmann 2011:15-16).

El repudio de las ceremonias y/o fiestas muiscas no estaba fundamentado exclusivamente desde una perspectiva religiosa, sino también desde una política. Según Herrera Ángel (2005) mediante estas ceremonias, los muiscas podían reforzar la continuidad de su sistema político y social, razón por la cual la autora entiende el motivo de su persecución, prohibición y erradicación por parte de las autoridades coloniales como una estrategia política, y la necesidad de los muiscas de seguir practicando dichas ceremonias clandestinamente dentro del sistema colonial como un intento por conservar su sistema social y cultural (Herrera 2005:171). Para Herrera Ángel la aculturación de los indígenas al sistema colonial y a su ordenamiento social político y religioso, dependía de la destrucción de sus “mecanismos de transmisión de creencias y pautas culturales” (Ibid.).

Autores como Giedelmann (2011) y Langebaek (2005) han evidenciado como la supervivencia de fiestas y/o ceremonias muiscas fueron interpretadas por parte las autoridades españolas como ejemplos de resistencia cultural indígena ante su proyecto colonial. Sin embargo, Langebaek argumenta que dicha resistencia cultural no estaba fundamentada en la exacta conservación de las ceremonias prehispánicas, sino “en su rápida adaptación y cambio de acuerdo con las circunstancias impuestas por la conquista” (Langebaek 2005a:30) Diciendo esto podríamos pensar que los muiscas lograron mimetizar también algunos de sus elementos culturales en las nuevas músicas emergidas dentro del sistema colonial adaptandolas a ese contexto. Por lo cual, se refuerza la sugerencia de autores como Perdomo, quien propuso conocer detalladamente el floclor de Cundinamarca y Boyacá para poder diferenciar los elementos indígenas de las tradiciones españolas, y evidenciar el aporte indígena en la música mestiza del Altiplano Cundiboyacense.

Segunda Parte

1. Reflexiones sobre el estado actual de la música muisca

Las matrices indígenas

Las comunidades muisca del Altiplano Cundiboyacense al considerarse “huérfanas” y en medio de su renacer cultural han encontrado en las matrices de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta y de la Amazonia referentes y/o bases para la reconstrucción de su pueblo y con éste de su música. De esta manera el estudio de sus prácticas musicales en la actualidad, supone también un abordaje desde la perspectiva de estos pueblos indígenas, este aspecto se refuerza con el testimonio de Epiara Murillo²² miembro de la comunidad muisca de Raquirá: “Estamos en una nueva construcción, esto es una nueva construcción de lo muisca basados en todo lo que nos ha entregado el mundo de la Sierra Nevada, porque el mundo de la Sierra Nevada tenía muchas cosas en común con el mundo muisca.”²³

El contacto e intercambio cultural establecido desde tiempos previos de la Conquista entre los muisca y los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, en especial con los kogis pertenecientes también a la familia lingüística Chibcha, ha sido una razón de peso para que las comunidades muisca en la actualidad encuentren relaciones y semejanzas entre estos pueblos indígenas y sus antepasados: “Entonces como acá somos huérfanos, somos una cultura huérfana, entonces y el muisca está descubriéndose, para mí lo más cercano a poder como recordar lo que yo soy es allá. Entonces por eso yo estoy completamente casada con esa tradición con los kogi y los wiga.”²⁴

De esta manera los muisca han relacionado su pensamiento actual con los sistemas epistemológicos y ontológicos de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta y de la Amazonia, por lo cual nos referiremos a estos pueblos como las matrices indígenas. De los cuales, los muisca han asimilado prácticas culturales como el ritual del *yagé*, extendida entre varias comunidades del Amazonas o el ritual de *pagamento* practicado por las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta (arahuacos, kankumo, kogis y wiwas), así como elementos culturales como el *hayo* y el *poporo*²⁵. Sobre la adaptación de estos elementos culturales dentro del contexto actual de los muisca citaremos a Gómez Montoya:

Los indígenas Kogui y Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta han desempeñado un papel fundamental en el proceso de “renacimiento” de las comunidades muisca de Cundinamarca y Boyacá. Estas últimas han recibido las matrices de la sabiduría indígena de parte de las culturas de la Sierra Nevada, entre otras, adaptándolas y desarrollándolas de acuerdo al momento actual, al pensamiento de ser mestizo y en correspondencia con el territorio. Así,

²² Sobre Epiara Murillo y la comunidad muisca de Raquirá se profundiza en el capítulo “*Epiara Murillo y FAOA*”

²³ Conversación personal con Epiara Murillo (10.08.2017)

²⁴ Ibid.

²⁵ El *poporo* es una herramienta empleada para almacenar la cal de conchas marinas usada en trabajos espirituales para el mameo de hojas de coca (*hayo*) por los hombres de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta y las comunidades muisca del Altiplano Cundiboyacense. Éste está conformado normalmente por un calabazo como recipiente que simboliza el útero de la madre y un palito que por su parte simboliza el pene del padre, es decir el *poporear* simboliza también la relación entre la madre y el padre.

prácticas rituales como la del pago han sido aprendidas y puestas en práctica en el contexto contemporáneo (Gómez Montoya 2015: 35).

El ritual de Pago

Partiendo de una visión en donde el ser humano se encuentra en este mundo para cuidar de la tierra (Gómez Montoya 2015: 258), el ritual de Pago está concebido como una ritual de carácter espiritual y un acto de reciprocidad con la madre tierra, de retribuirle, agradecerle y pagarle por lo recibido, evitando de esta manera un posible desequilibrio en la naturaleza, entendiéndole como una posibilidad de mantener un equilibrio a nivel personal, comunitario y ambiental (Gómez Montoya 2015: 21). La definición de este autor sobre el ritual es la siguiente:

El pago puede entenderse como el ritual mediante el cual el individuo y la comunidad, retribuyen a la vida por medio de la música, danza y algunos materiales naturales como piedras y cuarzos, todo lo que se recibe de ella, con el objetivo de mantener y/o recuperar el equilibrio (salud) de ellos mismos y de su contexto natural (Gómez Montoya 2015: 23).

En este ritual el componente sonoro, la música y la danza desempeñan un papel fundamental siendo finalmente la música el medio a través del cual el ser humano entrega, devuelve y agradece a la madre tierra por lo recibido.

El elemento más importante para entregar, para realizar el ritual de pago es la música. Solo con la música se puede entregar y devolver lo que nosotros queremos devolver al mundo material para establecer ese equilibrio, dirían los ancianos. Solo se habla verdaderamente cuando se canta y se habla. (Jate Suaie cit. en Gómez Montoya 2015: 260)

Basándose en el ritual de pago practicado por la comunidad muisca de Ráquira, Gómez Montoya reconoce los cantos implícitos en éste como: 1) canto inicial, un canto construido a partir de la voz, flauta y tambor, ejecutado en danza circular, mediante el cual “*se invoca el pensamiento que recoge la dificultad*”, seguido por 2) cantos fundamentados “*en la relación entre el individuo y el entorno, entre la salud personal, la salud comunitaria y la salud del entorno natural*”. Estos cantos según Gómez Montoya están relacionados con los cuatro elementos de la naturaleza (tierra, aire, agua y fuego) y se vinculan directamente con determinados aspectos del ser humano. De esta manera los cantos de tierra se vinculan con “*el cuerpo físico*”, los cantos de aire “*a la mente y pensamientos*”, los cantos de agua con “*las aguas internas*” (sangre), y los cantos de fuego “*al espíritu, la vida y la sexualidad*”. (Gómez Montoya 2015: 38-39 cursiva en original)

El mamo que bajó de la Sierra a entregar unos cantos

Según cuenta una historia, más de quinientos años debieron de transcurrir para que los muiscas pudiesen reencontrarse con sus prácticas musicales ancestrales, y esto de la mano de un mamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, el mamo Luka. Quien narraría como los mismos muiscas advirtiéndole la llegada de los conquistadores españoles a su territorio,

entregaron a los indígenas en la Sierra Nevada una serie de cantos, con el propósito de conservar su legado en un lugar seguro, esperando hasta el día en el que estos cantos pudiesen retornar a su gente en el Altiplano Cundiboyacense. Este legado fue conservado y transmitido de generación a generación hasta llegar al día que fueron entregados al mismo *mamo* Luka, quien al asistir a un encuentro de comunidades indígenas, se encontró con las comunidades muisca del Altiplano Cundiboyacense, en quienes reconoció la necesidad y el deseo de reconstruir su pueblo y revivir su territorio.²⁶ De esta manera estableció un fuerte lazo con la comunidad muisca de Ráquira en donde vivió sus últimos años, desde el 2001 hasta su muerte en el 2009 (Durán 2016: 21), aportando con su conocimiento ancestral a la reconstrucción del pueblo muisca, y entregándoles a sus miembros y guías, al *jate* Suaie y al *jate* Kulchavita Boñe los antiguos cantos muisca mencionados.

Durante mi investigación en Bogotá pude reunirme con dos miembros de la comunidad de Ráquira, con Epiara Murillo hija del *jate* Suaie y con Carlos Gómez Montoya vinculado en esta comunidad desde hace más de ocho años. Sus testimonios sobre los cantos entregados por el *mamo* Luka serán presentados a continuación:

TS. 1: *Entrevista Epiara Murillo, extracto.*

- 1 E ...conocimos a un *mamo*, que es el *mama* Luka, y entonces *mama* Luka vivió con
- 2 nosotros muchos años. Y entonces ahí está la historia, que supongo que ya la
- 3 sabes, de como *mamos* que le enseñaron a él, de diferentes generaciones, hubo
- 4 como un intercambio aquí, ellos venían a acá y entonces los muisca
- 5 intercambiaron melodías con ellos y ellos se fueron con esas melodías allá, y esas
- 6 melodías se quedaron allá en la Sierra. Y llego este *mamo* con esa música acá a
- 7 decir -bueno yo tengo una música que no es de la Sierra, tengo una música que
- 8 me han pasado de generación en generación y llego aquí, y yo creo que esa es la
- 9 de ustedes [...]

Según Carlos Gómez quien es músico y ha estado en continuo contacto con las prácticas musicales de la Sierra Nevada de Santa Marta, los cantos entregados por el *mamo* Luka a la comunidad de Ráquira difieren de las músicas tradicionales conocidas de la Sierra Nevada.

TS. 2: *Entrevista Carlos Montoya, extracto.*

- 1 C ...son unas melodías únicas que efectivamente en la Sierra Nevada no las
- 2 conocen. O sea las tenía un *mamo* guardadas, pero ya después yo fui nuevamente
- 3 a la Sierra, compartía estos cantos y la gente no los reconocían. O sea como que
- 4 me decía - oiga en realidad esto parece que sí, realmente si es como esa leyenda
- 5 lo cuenta.
- 6 Esos cantos pues no son de fácil entrega. El *mamo* los entrego allá en Ráquira,
- 7 pues para ser utilizados con un sentido ritual y ceremonial exclusivo. No están
- 8 grabados en ningún lado, no, no son utilizados en eventos masivos, sino son
- 9 cantos para utilizar como al interior de las comunidades muisca para el
- 10 propósito que tienen que es el fortalecimiento de relaciones, es para el trabajo
- 11 ceremonial. No es fácil tener acceso a ellos, porque así fueron entregados con
- 12 ese propósito.

²⁶ Vea el testimonio del *jate* Kuchlavita en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zh1DRnWbGqI> (25.04.18)

Debido al carácter propio de los cantos, a su historia y a su significado, el acceso a estos es restringido. Carlos Gómez reconoce que estos cantos fueron entregados a la comunidad con el propósito de ser utilizados en un contexto ceremonial, al interior de las comunidades para el fortalecimiento de relaciones (línea 6-7). Lo que desconoce él, es que esos cantos si están efectivamente grabados. Según Durán (2016) el *jate* Kulchavita Boñe mayor de la comunidad de Ráquira tiene en su propiedad las grabaciones de estos cantos en unos cassettes, los cuales fueron digitalizados y objetos de estudio de este autor al transcribir y analizar posteriormente ocho de estos cantos (Durán 2016: 20). Sin embargo, Durán reconoce que no todos los cantos entregados por el *mamo* Luka, apesar de haber sido interpretados en diferentes rituales, fueron aprendidos e integrados a la vida de los miembros de la comunidad de Ráquira (Durán 2016: 24).

Sobre el renacer de la música muisca, el caso del jate Suaie

Una de las figuras más determinantes en el renacer muisca y de su música es el *jate* Suaie Ignacio Murillo, mayor de la comunidad muisca de Ráquira, compositor egresado de la Universidad Nacional de Colombia, y quien basándose en las matrices indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta y del Amazonas ha enfatizado en la importancia de iniciar una nueva etapa de reconstrucción de la música muisca entendiéndola como un elemento para el cuidado de la vida, las relaciones y del territorio²⁷. Sin embargo Durán afirma que su trabajo no se centra en el repertorio entregado por el *mamo* Luka mencionado anteriormente, según este autor:

Si bien, Suaie interpreta algunos cantos aprendidos del sabedor kogi, su propuesta de recuperación de prácticas musicales muisca se fundamenta en otras metodologías indígenas como la meditación ligada al uso de plantas sagradas. Suaie considera que mediante una conexión espiritual con el territorio y sus “seres” se pueden llegar a “recobrar” o “canalizar” los cantos nativos del lugar (Durán 2016: 24).

Por otra parte, según el testimonio de Carlos Gómez Montoya:

...el *Jate* Suaie se ha puesto en esa labor de componer nueva música, nuevos cantos en lengua muisca con los patrones de la Sierra Nevada, del Amazonas, con un poco que se sabe de lo que había acá, que se sabe que era mucho ritmo ternario, con esas pocas cosas, que se sabe, hacer una nueva música, nuevos cantos.²⁸

Uno de los cantos del *jate* Suaie que se puede encontrar en plataformas en internet como Youtube, es el “Canto de Origen” ejecutado entre otras ocasiones, en marco de la *Cátedra de la memoria mhusyqa* realizada en 2015 en forma de homenaje a Eliécer Silva Celis²⁹. En esta oportunidad el *jate* Suaie concibió una ponencia titulada *Kuk´Abos: una matriz de gestación*

²⁷ Conversación personal con Carlos Gómez (25.07.2017)

²⁸ Ibid.

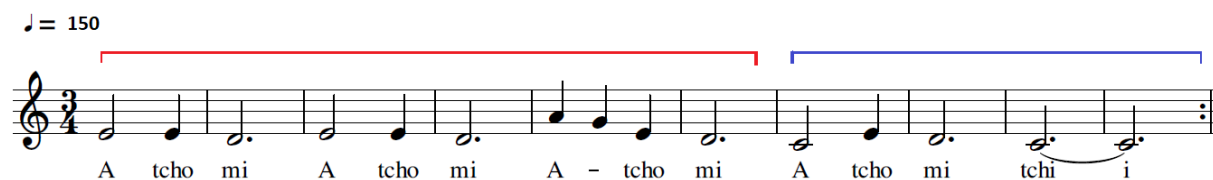
²⁹ Eliécer Silva Celis (1914-2007), fue un arqueólogo y etnólogo colombiano, promotor cívico y cultural, quien dedicó parte de su vida a la recuperación de la memoria del pueblo Muisca. En 1942 fundó el Museo Arqueológico de Sogamoso.

mhuysqa, para volver a ser gente,³⁰ la cual se inició y finalizó con este canto, el cual analizaremos más adelante, pero primero queremos resumir algunos aspectos con relación a la música tratados por él durante este espacio.

Al hablar sobre canto y danza el *jate* Suaie reconce que se está hablando implícitamente sobre el origen, según él: “los seres humanos fueron sembrados por unos movimientos de danza y unos sonidos especiales que salen de la garganta”³¹. Así el llanto de un recién nacido lo interpreta como un canto al que hay que recoger con un algodón y entregar al territorio, y al movimiento espontáneo que este hace como una danza. Por otra parte, el *jate* Suaie enfatiza en la necesidad de cantar y danzar para sanarse y también para “mover” el territorio y el pensamiento, pues considera que a través del canto: “se nombra un territorio” y de la danza “se siente y se encarna el territorio”, de esta manera al cantarse en lengua muisca se logra crear una conexión con el territorio, volviendo a este, al origen y a la madre.

Volviendo al *Canto de Origen*, este fue interpretado y danzado por el *jate* Suaie y una mujer al iniciar y al cerrar la ponencia. Estos se acompañaron respectivamente con sonajeros y el *jate* Suaie aconsejó en lo posible cantar siempre en femenino y en masculino debido al sentido de “polaridad” de la música. Además indicó que a través de este canto “no hablaba el hombre, sino el espíritu.”³² El *Canto de Origen* lo hemos dividido en cuatro secciones ABCD, cada una de estas se ha nombrado según el contenido del texto de la siguiente manera: Sección A: *Aliento de Vida*, Sección B: *Bagüe*, Sección C: *Chiminigagua* y Sección D: *Ty Zahana*.

TM. 1: Sección A) *Aliento de vida*



El canto inicia con un apocopé, que según Suaie simboliza, un estornudo, el aliento con el que da inicio a vida (A tcho mi): “...y en el estornudo brotaron dos fuerzas y cuando vinieron esas fuerzas polares vino el movimiento, la danza y con la danza el sonido, y con el sonido apareció la forma.”³³ La melodía se desplaza principalmente por grados conjuntos con excepción de un salto de quinta justa (D-A compás 4-5), un intervalo de tercera menor descendente (G-E compás 5) y uno de tercera mayor ascendente (C-E compás 7).

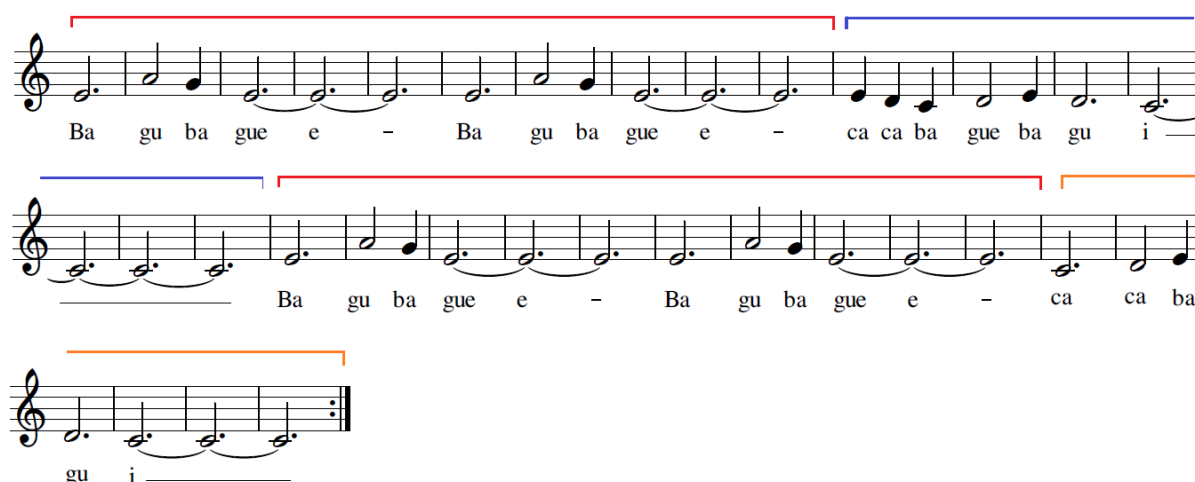
³⁰ Ponencia disponible en Youtube, vea: <https://www.youtube.com/watch?v=dlREAtKoIck> (25.04.18)

³¹ Cito las palabras del *jate* Suaie en el anterior enlace.

³² Ibid.

³³ Cito las palabras del *jate* Suaie, vea: <https://www.youtube.com/watch?v=JD0QiMJax7U> (25.04.18)

TM. 2: Sección B) *Bagüe*



La sección B inicia con un salto de cuarta justa (E-A) y está dedicada a la *madre abuela Bagüe*, quien representa el primer mundo femenino del cual emergieron los otros mundos. Esta sección se deja dividir en tres motivos, con excepción del salto de cuarta justa y un intervalo de tercera menor descendente (G-E compás 2-3) presentes en el primer motivo, la melodía en los otros dos motivos se desplaza por grados conjuntos.

El canto menciona la palabra *baguba*, construida a partir del prefijo *ba* y el sufijo *guba*. Según el *jate* Suaie *ba* significa construcción de origen y *guba* semilla origen³⁴. En este punto valdría la pena citar un extracto de la entrevista con el *abuelo* Gualcalá de gran ayuda para comprender la naturaleza de las *madres* y sus relaciones dentro de la cosmovisión muisca.

...hoy estamos hablando de dos madres, la madre *Ba*, que es de un mundo inmanifestado. *Ba* es tiniebla, *Ba* es oscuridad, *Ba* es una madre que está en el primer despertar de origen de hace nueve universos. Después de esa madre, ella dio vida a una hija ¿sí?, esa hija o semilla de ella se llama *Bagüe*. *Ba* tiniebla, *ge*, *güe*, ser. El primer ser existente en la tiniebla, la primera energía. *Bagüe* es la madre que dio vida al padre y a estos hijos, porque hay esta la madre *Bachue* también, ella la madre *Bachue* es una hija de la madre *Bagüe*.³⁵

TM. 3: Sección C) *Tchiminigagüa*



En la sección C se hace alusión al dios *Chiminigagua*, símbolo de la creación y *padre* creador del mundo. Los primeros cuatro compases son una variación del primer motivo de la sección B (*Bagüe*), las alturas en ambas secciones son las mismas (E-A-G-E-E). Sin embargo, el valor de las notas en la sección C es menor y por consiguiente su rítmica es diferente. El segundo

³⁴ Ibid.

³⁵ Conversación personal con el *abuelo* Gualcalá (08.09.2017)

motivo, a partir del compás 5, es a la vez una variación del segundo y tercer motivo de la sección B.

TM. 4: Sección D) *Ty Zahana*



La sección final D es una variación de la primera sección A. Inicia con un tono abajo (D) en relación con la sección A (E) y con un motivo rítmicamente invertido (negra, blanca). Los compases dos y tres están también invertidos en ambas secciones, es decir el segundo compás de la sección D corresponde con ciertas diferencias rítmicas (tres negras, en vez de blanca+negra) al tercer compás de la sección A, y el tercer compás de la sección D corresponde idénticamente al segundo compás de la sección A. Nuevamente encontramos el salto de quinta justa (D-A) entre los compases 3 y 4. A partir del séptimo compás se presenta el motivo final de la sección A, pero siendo repetido en esta sección D varias veces.

El texto de esta última sección fue el más difícil de transcribir, por eso se ha transcrito pocas palabras; entre ellas *mhuysca* (musica) y *hicha* (madre). Sin embargo, en otro video disponible en internet y titulado *Kyqa Mhuysqa: Ty Zahana (Pueblo Muisca: Canto y Danza)*, el mismo *jate* Suaie ofrece la siguiente explicación sobre el contenido de esta sección: “con nuestro canto, con todos estos orígenes, con todo este polen de sabiduría que decimos en nuestro canto y en nuestra danza, para nosotros los muisca la tierra cura, la tierra habla.”³⁶

El rol de la música en la etnoeducación

Las comunidad muisca aboga por una educación diferencial dentro de un estado pluriétnico, que reconozca y valore sus creencias, elementos y prácticas culturales, y mediante la cual se logre transmitir a las nuevas generaciones el conocimiento y los saberes de su pueblo. Es en este contexto donde se presenta la etnoeducación como una propuesta pedagógica fundamentada en la autonomía de las comunidades indígenas, para que estas mismas, internamente y de manera conjunta desarrollen un plan de estudios que responda a sus necesidades educativas, sociales, económicas y culturales. (Sosa Avendaño 2014) Una de estas instituciones educativas es el jardín infantil *Kihisaia Muisca Güe Atíquib* fundado en el año 2011 y localizado en el localidad de Suba.

Según Sosa Avendaño la etnoeducación define aspectos como: la historia teniendo en cuenta los movimientos y luchas de las comunidades, el territorio, o el patrimonio cultural vivo (Sosa

³⁶ Cito las palabras del *jate* Suaie , vea: <https://www.youtube.com/watch?v=JD0QiMJx7U> (25.04.18)

2014: 11). Sin embargo, esta no se encuentra expuesta de problemas metodológicos y estructurales. Un ejemplo de esto se presenta en el contexto de los jardines infantiles, los cuales al tratarse de instituciones de educación temprana, implicaría que los niños continuaran con su educación en colegios de primaria y posteriormente de secundaria, en donde normalmente “el indígena que aparece en las escuelas es un indígena folclorizado” (Miñana 2009), rompiendo de esta manera con el proceso de re-identificación establecido años atrás, lo que ha motivado finalmente a las comunidades indígenas a desarrollar una propuesta educativa alternativa a la que denominan “Educación Propia.”(Sosa 2014)

Dentro de la etnoeducación o la “Educación Propia” la construcción de la identidad indígena y la recuperación de su memoria se logra, entre otros aspectos mediante el aprendizaje de la lengua materna y las prácticas culturales, como la música y la danza. Aspecto que pudimos evidenciar en la festividad *Hizca IE Majuy*³⁷ celebrada en el municipio de Cota en Julio del 2017, en donde los niños y las niñas del jardín infantil *Ubamux* (Semilla de luz) de esta comunidad llevaron a cabo un performance, el cual incorporaba prácticas culturales como danzas circulares y comunitarias, así como referencias al *ritual de pago*, dando la impresión que el objetivo de esta puesta en escena era reforzar, a través de una propuesta lúdica y pedagógica el sentido de pertenencia de los más pequeños a su comunidad y su identidad colectiva como muisca. A continuación se presentara una descripción de esta puesta en escena, de la cual fui testigo y logre documentar en video:

Al lado de la tarima principal, y escondidos desde nuestra perspectiva detrás de unos globos blancos, amarillos y naranjas que decoran la festividad, esperan para entrar en escena niños y niñas entre los dos y cinco años. El conductor de la festividad en este día exclama: “vamos a bailar”, acto seguido empieza a sonar una grabación. En los primeros acordes se escucha el rasgueo de una guitarra, a continuación la melodía es presentada en un aerófono, quizás una quena; unos sonajeros acompañan, se trata de música andina.

Guiando a los niños y a las niñas se encuentran sus profesoras, quienes le indican que levanten sus brazos y muevan sutilmente las muñecas. Alrededor de estas tienen a manera de pulsera unos penachos de color amarillo. A excepción de las profesoras, todos visten de blanco, los niños de camisa con un bordado en la cintura y pantalón, cada uno lleva sobre la frente una bandana de color naranja, las niñas visten una túnica con el mismo bordado de sus compañeritos a la altura de la cintura y llevan mochilas. La gran mayoría calzan tenis de color naranja. La música suena y las niñas y los niños se dirigen hacia el centro del escenario en donde les esperan dos compañeritas más, cada una sentada espalda a espalda en sillas blancas, la niña que se encuentra en frente de nosotros sostiene en sus manos una imagen sonriente del planeta tierra, la otra niña sostiene también una imagen que no podemos reconocer en su totalidad, esta es también circular, sin embargo alrededor lleva unos penachos amarillos, por lo que podría tratarse del sol.

³⁷ *Hizca IE Majuy* (El camino de la sanación y el reencuentro consigo mismo), es una celebración comunitaria realizada anualmente por la comunidad muisca de Cota en conmemoración de la adquisición de su territorio ancestral en 1876. La celebración cuenta con desfiles de carrozas, música, danzas, juegos tradicionales, muestras artesanales y comida típica.

Tomándose de las manos forman un círculo alrededor de las dos niñas y empiezan a girar en dirección contraria a las manecillas del reloj, luego en la otra dirección. Se detienen y sin soltarse de las manos se arrodillan en el suelo, se sueltan y dirigen las palmas de sus manos a la tierra, empieza a sonar otra melodía esta vez interpretada en una zampoña, mientras los participantes levantan sus manos al cielo moviéndolas y las dirigen nuevamente a la tierra, así varias veces. Se ponen de pie, esta vez sin tomarse de las manos siguen con su danza circular balanceando de derecha a izquierda los brazos a la altura de la cintura, algunos se desconcentran, sus profesoras intentan guiarlos nuevamente, cambian de dirección siguen danzando, se detienen y se reorganizan, esta vez danzan acercándose a las niñas que se encuentran sentadas, dan un paso hacia adelante y vuelven a retroceder, algunos toman unos palos de madera que yacen en el suelo con los que golpean la tierra. Una profesora los reúne acercándose a las niñas en el centro, busca algo en su mochila, le da alguna indicación a unos niños que la miran atentamente y deja unos objetos en el suelo. El conductor de la festividad exclama: “estamos haciendo un pago a la madre tierra, oiga vea, que bonito!”, y pide un aplauso por: “nuestras futuras generaciones, nuestros hermanos indígenas, los muiscas”, los espectadores aplauden, los niños y las niñas vuelven a levantar sus brazos como en el principio, giran una última vez alrededor de sus compañeritas, dirigiéndose en una fila, y uno al lado del otro se ubican en frente de los espectadores, con una venia agradecen y se despiden.

2. Sobre la música muisca, un relato del *abuelo* Gualcalá

“Entonces la música es como un símbolo, un estandarte, un sello espiritual del pueblo muisca. Somos cantores en el espíritu y a través del canto se gobierna el territorio, se gobierna el universo, nuestros abuelos nos enseñaron fue a cantar espiritualmente”- Abuelo Gualcalá

Dos espacios

El camino que me condujo a entablar diálogo con el *abuelo* Gualcalá está compuesto por una serie de eventos y encuentros en diferentes espacios. Empezando en Viena, gracias a Nora Bammer quien me informó sobre la oportunidad de asistir a una ceremonia muisca dirigida por el *abuelo* Gualcalá y planeada para 13 de Agosto del 2017³⁸, sin embargo en esas fechas estaría en Bogotá. Intrigado decidí investigar más a fondo, y encontré sorprendido que el *abuelo* Gualcalá había estado anteriormente en Viena realizando una ceremonia de *yagé*, por lo cual sin dudarle me dirigí al lugar donde se llevo a cabo dicha ceremonia con la esperanza de poder establecer contacto con él. Mi entusiasmo y sorpresa aumentaron al recibir de su propio hermano Sindamanoy su contacto, iniciando de esta manera una serie de mensajes para poder acordar un espacio de diálogo.

La segunda etapa de este encuentro se dio en Bogotá, donde el *abuelo* Gualcalá me recibió y atendió en su casa. En esta ocasión él mismo me enfatizó en la importancia de solicitar permiso espiritual; si bien yo ya había estado en los cabildos indígenas de Suba y de Cota solicitando los debidos permisos para esta investigación, tenía que hacerlo también de manera espiritual con el territorio, con el espíritu muisca. Por sugerencia de él se pautaron unos puntos de partida para esta investigación y un posible encuentro en el cerro de Monserrate³⁹, espacio sagrado en donde podríamos pedir antes los *abuelos espirituales* por su permiso. Lamentablemente, por cuestiones de tiempo tal encuentro no se pudo realizar.

En septiembre del 2017 nos encontramos nuevamente, lejos de Bogotá, de Bacatá como se dice en lengua muisca, esta vez en Viena. Durante este encuentro recordé las palabras del *abuelo* Gualcalá en Bogotá, quien me sugirió que quizás la razón principal de esta investigación se encontraba más allá de un objetivo puramente académico, que quizás el territorio y el espíritu muisca de alguna manera me estaban llamando, y a través de este trabajo me podría acercar más a él y a mis antepasados. Así pues, antes de iniciar con el diálogo le pedimos autorización en pensamiento al espíritu del tabaco, compartiendo con él las razones de esta investigación.

³⁸ Información sobre esta ceremonia se encuentra disponible en la siguiente dirección:

<http://kinowienochne.at/filmprogramm/film/muisca-zeremonie/> (18.11.17)

³⁹ El cerro de Monserrate, o Guaria como se le conoce dentro de la comunidad muisca, se encuentra ubicado en el oriente de Bogotá a 3.152 metros sobre el nivel del mar. Para los muisca es un lugar de adoración y punto de observación astronómico, sin embargo algunos bogotanos suben hasta este cerro hoy en día a manera de deporte y/o ecoturismo, mientras otros lo hacen en forma de penitencia y perinigración dentro de la fe católica, pues en el siglo XVII haciéndose uso del valor simbólico e impresión visual del cerro se levantó en sus tierras por ordenes del Nuevo Reino de Granada una capilla en honor a la Virgen Morena de Montserrat, y posteriormente a principios de siglo XIX se inauguró la Basílica del Señor Caído de Monserrate. Vale la pena mencionar a manera de crítica que en la misma página oficial del cerro de Monserrate no existe mención alguna de la historia del cerro y su significado dentro de la cosmovisión muisca.

Historia lejana y temprana de la música

A continuación, a través del relato del *abuelo* Gualcalá se abordará la historia de la música muisca dividida respectivamente en historia lejana y temprana, se discutirá sobre sus primeras manifestaciones y se reconocerá el papel de los *padres espirituales* encargados de difundirla.

TS. 3: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- 1 G Pero también nos están diciendo los abuelos, que también hay una primera
2 manifestación física, espiritual de ese sonido que es la música. O sea en el
3 espíritu es un sonido y es un movimiento, pero en el mundo material también es
4 una música. Entonces nos están diciendo los *abuelos* que hay un animal espíritu,
5 que fue el primero, que dio vida a ese canto ¿sí?, que fue otorgada la potestad por
6 el espíritu, para que ya diera vida materialmente a la luz en todo el territorio. El
7 canto de esa ave, es el..., él es un mensajero del *padre*, cuando el *padre* creó el
8 sonido, a través del espíritu de donde salió el sonido fue de un cóndor. Y ese
9 cóndor viajó por todo el universo cantando, y a medida que fue cantando fue
10 poblando el territorio de luz.
11 Entonces nos dicen los abuelos que en el mundo físico, espiritual, todavía no hay
12 gente humana, sino la primera recreación visible en el mundo espiritual de la
13 música también estuvo a cargo del *abuelo* cóndor. La música como un poder de
14 creación ¿sí?, pero antes de ese espíritu de cóndor ya pudiera ejecutar una
15 misión, también hubo un *hijo* que dentro de *padre* y *madre* de los seis que
16 tuvieron le entregaron ese poder [...]
17 [...]Y al espíritu que se llama *Fo*, al *padre Fo*, fue el primero que la *madre* le
18 entrego el tambor y le entrego el *kuisi*. El *kuisi* es como la gaita, pero no es una
19 gaita, si parecida a la gaita, parecida a la gaita [...]
20 [...] Este y el tambor fueron los primeros instrumentos espirituales, que nacieron.
21 Para darle vida a un sentimiento, que era básico en la creación que se llama la
22 alegría. Sin esto la creación no se hubiera podido recrear. Este sentimiento y esta
23 fuerza del pito, y el tambor le dieron vida a la alegría. Y le dieron vida a la
24 alegría en los demás *hijos* de la creación que hasta ese momento eran seis.
25 Porque ellos necesitaban, los dioses necesitaban estar contentos para poder crear,
26 porque ese estado no lo conocía, y la *madre* le entregó a uno de sus hijos esto [el
27 *kuisi*], entonces cuando ella estaba buscando crear el universo, le mandaba a este
28 *hijo* - hijo cante y toque un ratico para que nosotros podamos estar alegres y
29 visionar.

En el extracto anterior se evidencia la manifestación de la música en dos planos: en un mundo físico, material y en otro mundo espiritual e intangible. Dicho esto se podría entender que la música comparte la esencia y la forma de estos dos planos, pudiendo ser evocada tanto de manera espiritual como material. Esta manifestación de la música fue llevada a cabo a través de dos espíritus creadores. Primero el *abuelo* Gualcalá alude al Cóndor, por medio del cual el canto se manifestó como un agente creador de luz sobre el territorio (línea 9-10). Pero anterior al Cóndor, al *padre Fo*⁴⁰ le fueron entregados los primeros instrumentos espirituales, el tambor y el *kuisi* (línea 17-18) con la finalidad de generar a través de la música alegría en los dioses, sentimiento clave y fundamental para que estos pudiesen desde su planeta gaseoso⁴¹, llevar a cabo su labor creadora (línea 21-22), evidenciando que los cantos instrumentales, es

⁴⁰ Fo significa también fuego, debido a esto el pueblo muisca se refiere al fuego sagrado como fogata. (conversación personal con el *abuelo* Gualcalá 08.09.17)

⁴¹ Según el *abuelo* Gualcalá, el *padre* creador tuvo que hacer una base preparatoria antes de empezar con la creación de este mundo: “Antes de que este planeta existiera, nuestro padre creador y la madre y los hijos yacían en un planeta gaseoso” (conversación personal con el *abuelo* Gualcalá 08.09.17)

decir los cantos “guardados” en los instrumentos musicales son los cantos más antiguos, creados antes del ser humano y del lenguaje. En estos dos relatos se presenta la música como agente creador, sin embargo la forma como esta es utilizada en la creación por parte de las dos deidades difiere entre sí. Por parte del Cóndor se da de manera directa (a través de su canto fue generando luz sobre el territorio), mientras que en el caso del *padre Fo*, la música actuó como impulso y/o herramienta para generar alegría, sentimiento requerido por los dioses para garantizar su labor creadora.

Una vez creada la tierra, de las aguas de la laguna de Iguaque surgió la *madre Bachué*⁴² acompañada de un pequeño niño, su virtual hijo, quien al crecer se convirtió en su pareja, y con quien concibió la primera generación de humanos que poblarían el territorio. Ambos *madre* y *padre* retornaron más tarde a las aguas de Iguaque en donde se transformaron en serpientes para desaparecer ante los ojos de sus hijos. Durante esta primera era muisca surgen *los cantos lunares*, cantos femeninos que dentro de la cosmovisión muisca perduraron durante cinco mil años.⁴³ Por otra parte los cantos masculinos, *los cantos solares* surgen más tarde, en la era masculina de la mano del *padre Bochica*, encargado de difundir la civilización y la cultura dentro del pueblo muisca y de establecer los ordenamientos sociales y la ley de vida. De esta manera, *los cantos lunares* de la *madre Bachué* y *los cantos solares* del *padre Bochica*, quienes respectivamente son las encarnaciones de la Luna y el Sol en la tierra, son según el *abuelo* Gualcalá *los cantos de la historia temprana*.

Por otra parte, dentro de los lugares sagrados⁴⁴ que hacen parte del territorio muisca, existe un espacio clave para el estudio de la música. Un lugar donde fue sembrado el espíritu de la música y en donde se conserva y se hallan los permisos para poder ser recordada.

TS. 4: Entrevista *abuelo* Gualcalá, extracto.

- | | | |
|----|---|---|
| 1 | G | Después de que ellos entregaron esto, mandaron y abrieron una puerta en el |
| 2 | | territorio que se llama Fosca, Fosca. Fosca queda en Cundinamarca en el límite |
| 3 | | entre Cundinamarca y el Meta, allá entre el piedemonte llanero y el páramo de |
| 4 | | Sumapaz. Se está acabando el páramo de Sumapaz y está comenzando ya el fin |
| 5 | | de la cadena montañosa, y se está comenzando el piedemonte llanero, allí hay un |
| 6 | | lugar que se llama Fosca, y ahí fue donde el <i>padre</i> creador bajo y sembró el |
| 7 | | espíritu de la música, y lo trajo a esta tierra materialmente con el <i>abuelo</i> Fosca. |
| 8 | | Entonces ya sembraron, en ese territorio esta como la seguridad, el trono y el |
| 9 | | permiso, para todas esas personas que están buscando recordar la memoria de la |
| 10 | | música ¿sí? Y ahí están guardadas todas las músicas, todos los libros de la |
| 11 | | música universal están ahí. Entonces si un músico va a aprender música de Sol |
| 12 | | tiene que ir ahí. |

A través del testimonio del *abuelo* Gualcalá reconoceremos que en Fosca se halla guardado el conocimiento de la música⁴⁵ “en libros”, como dice él (línea 10-11). Siguiendo este orden de

⁴² François Correa reconoce que con *Bachue* se inicia el cultos de las aguas, la ceremonias de arroyos, lagunas y ríos (Correa 2005: 206).

⁴³ Conversación personal con el *abuelo* Gualcalá (08.09.17)

⁴⁴ A parte de la ya mencionada laguna de Iguaque de donde emergió la humanidad, dentro de la cosmovisión muisca se consideran lugares sagrados distintos accidentes geográficos, como montañas, fuentes fluviales o cuevas.

⁴⁵ El *abuelo* Gualcalá reconoce también que dentro de la semilla del maíz se encuentra guardado el conocimiento de la música: “...el maíz tiene grabado la fuerza ancestral y sagrada de la música ¿sí? Si uno comiera maíz,

ideas Fosca podría considerarse como un lugar de peregrinación para los músicos quienes han de acudir a este espacio para poder aprender una música en particular (línea 11-12).

Sobre el estado actual de la música

Como ya fue expuesto en capítulos anteriores, las comunidades muiscas se encuentran en un proceso de reconstrucción y recuperación cultural. En este proceso el *abuelo* Gualcalá, a través de un trabajo de carácter espiritual, ha estado recuperando memoria musical y conocimiento con el propósito de ser compartido y enseñado a los jóvenes de la comunidad.

TS. 5: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | J | ¿Y cómo se hace para recuperar todo ese conocimiento? |
| 2 | G | Dedicación, tiempo, silencio y plantas sagradas. Yo creo que una forma es |
| 3 | | reflexión, sentándose y teniendo un dialogo espiritual con los <i>abuelos</i> |
| 4 | | interiormente, yendo al territorio a consultar. Yo pienso que más que todo es un |
| 5 | | trabajo de consulta y la consulta es decir, en los pueblos nativos, siempre hay un |
| 6 | | método de consulta para hablar con el espíritu, en la cual uno está asesorando su |
| 7 | | hacer humano con un espíritu mayor que tiene como el conocimiento de las |
| 8 | | cosas, que están en el orden y en el desorden. |
| 9 | | Y el resto del trabajo también ha sido con las plantas sagradas de visión, es decir |
| 10 | | con el remedio, con el <i>yajécito</i> , tomar remedio y empezar a preguntar a las |
| 11 | | abuelos y escuchar los cantos, y a pedir permisos para recibirlos, entonces la otra |
| 12 | | ha sido la entrega directa en el espíritu de los <i>abuelos</i> de los cantos. Este es canto |
| 13 | | de este y me lo entrega, uno ya se lo graba, se lo sabe, viene acá hace eso y cura |
| 14 | | eso y es de eso. |

En la labor para recordar ese conocimiento ancestral, el *abuelo* Gualcalá reconoce dos pasos. El primero implica un trabajo de consulta (línea 4-5) a manera de trabajo de campo, requiriendo de un reflexión profunda y posibilitando de esta manera entablar un diálogo interior con los *abuelos* espirituales, guardianes del conocimiento. El segundo paso, también requiere de un acercamiento y conocimiento previo del territorio, debido a que involucra el uso de plantas sagradas de visión como el *yagé* (*Banisteriopsis* sp.) (línea 9-10), necesarias para generar un diálogo con los espíritus, posibilitando así, la entrega directa de los cantos por parte de estos a los seres humanos.

Con relación a los cantos ejecutados durante la ceremonia de *yagé* y el diálogo establecido entre seres humano y no-humanos, vale la pena mencionar las investigaciones de Brabec (2002, 2011), quien tras analizar estos cantos dentro de las comunidades indígenas yine, ashéninka, kakataibo, shipibo-konibo (asentadas en la Amazonia peruana), reconoció la acción de cantar durante el ritual de ayawaska como un “*acto de traducción*” por parte del “*especialista*”, quien a través de los cantos hace alusión a la visión infundida durante la ceremonia de ayawaska (Brabec 2015: 111 cursiva en original).

espiritualmente su actitud musical, o su memoria musical, o su ancestralidad musical despertaría, porque nuestro pueblo era encargado en guardar esas semillas, y en esas semillas estaba guardada esa fuerza.” (Conversación personal con el *abuelo* Gualcalá 08.09.17)

... el acto de cantar durante un ritual es un acto de traducción: la percepción visual de un mundo alejado se traduce a una información auditiva y resulta en la canción, con su estructura musical y su letra (Brabec 2015: 111).

Por otra parte, Langdon (2015) tras analizar las *performances* indígenas chámánicas entre los indígenas siona del Putumayo en la Amazonia colombiana, evidenció el uso del *yagé* y cantos por parte de los chamanes siona para acceder a “*reinos invisibles*”, pudiendo establecer de esta manera diálogo con seres de “*diferentes ámbitos*”, y evidenciando que la experiencia sinestética visual y auditiva construyen conocimiento chámánico entre los siona (Langdon 2015:39 cursiva en original.)

La *performance* ritual es experimentada como diálogo, en el que los participantes escuchan a los seres invisibles con los que están interactuando en el otro lado. (Langdon 2015: 47)

Volviendo a la conversación con el *abuelo* Gualcalá, otros aspectos sobre el estado actual de la música muisca que queremos abordar en un extracto a parte, debido a su relevancia y teniendo en cuenta que estos aspectos fueron tratados en diferentes tiempos de nuestra conversación, son los siguientes:

TS. 6: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- 1 G Entonces nosotros no sabemos cantar, nosotros recordamos los cantos, porque
2 todos son el origen. No es que yo me invento una canción, las canciones se
3 inventaron así sean en nosotros, no las canciones son el recuerdo y la memoria, y
4 por eso para entender la música tiene que también existir un conocimiento, un
5 amor, un deseo, un anhelo, una esperanza de recuperación de la lengua, porque
6 sin lengua propia tampoco hay comprensión de la música. No, si recuerdo la
7 memoria, porque la música también dentro de nuestro pueblo ha sido un
8 instrumento de descolonización del pensamiento. O sea nos hemos podido liberar
9 de muchas plataformas mentales de occidente a través de la música, y ella ha
10 hecho recordar, ella ha brindado la posibilidad para que le gente se vaya soltando
11 unos anclajes que nos pusieron quinientos años en la mente. [...]
12 Por ahora las prácticas son internas, para que haya comprensión y no se vuelva
13 una moda, no se vuelva superficial. Porque ese es de los miedo que yo a veces
14 tengo, que este renacer se contamine con un hippismo y se contamine con una
15 moda y se vuelva nada la tradición, entonces por eso uno es esquivo a a enseñar,
16 es esquivo a compartir. Eso pues vendrá con el tiempo, la confianza se restaura
17 pero estamos en un proceso apenas como de restaurar ese orden interior en
18 nuestro pueblo después de tantos años de silencio. Pero los *abuelos* son muy
19 generosos y los *abuelos* nos reconocen a todos como un espíritu mestizo, y
20 dentro de ese espíritu mestizo todos tiene cabida, lo importante es la actitud y
21 con una buena actitud los *abuelos* es suficiente, no necesitan más, porque
22 también saben que tenemos su sangre.

Dentro del discurso muisca los cantos son recordados (línea 1). Estos no son producto o composiciones musicales de los seres humanos. De esta manera podemos entender que los cantos son entregados por seres no-humanos a seres humanos⁴⁶, por lo cual a través de estos

⁴⁶ Una concepción similar es proporcionada por Seeger, quien asume que la música de los *kisêdjê/suyá* no es compuesta por integrantes de la comunidad, sino que en contraste es asimilada de actores no-humanos pudiendo ser estos animales, plantas y espíritus entre otros (Brabec de Mori et al, 2015:11).

cantos, los espíritus logran manifestarse en este mundo, demostrando una interacción social entre seres humanos y no-humanos a través de la música.⁴⁷

La música es el “idioma” de los espíritus; cantar es la forma adecuada de comunicarse con ellos. Adaptar su voz a la manera de expresarse de los seres no-humanos significa llamarles (Illus citado en Brabec de Mori 2015: 104).

Por otra parte el *abuelo* Gualcalá ve en la música un instrumento de descolonización del pensamiento (línea7-8), aludiendo de esta manera no solamente la dominación política y económica ejercida a sus antepasados por parte de los conquistadores europeos durante el colonialismo o la más reciente emprendida por la oligarquía o gobiernos de turno, sino también la dominación sobre aspectos representacionales, es decir la dominación del pensamiento. Por esto el *abuelo* Gualcalá reconoce que en los cantos yacen guardados el recuerdo y la memoria del pueblo muisca. De hecho según él, se llegó a pensar que el muisca se había extinto porque este había olvidado su música: “Durante quinientos años pensamos que nuestro abuelo, bisabuelo, tatarabuelo y todas las generaciones hacia atrás ya se habían muerto y no existían, porque se olvido la música”⁴⁸

Por último, el *abuelo* Gualcalá enfatiza en la importancia del carácter interno de las prácticas musicales. Esto debido al temor que le despierta una posible “contaminación” de la tradición a causa de terceros, que pudiesen malinterpretar este renacer muisca como una moda alternativa, una especie de neo-hippismo. El mismo *abuelo* Gualcalá me aseguro desde nuestro primer encuentro en Bogotá, que él era tradicionalista y por lo cual le era difícil aceptar el carácter muisca de algunas manifestaciones musicales concebidas como música muisca en la actualidad. Además su temor se puede sustentar en la desconfianza, pues si bien los muisca se encuentran liderando procesos para la reconstrucción cultural de su pueblo, llevan consigo también un trauma histórico, el cual se suma a la incredulidad y desaprobación de algunos sectores de la sociedad que se niegan a admitir la existencia de los muisca en la actualidad. Sin embargo, como admite el mismo *abuelo* Gualcalá, la confianza se irá restaurando con el tiempo y debido a nuestra naturaleza como “espíritus mestizos” podemos llegar a tener cabida dentro del espíritu muisca (línea 20).

Sobre los permisos y las posibilidades de la música

El hacer de los individuos, es decir las labores u oficios ejercidos por estos, determinan el conocimiento sobre un tipo específico de música. Para el *abuelo* Gualcalá, la música guarda en si misma los permisos y autoridades para ejercer una determinada labor.

TS. 7: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | G | Entonces todo el pueblo en el mundo muisca, la música que sabe es de acuerdo a |
| 2 | | su hacer, porque todos los permisos para cada hacer están guardados en la |
| 3 | | música. Entonces si usted va a pedir un permiso, va a hacer fuego, un orfebre, si |
| 4 | | no sabe la canción del fuego, ¿Cómo va a llamar a ese espíritu? No, no le va a |
| 5 | | llegar, entonces no está autorizado para trabajar con eso. Y está guardado en una |

⁴⁷ Sobre el rol de los sonidos en las ontologías indígenas se recomienda el trabajo de Brabec de Mori, Lewy y García (2015) en donde se incluye también el trabajo de otros autores, quienes dentro de otros aspectos analizan el rol de la música en las interacciones entre seres humanos y seres no-humanos, entendiéndola a la vez como una forma de comunicación sonora entre estos.

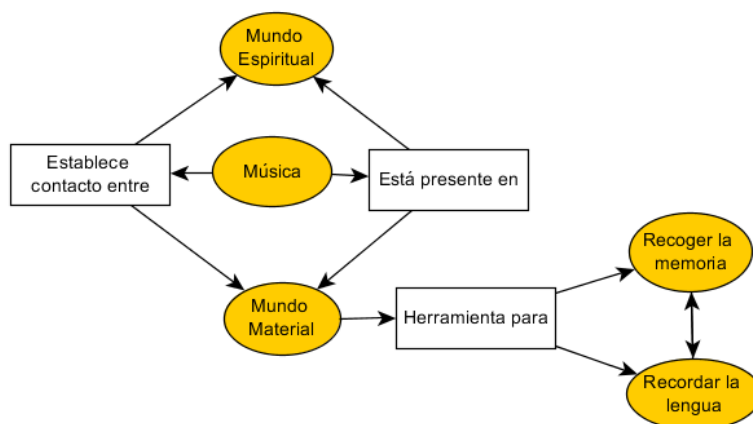
⁴⁸ Conversación personal con el *abuelo* Gualcalá (08.09.17)

6 simplicidad obviamente una cancioncita, pero si no se la sabe pues, no entra, no
 7 entra, una simple canción es el camino, la llave y la puerta para conectar cada ser
 8 con su memoria de origen, y que cada hacer, que cada persona haga, recoja la
 9 memoria de cómo fue que el primer ser humano empezó a hacer eso.
 10 [...] la música nos ayuda a recordar eso, la música está viva en cada una de las
 11 disciplinas del espíritu muisca y para todo se necesita música. Es fundamental,
 12 pero más que todo es música de vida, porque también ponerlo ceremonial se ve
 13 muy muy exclusivo, ceremonial pareciera que fuera de momento y no, si fuere de
 14 momento entonces tendría que ser la vida una ceremonia, porque es música de
 15 vida, si esta triste cante, si esta alegre cante, como este cante.

Con el ejemplo del orfebre citado (línea 3-4), el *abuelo* Gualcalá nos demuestra como un canto puede funcionar como herramienta para establecer comunicación con un espíritu, en este caso en concreto con el espíritu del fuego. Mediante este canto, el orfebre puede recordar o “recoger la memoria” (línea 8-9) de esa labor, porque sin memoria (persevada en la música), el orfebre no estaría apto para trabajar con el fuego.

Esta concepción se extiende para todo los quehaceres del ser humano. “Para ser un abuelo toca cantar, no se puede ser abuelo si no canto, y no tiene que ser cantar bonito, no, recordar la lengua y hablar con la madre en el lenguaje de origen”⁴⁹ me recalcó el *abuelo* Gualcalá durante nuestro segundo encuentro. Con esto quería decir que la acción de cantar implica “recordar la lengua”, su lengua de origen, es decir la lengua muisca. Por eso los muiscas además de encontrar en la música los permisos de origen, reconocen en ella también un medio para la reconstrucción de su lengua.

En las últimas líneas de este extracto el *abuelo* Gualcalá reconoce a la música como “música de vida” (línea 12), presente en el diario vivir de las personas. Dicho esto se podría afirmar que la música es un elemento cotidiano dentro de la comunidad muisca, de hecho llegue a preguntárselo durante nuestra conversación, y en parte no estaba errado, el *abuelo* Gualcalá reconoció que actualmente la música se encuentra en una mayor proporción en el mundo espiritual. Como se menciono anteriormente, el ser humano puede cantar en espíritu y de esta manera está “viviendo”, “recordando” y ”trayendo” mentalmente esa música con el propósito de (re)crearla físicamente en este mundo material.



Img. 4 Diagrama: las posibilidades de la música según Gualcalá.

⁴⁹ Conversación personal con el *abuelo* Gualcalá (08.09.17).

Caso personal: el uso de la música en la medicina

El *abuelo* Gualcalá es médico tradicional y en su labor necesita constantemente de la música. En el siguiente extracto se abordará el uso de la música dentro de la medicina tradicional.

TS. 8: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- | | | |
|----|---|---|
| 1 | J | ¿Y por ejemplo sumerced como utiliza esos cantos en en la labor de medicina? |
| 2 | G | Los cantos en la labor de la medicina tienen dos principios, el primero es abrir la |
| 3 | | puerta y el trono, no se puede abrir un trono de medicina sin canto, entonces para |
| 4 | | poder abrir el espíritu al servicio de las personas y poder disponerse para servir, |
| 5 | | se abre con canto y para poder recoger y entregar y cerrar lo que gente entrego, |
| 6 | | se recogió y la enfermedad que tiene se necesita un canto. |
| 7 | | Entonces para nosotros en la atención de la vida diaria y en el ejercicio de la |
| 8 | | medicina, el canto abre, recoge, cierra y entrega todo el trabajo de medicina [...] |
| 9 | | entonces es la forma en que habita cotidianamente en nuestro trabajo. No hay |
| 10 | | ningún trabajo que no tenga un canto de apertura y no hay ningún trabajo que no |
| 11 | | tenga un canto para cerrar para finalizar. Entonces de esa forma, y en las |
| 12 | | ceremonias de remedio están <i>los cantos de los instrumentos</i> , para convocar al |
| 13 | | espíritu y están <i>los cantos de los abuelos</i> en la hora de la limpieza para recoger la |
| 14 | | enfermedad y retirar la sombra. |

En la medicina tradicional se evidencia la necesidad del canto para abrir y cerrar el trabajo. Como bien menciona el *abuelo* Gualcalá, no hay ningún trabajo que no tenga un canto de apertura, ni ninguno que no tenga un canto para cerrar (línea 9-11). El primer canto posibilita el contacto con el espíritu al servicio de la persona (o los espíritus no negamos la posibilidad que sean más). El *abuelo* Gualcalá clasifica este primer grupo como *los cantos de los instrumentos* (línea 12), evidenciando que se trata de música instrumental. El segundo grupo posibilita limpiar y “recoger” la enfermedad sufrida por el paciente, y son denominados *los cantos de los abuelos* (línea 13). Si estos últimos son música plenamente vocal es algo que no podemos garantizar, sin embargo podemos constatar que los cantos en la medicina tradicional se pueden hacer en pensamiento: “cuando esta curando uno, está cantando en la mente y esta es llamando, está invitando, convocando, presentando, sin eso es difícil.”⁵⁰

Mediante los cantos se cura, se retira y se entrega la enfermedad a los espíritus de origen, por lo cual la música se puede entender como una posibilidad de entrega. Por otra parte, vale la pena resaltar la posibilidad de los cantos para curar también “enfermedades culturales”. Estos tipos de canto fueron definidos por el *abuelo* Gualcalá como *cantos de ley de vida*:

TS. 9: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | G | Entonces los cantos de ley de vida tienen un orden, el orden de los cantos es, que |
| 2 | | la persona con el canto, pueda recoger el daño que ha hecho, que la persona con |
| 3 | | el canto pueda recoger el daño que ella se hace a ella, y que la persona con el |
| 4 | | canto pueda recoger el daño que ella permitió que otras personas le hicieron por |
| 5 | | su propia actitud. Entonces para nosotros el canto sirve para recoger sombra, |
| 6 | | sirve para recoger negativo, sirve para entregar, no deja escapar el mal, no deja |
| 7 | | escapar el negativo, lo lleva directamente, cuando usted lo entrega en canto, el no |
| 8 | | se puede salir de ahí. |

⁵⁰ Conversación personal con el *abuelo* Gualcalá (08.09.17).

De esta manera, mediante el poder de los cantos se evidencia la posibilidad para recoger enfermedad (daño) a través de tres categorías: 1) la persona mediante el canto puede recoger el daño causado por ella misma a otros humanos o entidades no-humanas) 2) la persona mediante el canto puede recoger el daño que ella misma se hace y 3) la persona mediante el canto puede recoger el daño ejercido por otras personas causado por su propia actitud, es decir se implica la responsabilidad de la persona por el daño (los daños). De esta manera se observa que en estas tres categorías el daño es ejercido por la misma persona en forma directa (caso 1 y 2) e indirecta (caso 3). Por esta razón el *abuelo* Gualcalá reconoce en el canto una posibilidad para recoger sombra y negativo (línea 5-6).

Tipos y ordenamiento de cantos

Como se evidencio en este capítulo, los cantos muiscas están ordenados en: *cantos de historia lejana* (cantos que narran la historia de la creación del universo), cantos de la historia temprana, (cantos entregados al ser humano), donde sobresalen los *cantos lunares* (cantos femeninos) y los *cantos solares* (cantos masculinos), cantos ligados a las labores u oficios, entre estos los cantos medicinales divididos respectivamente en *cantos de los instrumentos*, *cantos de los abuelos* y *cantos de ley de vida*. Una de las finalidades de este ordenamiento obedece principalmente a la necesidad de crear una narrativa sobre el origen del universo y del ser humano. A continuación, mediante un extracto de la entrevista, se demostrará la existencia y el ordenamiento de otros cantos:

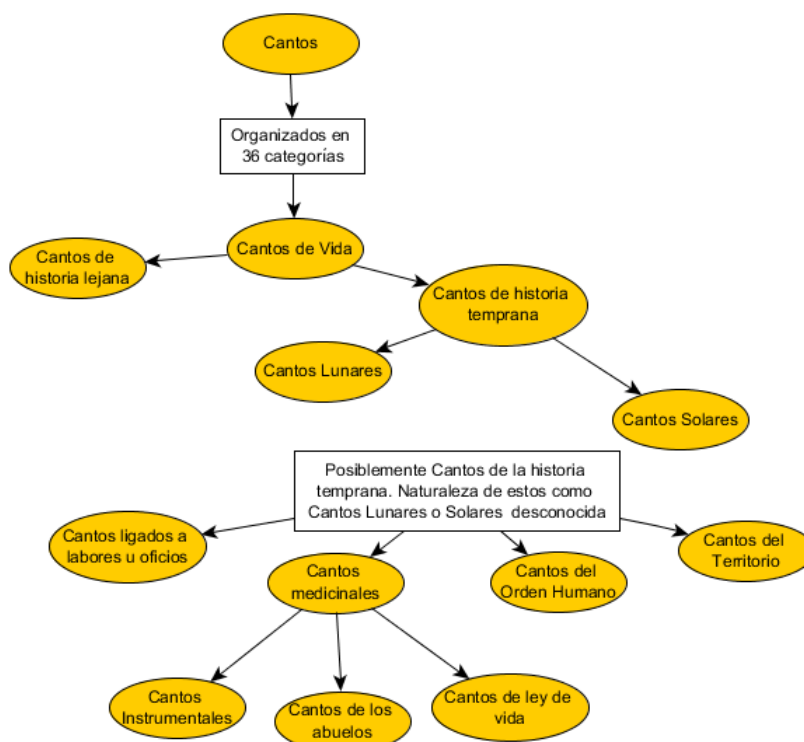
TS. 10: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto.*

- | | | |
|----|---|---|
| 1 | J | ¿Y a parte de esos cantos lunares, solares, los cantos tempranos, cantos lejanos, |
| 2 | | qué otros cantos hay? |
| 3 | G | Están los cantos de nacimiento, cantos de bautizo, cantos de matrimonio y cantos |
| 4 | | de mortuoria, pa' todo eso necesita canto. Para recibir una persona en este mundo |
| 5 | | cuando está naciendo, canto, para nombrarla y bautizarla y entregarle un nombre |
| 6 | | en nombre los <i>abuelos</i> , canto, para pedir permiso y que los espíritus nos den la |
| 7 | | fuerza para unir esa pareja, canto, para abrir una puerta y entregar una alma de un |
| 8 | | mundo a otro, canto, para recordar el orden del territorio, canto, todo el territorio |
| 9 | | tiene canto, entonces hay canto de territorio. [...] |
| 10 | | Están cantos de curación, cantos de sanación, cantos de medicina, cantos de |
| 11 | | limpieza, cantos de purificación, cantos de agradecimiento, cantos alegría, cantos |
| 12 | | de festejo, cantos de comunidad, cantos de pareja, cantos de familia, cantos de |
| 13 | | individuo, de espíritu. |
| 14 | J | Para cada acción de la vida hay un canto. |
| 15 | G | Si, bajo varios regímenes. Entonces yo creo que existe, no los he estudiado bien, |
| 16 | | pero yo creo que alrededor de un ordenamiento en treinta y seis categorías de |
| 17 | | cantos, más o menos es treinta y seis el ordenamiento de las formas en el que está |
| 18 | | materializado el canto, ordenado esa enciclopedia, ordenado ese libro. Porque a |
| 19 | | la final el canto es un libro, y tiene ese libro treinta y seis tomos [...] |
| 20 | J | ¿Y Sumerced cuantos tomos ha aprendido? |
| 21 | G | Yo estoy practicando uno, pero tengo acceso a todos esos libros, no los he |
| 22 | | materializado porque en este momento no los necesito, pero estoy enseñando de |
| 23 | | esos tomos a muchas personas, el que le corresponde aprender ¿sí? Aunque no |
| 24 | | los practique yo, si los estoy enseñando, porque no los necesito en la práctica en |
| 25 | | lo que estoy haciendo, los abuelos ya me llevaron a otro nivel de música también, |
| 26 | | entonces ya mi trabajo lo puedo hacer en pensamiento. Ya claro si necesito algo, |
| 27 | | le digo a un hijo toque esto, toque esta canción o yo también la toco y se la |
| 28 | | enseño, pero después de que yo enseñe, entonces yo ya no puedo seguir haciendo |

29 eso. Yo ya enseñe y el que me recibió tiene que hacerlo ahora por mí, porque él
 30 fue lo que quería hacer, yo no le dije que venga le enseñe, no, eso él me busco,
 31 que él quería hacer eso, entonces le enseño a hacer eso y cuando le enseño a
 32 hacer eso entonces el espíritu dice -ya usted entrego, ahora aprenda otra cosa y
 33 esa persona que haga lo que usted antes está haciendo. Entonces a medida de eso
 34 en la música estoy ahora muy en lo espiritual, es decir recuperando historias,
 35 recuperando origen, recuperando lugares, recuperando memoria, mi tarea ahorita
 36 es ordenar todo eso para que los próximos muisas puedan tenerla cada vez más
 37 clara.

Como se pudo apreciar el *abuelo* Gualcalá reconoce que todas las etapas y periodos del ciclo de vida del ser humano están acompañados por cantos, es decir existe un canto para cada periodo evolutivo de la persona (línea 4-8), por lo que nos tomaremos el atrevimiento de llamarlos *cantos del orden humano*. Por otro lado el *abuelo* menciona los *cantos del territorio* (línea 9), es decir cantos evocados en el territorio, en las montañas, rios y lagunas entre otros espacios, para poder establecer comunicación con los *padres y madres* espirituales.

De esta manera los cantos citados hacen parte, según el *abuelo* Gualcalá de una “enciclopedia” de cantos, ordenada en un total de 36 categorías (línea 16-17), de las cuales él se encuentra practicando una, pero dice tener acceso a las 35 restantes, pudiendo enseñarlos a la persona que le corresponda y creando así un especie de ciclo de enseñanzas, en donde el conocimiento recibido es entregado a otro con la finalidad de adquirir un nuevo conocimiento para volver a transmitirlo. De esta manera el *abuelo* Gualcalá se encuentra trabajando en espíritu (línea 34), recuperando memoria y estableciendo una base de conocimiento para la futuras generaciones.



Img.5: Reconstrucción del ordenamiento de los cantos muisas a partir del relato del abuelo Gualcalá.

3. En Kuchavira con el *Jate* José Pereira y Don Luis Alberto Díaz

“La vida es una canción, la vida es una melodía, es sincronía de sonidos, un mundo de melodías, un dialogo permanente” *jate* José Pereira.

El encuentro⁵¹

En una casa de dos pisos hecha de madera, que sobresale de las otras y ubicada en la misma calle que conduce cuesta arriba a la casa indígena de Cota, fue donde me citó el *jate* José Pereira el primero de Agosto del 2017. José Antonio Pereira fue gobernador del Cabildo Muisca de Cota entre los años 2013-2014 y como líder indígena y miembro de la comunidad muisca denunció el robo, la usurpación y el desalojo de las tierras de su comunidad por parte de los juzgados, cortes y autoridades del país.⁵² El *jate* José Pereira exigió por los derechos de su comunidad, por el derecho a vivir en sus tierras ancestrales, por el derecho a preservar su cultura, el legado de sus abuelos y ancestros.

La casa en donde nos encontramos lleva por nombre *Kuchavira fundación de Artes y de Oficios*. Es una casa cultural, una casa taller, hecha para la comunidad en donde converjan las artes, se intercambie la palabra y se lleven a cabo procesos de reconstrucción de las prácticas culturales de la comunidad muisca. El día de nuestro encuentro estuvo también presente otro miembro de la comunidad muisca; don Luis Alberto Díaz Vargas. Antes de iniciar la conversación, el *jate* José Pereira y don Luis Alberto me enfatizaron en la necesidad de pedir permiso a los ancestros, pues la palabra, que ellos iban a pronunciar venía directamente del espíritu muisca.

Con la música nació el origen

Durante nuestro encuentro, el *jate* José Pereira me enfatizó que para poder hablar sobre la música y comprender su significado en la cosmovisión muisca teníamos que remontarnos en primera instancia hasta los orígenes del todo. En sus palabras, fue a través de la misma música como se infundió la vida:

TS. 11: *Entrevista jate José Pereira, extracto.*

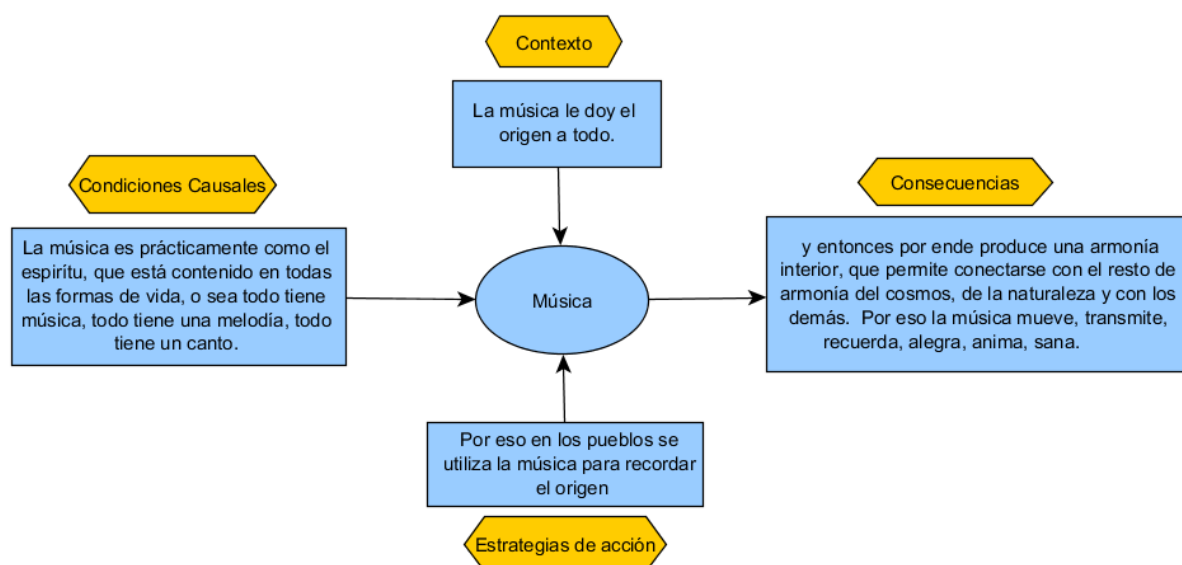
- | | | |
|---|----|---|
| 1 | JP | Bueno yo, yo creería que para, para hablar de esas prácticas habría que hablar un |
| 2 | | poquito de historia ¿sí? |
| 3 | | [...]¿Cómo ha sido el entender lo que, pues en la historia los mayores han |
| 4 | | contado de la música y su relación con la creación?, ¿sí?, su función con el |
| 5 | | origen. |
| 6 | | [...] la música como tal, yo creo que sería difícil definir en términos, pero sí |
| 7 | | entender que la música le doy el origen a todo. La música es prácticamente como |
| 8 | | el espíritu, que está contenido en todas las formas de vida, o sea todo tiene |
| 9 | | música, todo tiene una melodía, todo tiene un canto ¿sí? A través de la música |

⁵¹ Este encuentro no hubiese sido posible sin la ayuda de Carlos Gómez Montoya.

⁵² Mediante un video de 2:33 de duración, el *jate* José Pereira hizo uso de YouTube para denunciar este desalojo: <https://www.youtube.com/watch?v=RAHlxKrsWJk> (20.10.17)

10 se pudo, después de estar pensado, ordenado y materializado, infundirle esa vida
 11 ese, el movimiento al agua, el crecimiento a las plantas, el movimiento a los
 12 animales.
 13 La música es la conexión profunda con el origen, con el espíritu, con los
 14 creadores, con la naturaleza. Es un diálogo y una expresión permanente. En la
 15 música esta grabada la historia. Por eso en los pueblos se utiliza la música para
 16 recordar el origen y entonces por ende, produce una armonía interior, que
 17 permite conectarse con el resto de armonía del cosmos, de la naturaleza y con los
 18 demás. Por eso la música mueve, transmite, recuerda, alegra, anima, sana.

En diferentes cosmogonías el nacimiento del universo es asociado con un sonido, creador y generador de toda la vida⁵³. Lo que Alfred Tomatis (1996) resume en su pensamiento como la “Symphonie Fantastique”, la idea de que el cosmos es en esencia un tono inicial propagado sobre la infinitud del espacio. En donde el desarrollo del mundo se remonta a ese primer tono, que ha venido formando y constituyendo toda la vida conocida (Tomatis 1996: 33). De la misma manera el *jate* José Pereira contempla la música como la fuerza originadora del todo (línea 7), pensamiento que evidencia similitudes con el mito del *padre* Fo expuesto en el capítulo anterior. Por eso, para comprender mejor este pensamiento sobre la música como la fuerza originadora del todo, proponemos analizarlo e ilustrarlo a continuación mediante el paradigma de codificación de Glaser y Strauss que hemos presentado en la primera parte de este trabajo.⁵⁴



Img 6. Discurso musical codificado a través del Codierparadigma de Strauss.

Partiendo de este punto: la música (F) es la generadora de la vida y del todo (CO) (línea 7). Por eso está presente como el espíritu contenido en todas las formas de vida (CC) (líneas 7-8).

⁵³ En diferentes culturas del mundo se pueden hallar mitos sobre la creación del mundo a partir del poder de un sonido. Algunos de estos casos son la historia del Génesis compartida por la tradición judeo-cristiana en donde Dios originó el universo a través del sonido producido a través de la palabra “Hagase la luz”. En la tradición Hindú el origen se dio por medio del matra OM, y en el antiguo Egipto destacan los mitos del Sol como creador del mundo a través de un “grito de luz”, y del dios de la palabra, la danza y la música Thot como creador del mundo a través de una palabra risueña.

⁵⁴ Vea pág 10. Las abreviaturas utilizadas corresponden a: F fenómeno, CO contexto, CC condiciones causales, EA estrategias de acción, y C consecuencias.

Por lo cual, la música es empleada como un medio para recordar el origen (EA) (líneas 15-16). Posibilitando de esta manera que los individuos pueden conectarse también con el resto de la creación (C) (líneas 14-18), así la música es entendida como una fuerza sanadora, capaz de influir positivamente sobre los sentimientos del ser humano (línea 18).

Como se ha evidenciado, mediante el canto el ser humano pudo preservar el conocimiento sobre su origen y el de los otros elementos de la naturaleza, pues en la música radica y esta grabada la historia utilizada para recordar el origen. Sin embargo, con el paso del tiempo y como consecuencia de cambios culturales, procesos de colonización, la prohibición de sus costumbres, la tergiversación de la palabra y de sentimientos de vergüenza propios de los muisca hacia sus mismas raíces indígenas, éstos fueron olvidándose y distanciándose de algunas de sus prácticas musicales.

Sobre los instrumentos musicales

A continuación queremos abordar algunos aspectos de los instrumentos musicales dentro de la comunidad muisca, su finalidad dentro de la creación, así como la opinión del *jate* José Pereira sobre el estado actual de éstos en los museos.

TS. 12: *Entrevista jate José Pereira, extracto*

- | | | |
|----|----|--|
| 1 | JP | [...] Que hacer la música era como imitar esos mismos sonidos que tiene la |
| 2 | | naturaleza, para generar un diálogo. Por ejemplo se sabe, que hay instrumentos |
| 3 | | que imitan el sonido del agua, instrumentos de viento que le llaman de viento, |
| 4 | | pero desde luego son hechos en diferentes tipos de cañas, y de materiales, y de |
| 5 | | cerámicas y de huesos y de muchos materiales que, y de hojas y de plumas y de |
| 6 | | cosa que son la imitación del sonido y de las voces de los elementos de la |
| 7 | | naturaleza. |
| 8 | | [...] Por ejemplo si hablamos de cerámica, hay muchas de las flautas, de las |
| 9 | | ocarinas, ciertos tipos de instrumentos, que producen unas frecuencias muy |
| 10 | | importantes, que ya no están para mover energías que afecten a la naturaleza y a |
| 11 | | los seres humanos. Nosotros pensamos inclusive que hoy en día, en los museos |
| 12 | | del mundo, reposan muchos de esos instrumentos, que para nosotros un |
| 13 | | instrumento de esos es un ser vivo, un instrumento no es un objeto, no es un |
| 14 | | elemento hecho de barro, de hueso, de caña, es un ser que vive, es un <i>abuelo</i> , es |
| 15 | | un anciano. Porque se convirtieron en objetos meramente de exhibición. Pero que |
| 16 | | ni siquiera los que administran, o los que manejan esos museos los utilizan |
| 17 | | porque no los saben utilizar, no saben como utilizar, en que momento utilizarlos, |
| 18 | | para que utilizarlos, cual es su origen y cual es su función. |

La humanidad, última en el orden de la creación, buscó por su parte al hacer música, imitar los sonidos de la naturaleza para poder generar un diálogo con esta (líneas 1-2). Para tal fin el ser humano se valió de instrumentos musicales hechos de caña, de cerámicas y de partes de ciertos animales creados para cumplir una determinada función en el ciclo de la naturaleza, mediante los cuales el hombre pudo imitar las voces y sonidos propios de la naturaleza, generando así frecuencias capaces de mover energías y afectar tanto a la misma naturaleza como a los otros seres humanos (líneas 9-11).

El significado de los instrumentos musicales para los muisca, va más allá de un simple uso material para re-crear los sonidos de la naturaleza. Para el *jate* José Pereira, quien lamenta el estado y el trato a éstos por parte de los museos, los instrumentos musicales representan seres

vivos, *abuelos* espirituales (líneas 11-18). En consecuencia los sonidos provenientes de estos instrumentos podrían llegar a ser interpretados como las voces de los mismos *abuelos*, permitiendo evidenciar ciertas similitudes entre la percepción del *jate* José Pereira y la concepción de algunas comunidades indígenas en el Amazonas, quienes entienden los sonidos provenientes de algunos de sus instrumentos como las *vozes de los espíritus míticos* (Hill 2015: 182).

Uno de los instrumentos musicales poseedor de notable simbolismo dentro de la comunidad muisca, es el *fotuto*; del cual según la tradición oral, fue uno de los primeros instrumentos musicales empleados por los muiscas. Este es considerado la casa inicial de la *madre*, su forma en espiral representa para el *jate* José Pereira el orden de la vida y los ciclos de la naturaleza.

TS. 13: *Entrevista jate José Pereira, extracto.*

- 1 JP Nosotros hemos escuchado, digamos como de algunos instrumentos que fueron
- 2 los primeros instrumentos que se utilizaron. Se cuenta que en nuestra cultura la
- 3 *madre*, su casa inicial era el fotuto, el caracol, la concha. Y uno, yo me ponía a
- 4 analizar después una concha y dije ¿Por qué sería una concha?, ¿sí? Y uno
- 5 mirando la forma de la concha pues es la espiral ¿sí? y las galaxias están
- 6 ordenadas en forma de espiral y la vida misma y los ciclos de la naturaleza está
- 7 ordenada de esa manera. Y nosotros lo representamos en un símbolo, ya digamos
- 8 dibujado y que esta en muchas culturas que es la espiral, que para nosotros es
- 9 *Chiminigagua*, ¿sí?, es el origen. Ahí están escritos los ciclos de la vida, los
- 10 ciclos de la naturaleza.

Los usos de la música

Como se expuso anteriormente, la música supone para la comunidad muisca, un elemento determinante para recordar su origen y establecer así un diálogo con el territorio. A continuación queremos tratar el uso de la música dentro de la comunidad muisca, como herramienta para el fortalecimiento de relaciones⁵⁵ y del equilibrio de la naturaleza.

TS. 14: *Entrevista jate José Pereira, extracto*

- 1 JP [...] digamos antes que el hombre cantara, como el hombre fue el último que fue
- 2 en el orden de la creación, ¿sí? Entonces pues le enseñaron todo eso [la música],
- 3 porque tenía que cuidar, de donde viene el origen del agua, de donde viene el
- 4 origen de la semilla, de donde viene el origen del fuego, de donde viene el origen
- 5 del aire, ¿sí?
- 6 Cada elemento de esos tiene *padres* y *madres*, y *abuelos* y *abuelas* espirituales.
- 7 Y para mantener esa fuerza y esa energía y esa vitalidad de cada uno de esos
- 8 elementos, porque la humanidad iba a alimentarse de ahí, pero no podía darse
- 9 que solo reciba de ahí pero no entregue nada, ¿sí? Por eso, en esa parte la música,
- 10 digamos que no es la única manera, no es la única expresión, que quedo para que
- 11 los seres humanos hiciéramos esa, ese pago por decir. Sino que es una de
- 12 las formas, una de las, digamos como de las herramientas, digamos que nos
- 13 dejaron para eso.
- 14 Entonces la música; hay música para hacer antes de construir la casa, hay música
- 15 para hacer antes de engendrar a los hijos, hay música para hacer cuando nacen
- 16 los hijos, hay música para cada periodo evolutivo de la persona, hay música para

⁵⁵ Sobre el rol de la música o los *sonidos musicales* como una forma empleada por comunidades indígenas del Amazonas “de socializar las relaciones con los afines, seres no-humanos, y con distintas categorías de otros” es tratada en (Hill 2015:186 cursiva en original)

17 sembrar en la chacras, en la huerta, para el cultivo, para hacer el cultivo, y para
 18 cada momento de crecimiento, cuidado de esa cosecha, de ese cultivo y el festejo
 19 de la abundancia, del compartir.
 20 De esa manera se hace [la música], ¿Para qué?, pues para mantener el equilibrio,
 21 la armonía de la vida del territorio, de la naturaleza y las relaciones con ellos y
 22 con los seres humanos y con los padres espirituales. [...]
 23 [...] Digamos que con la música se pueda hacer una administración, también de
 24 los ciclos de la naturaleza. Se entrego a nosotros, para que nosotros pudiéramos
 25 mantener y cuidar esos ciclos que la naturaleza tiene, por orden de creación.
 26 Entonces la música está en la creación perfectamente ligada a los ciclos, a los
 27 movimientos, a los cambios, a los que nos muestra la naturaleza, en su momento
 28 que se corresponde y que hace.

El *jate* José Pereira ve en la música una forma de *pagamento*⁵⁶, mediante la cual, el ser humano puede retribuir, cuidar y administrar la naturaleza (línea 23-25). De esta manera la música es concebida como una herramienta utilizada para mantener el equilibrio con el territorio, las relaciones con éste, con los otros humanos, con los padres y las madres espirituales (línea 20-22), funcionando como un agente restaurador del territorio, de la comunidad y de la palabra. Además como hemos abordado en el capítulo anterior, la música también está implícita en el desarrollo del ser humano y en sus ciclos de vida (línea 16). Eventos tales como el engendrar un hijo, el nacimiento de un individuo y su posterior muerte, van acompañados con música. De hecho durante nuestro encuentro en *Kuchavira*, don Luis Alberto mencionó que procesos biológicos como respirar o el llanto de un recién nacido, son tenidos como manifestaciones musicales.⁵⁷

En la tarea de observar a sus mayores el *jate* José Pereira y don Luis Alberto, se preguntaron por qué razón cantaban éstos, durante el desarrollo de sus labores cotidianas. Llegaron finalmente a la conclusión que mediante la música el hombre podía revitalizar su pasado, inclusive desde una forma inconciente, asumiendo la implicidad de la música en los quehaceres del ser humano.

Nosotros nos preguntábamos, por qué muchos de nuestros mayores cantaban cuando estaban haciendo sus labores, e inconscientemente ellos estaban haciendo una actitud cultural que estaba uniéndonos a ese pasado ¿sí?⁵⁸

Adicionalmente se presentará el uso de la música en un caso en específico, en la medicina. Si bien este aspecto fue previamente abordado en el capítulo anterior, encuentro conveniente presentar el siguiente extracto de la entrevista al *jate* José Pereira, no con la intención de contrastar estas dos fuentes entre sí, sino para ofrecer una perspectiva más detallada de la materia.

⁵⁶ Sobre el ritual de pagamento vea el capítulo: Reflexiones sobre el estado actual de la música muisca.

⁵⁷ De igual manera, el *jate* Suaie concibe el llanto de un recién nacido como una manifestación musical y como “el canto que origina la vida”. Además comenta que al momento de nacer un individuo, los demás miembros de la comunidad le están cantando paralelamente al líquido amniótico. Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=dIREAtKoIck> (25.04.18)

⁵⁸ Conversación personal con el *Jate* José Pereira y Don Luis Alberto Socha (01.08.2017)

TS. 15: *Entrevista jate José Pereira, extracto*

- 1 JP Por ejemplo el médico tradicional antes de iniciar su ceremonia y antes de
2 consagrar sus plantas o lo que vaya a utilizar en la ceremonia pues canta, canta
3 esos orígenes de la planta, de la medicina y canta para la persona y le canta a la
4 matriz de cada persona, al origen de cada persona y le canta a los dueños de la
5 enfermedad, ¿sí? O sea con eso se hace una mediación ¿sí? Entonces es algo
6 digamos muy profundo, ¿sí?, para decir, digamos que hay una palabra que se
7 utilizaría, la música es una manera sagrada de ordenar la vida, ¿sí?

Previamente se había abordado la importancia de los cantos para “abrir y cerrar la ceremonia de medicina”. En el extracto citado arriba, el *jate* Jose Pereira complementa esta información, reconociendo de esta manera:

- 1) canto dirigido a la herramienta con la cual se llevara a cabo la sanación, una planta (líneas 2-3)
- 2) canto dirigido al sujeto que padece la enfermedad (líneas 3-4)
- 3) canto dirigido a la misma enfermedad del paciente (líneas 4-5)

Sobre la relación personal del Jate José Pereira con la música

Si bien ya hemos evidenciado la presencia de la música en el diario vivir de las personas de la comunidad muisca, vale la pena resaltar que el *jate* José Pereira también esta involucrado en la misma construcción de instrumentos musicales utilizados dentro y fuera de su comunidad. Esto infundido en mayor medida por su oficio como carpintero y por el contacto establecido a lo largo de su vida con otros pueblos de América y sus practicas musicales.

TS. 16: *Entrevista jate José Pereira, extracto.*

- 1 JP Entonces nosotros digamos que hemos retomado comenzar de algo y
2 comenzamos un proceso musical también, que digamos en este caso, pues a mi
3 como carpintero me parecía fácil, en un momento de la vida empezar a hacer
4 instrumentos ¿sí? Pero no soy luthier no soy, para hacerlos ahora como todos
5 tienen una afinación 440 y un poco de cosas que, que desde luego cumplen una
6 función y es bien, que funcionen, pero desconocía eso, pero interiormente algo
7 también me decía si eso, como que más o menos era acorde con mi mismo sentir
8 de los sonidos que podían producir esos instrumentos. Y entonces así me di a la
9 tarea para hacer los instrumentos para un grupo base de música andina, hacer un
10 charango, hacer un tambor, hacer una quena, hacer unas flautas, hacer unos
11 sonajeros, recoger semillas de la región, de las que quedan y con eso empezar a
12 hacer algunos instrumentos [...]
13 Pero eso también nació orientado un poco de la relación que se ha tenido con
14 otros pueblos de América y otras prácticas musicales que, que están, y que
15 posiblemente también están enmarcadas dentro de ese ser de música andina
16 moderna. Con algo de modernidad, que no esta mal que estuviera pegado a un
17 sentido de modernidad, pero que si se analizaba más profundamente, también se
18 encontraba que había hay como una ruptura entre esa interpretación actual y lo
19 que debería o podría hacerse para conectar más con el origen ¿sí?
20 [...] Y eso se constituyó prácticamente para nosotros en lo fundamental.
21 Entendiendo también entonces que habría como una música para el resto del... de
22 la comunidad o de la humanidad por decir. Pero que sin embargo siguen
23 existiendo algunas formas de prácticas musicales que son muy internas, que
24 digamos yo no estaría en un espacio público haciendo esa música, ¿sí?, como que

25 no me siento que, que seria, ¿sí? Puede que no haya, así sea mi imaginario ¿sí?,
 26 puede que no sea así, pero que, haya alguien que no le parezca eso, como ¿Eso
 27 qué es!? y eso, no esta bien o digamos que según en la medida en que los otros
 28 pueden, ver si eso esta técnicamente esta bien construido o no, lo considero. Pero
 29 también era de pronto vagas percepciones que yo me hacia, pero sin embargo, si
 30 tengo cierto tipo de prácticas de música ¿sí?, digamos, con instrumentos que yo
 31 he elaborado, y los utilizo básicamente para, para medicina.

Como se puede apreciar en el extracto citado arriba, el *jate* José Pereira contempló la posibilidad de empezar a elaborar instrumentos musicales debido a su oficio como carpintero, pero esto, sin tener una instrucción previamente como *Luthier* (línea 3-4), sino basándose plenamente en su intuición y en su propia concepción del sonido (línea 6-8). El contacto y las relaciones establecidas con otros pueblos de América y el acercamiento a sus prácticas musicales (línea 13-14) influyeron también para que el *jate* empezara en esta labor. Ha construido *charangos, tambores, quenás, flautas y sonajeros*, entre otros instrumentos musicales para grupos de música andina (línea 8-11), así como instrumentos para su uso personal en la medicina.

Por otra parte el *jate* José Pereira evidencia la necesidad de dividir o categorizar las prácticas musicales entre una música para el resto de la humanidad, fuera de la comunidad muisca (línea 21-22), y una música de carácter mucho más interno. Dejando de esta manera varias incógnitas por responder como: ¿A qué prácticas musicales en concreto se refería el *jate*? o ¿Dónde, cuándo y bajo que condiciones se llevan a cabo dichas prácticas? Solamente podemos afirmar con certeza que para el *jate* José Pereira le sería bastante incómodo ejecutar dichas prácticas en un espacio público, abierto a la mirada de terceros que podrían llegar a malinterpretarlas (línea 24-27). Por consiguiente podemos enfatizar en la importancia de reconocer, apreciar y estudiar siempre estas prácticas musicales (ajenas al entendimiento occidental) en su contexto socio-cultural, evitando de esta manera caer en un terreno minado de malinterpretaciones y prejuicios.

Adicionalmente, queremos indicar que el *jate* José Pereira ha estado bastante involucrado en la formación de proyectos musicales que tienen como finalidad, crear una manifestación cultural propia basándose en los momentos actuales de la música andina y enfatizando en el mensaje de las letras, en su función para recordar, reconocer y entender el origen. El mismo *jate* reconoce la necesidad de construir una música a partir de la actualidad, evitando un arraigo en el pasado. De esta manera se evidencia el problema que López (2005) advierte sobre un enfoque en el pasado, el cual podría dejar estas manifestaciones musicales aisladas de la vida social:

El enfoque en el pasado como elemento de reconocimiento convertiría los raizales muisca en piezas de colección, los acercaría a los objetos folclóricos, a las curiosidades turísticas. Si las tradiciones no están enganchadas con las prácticas cotidianas, terminarán siendo elementos aislados sin asidero en la vida social y aunque aún serán útiles como lugares comunes que permiten identificarse, sólo existirán hacia el exterior (López 2005:354).

Precisamente un grupo de música, que ha encontrando referencias en la música andina contemporánea, que se ha ido consolidando en los últimos años y dispone de gran aceptación y admiración en el municipio de Cota es *Luz del Majuy*, el grupo de sus hijos, John Edison y José Manuel Pereira, que trataremos respectivamente en el siguiente capítulo.

4. Luz del Majuy

En el municipio de Cota se encuentra el cerro del Majuy, lugar sagrado para la comunidad muisca y cuyo nombre fue elegido como referencia y homenaje a este por un grupo de música. *Luz del Majuy*⁵⁹ conformado aproximadamente desde el año 2013 por: José Manuel Pereira (voz principal y charango), Jhon Edison Pereira (vientos), Alejandro Fonseca (guitarra eléctrica), Leandro Medina (bajo eléctrico) y Santiago Ruiz (batería). Su propuesta musical se nutre de la música andina contemporánea y de otras formas de músicas populares concebidas aparentemente lejos del mundo andino, principalmente el *reggae* y el *ska*. De esta manera el grupo ha logrado crear un lenguaje musical nuevo dentro de la comunidad muisca de Cota, logrando que varios de sus miembros se sientan identificados con este.

En Julio del 2017 tuve la oportunidad de asistir al *Hizca IE Majuy*, celebración organizada por la comunidad muisca de Cota en la casa indígena de este municipio. En aquella oportunidad *Luz del Majuy* fue el último grupo de música en presentarse, cerrando de esta manera la celebración e induciendo bailar a varios espectadores de distintas edades. Desde los inicios del grupo, el *jate* José Pereira ha estado bastante involucrado en el desarrollo de este proyecto, no solamente desde su rol de padre apoyando y aconsejando a sus hijos, sino también construyendo instrumentos musicales para ellos y escribiendo algunas de sus letras, como es el caso del tema *Viajando en el tiempo*. Sin embargo, el mismo *jate* reconoce las dificultades en la divulgación de la música de sus hijos, de ahí que mencione la necesidad de combinarla un poco, en búsqueda de una mayor receptividad, eso sin dejar de enfatizar en el contenido de las letras, en su función para reconocer, recordar y entender el origen, y la relación del ser humano con la naturaleza.

TS. 17 : *Entrevista jate José Pereira, extracto.*

- | | | |
|---|----|---|
| 1 | JP | ...no se ha encontrado una manera también de como difundirlo, de como, de |
| 2 | | como expresarlo, de como, o de pronto también he pensado que ahora hay que |
| 3 | | combinarlo un poco..., para buscar que si haya una receptividad ¿sí? Si haya una |
| 4 | | compresión, y eso se ha encontrado básicamente es en buscar que, como mínimo |
| 5 | | el mensaje, digamos que si eso va acompañado de unas letras, esas letras si deben |
| 6 | | ser muy coherentes, tratando que sea como un medio para recordar y reconocer, |
| 7 | | y entender que hay un origen, un significado, que hay una función sagrada y |
| 8 | | además muy beneficioso para todo la creación, para toda en la medida en que se |
| 9 | | direcciona, rescatando y teniendo como línea los principios del origen. |

A continuación se analizarán los temas *Viajando en el tiempo* y *Naturaleza* empezando por su aspecto musical (principalmente la línea melódica de la voz), seguidamente se abordará el aspecto narrativo y se concluirá con una representación visual de los temas narrativos más recurrentes en ambas canciones. Estos dos temas fueron seleccionados para incluirse en un CD que lleva por nombre *PAZ*, como iniciativa de la Alcaldía Municipal de Cota y de la Secretaría de Cultura y Juventudes para recopilar en un solo proyecto varios artistas destacados del municipio de Cota y sus veredas cercanas. De hecho *Luz del Majuy* fue

⁵⁹ El grupo se presenta en sus redes sociales con el siguiente mensaje: “Dar a conocer la hermosa cultura indígena que todos llevamos en nuestro interior por medio de los sonidos que nacen de el corazón.” Vea: https://www.facebook.com/pg/Luzdelmajuy/about/?ref=page_internal (25.04.18)

seleccionado como el mejor grupo participante y le fue concedido como reconocimiento la grabación del video-clip del tema *Naturaleza*.⁶⁰

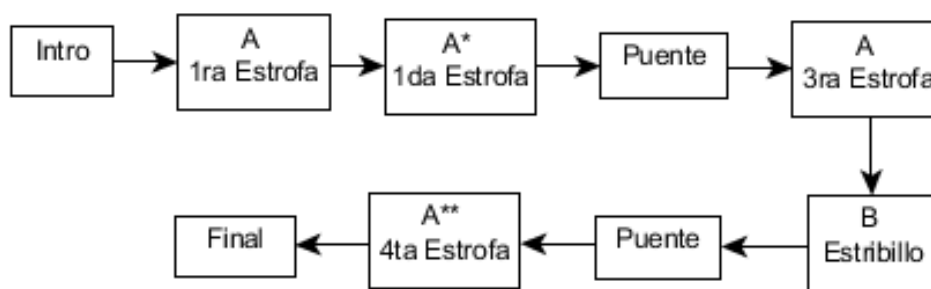
Viajando en el tiempo

Como se ha mencionado anteriormente, el *jate* José Pereira escribió la letra de *Viajando en el tiempo*, a continuación se citará su testimonio.

TS. 18 : Entrevista *jate* José Pereira, extracto.

- 1 JP ... yo mismo he creado algunas letras, entre ellos hay un tema que compuse que
- 2 se llama *viajando en el tiempo*. Y ese tema *viajando en el tiempo*, pues para mi
- 3 resume lo que ha sido mi historia de vida, digamos ya en esa búsqueda, y en ese
- 4 reconocimiento de la tradición y de la cultura desde su origen. Hablando un poco
- 5 pues del territorio, hablando del origen, hablando de las plantas sagradas,
- 6 hablando de los ciclos de la naturaleza y como viendo que eso es algo que ha
- 7 estado en la eternidad, digamos que no... Que finalmente esa parte no va cambiar,
- 8 eso sigue estando ahí esperando que un día toquemos esa fuente, lleguemos a esa
- 9 fuente, nos alimentemos de esa fuente. Porque eso sería o es algo importante y
- 10 fundamental, no solamente ya para las prácticas y el mantenimiento de la
- 11 tradición de los pueblos, sino para, para un camino, para la humanidad, para que
- 12 todos podamos retornar al origen. Que ese sería o es pues es en mi experiencia,
- 13 digamos como el querer, el sentir y el poder acompañar ahí, a través de la parte
- 14 musical que viene se haciendo ¿sí?

Viajando en el tiempo está impregnado de la característica nostalgia de la música andina. La melodía principal es introducida por zampoñas en medio del acompañamiento del charango, el bajo eléctrico y el pulso constante del bombo. Su estructura la representaremos de la siguiente forma:



Img.6: *Viajando en el Tiempo: Estructura musical*

⁶⁰ Vea: https://www.youtube.com/watch?v=gOuF2XH_xkg (25.04.18)

TM. 5: *Viajando en el tiempo: primera estrofa y tercera estrofa*

Primera estrofa

♩ = 80



Tercera estrofa



La melodía presentada inicialmente por las zampoñas es retomada por la voz en las estrofas. Esta se encuentra construida en dos frases de forma: AA BB. La repetición de cada segmento puede entenderse como su reconfirmación musical y textual. Por otra parte, la segunda frase es a su vez una respuesta de la primera frase, iniciando con un B como resultado de un salto de quinta justa (E-B), desde donde la melodía ira descendiendo hasta un F#. Una vez allí se dirigirá mediante un intervalo de tercera menor al A, de donde descenderá por grados conjuntos para concluir en E. La tercera estrofa es musicalmente idéntica a la primera, diferenciándose de esta solamente en su texto.

TM. 6: *Viajando en el tiempo: segunda estrofa*



La segunda estrofa posee la misma forma AA BB, patrón rítmico y hasta cierto punto línea melódica de la primera estrofa. Si bien esta respeta la distancia intervalica de la primera estrofa, la frase A de esta segunda estrofa inicia una octava arriba en relación a la primera estrofa, mientras la frase B surge después de un intervalo de tercer menor (E-G), y no de quinta justa como se da en la primera estrofa. Al repetirse esta sección B el último pulso de negra (E) estará ligado a una blanca y concluirá en un D preparando la modulación de Mi menor a Re mayor.

TM. 7: *Viajando en el tiempo: estribillo*



La tonalidad D mayor le otorga al estribillo otro carácter, se ha pasado de una sensación de reflexión interna, a un sentimiento de fiesta y regocijo. Esta sección está construida igualmente en dos frases idénticas. El registro se sitúa entre la fundamental D y su quinta descendente A

TM.8: *Viajando en el tiempo: cuarta estrofa*



La última estrofa retoma la tonalidad de E menor e iniciara una octava arriba en relación a la primera estrofa. A diferencia de las otras estrofas esta cuarta no presenta el característico primer motivo con el habían iniciado las otras estrofas, es decir el intervalo de 2 mayor descendete (E-D) en blancas.

Viajando en el tiempo

- | | |
|----|--|
| 1 | Madre danos la sabiduría |
| 2 | Madre danos la sabiduría |
| 3 | Para seguir adelante |
| 4 | y aprender de la vida |
| 5 | para seguir adelante |
| 6 | y aprender de la vida |
| 7 | Esta es la enseñanza del muisca |
| 8 | Esa es la enseñanza del muisca |
| 9 | Para cuidar nuestro pueblo |
| 10 | y florecer las semillas |
| 11 | Para cuidar nuestro pueblo |
| 12 | y florecer las semillas |
| 13 | Vamos a recibir medicina |
| 14 | Vamos a recibir medicina |
| 15 | en la palabra el consejo |
| 16 | las plantas sabían el canto |
| 17 | en la palabra el consejo |
| 18 | las plantas sabían el canto |
| 19 | Es el mensaje sagrado |
| 20 | del agua, del aire, la tierra y el fuego |
| 21 | viajan las noches de luna la aurora |
| 22 | que nace un verano e invierno |
| 23 | Es el mensaje sagrado |
| 24 | del agua, del aire, la tierra y el fuego |
| 25 | viajan las noches de luna la aurora |
| 26 | que nace un verano e invierno |
| 27 | Cuenta la historia del mundo |
| 28 | lo eterno y el viaje en el tiempo |
| 29 | Cuenta la historia del mundo |
| 30 | lo eterno y el viaje en el tiempo |

Líneas	Análisis Narrativo Tipo de voz: Narrador protagonista Espacio Narrativo: Indefinido Tiempo Narrativo: Presente y futuro
1-6	El canto está dirigido a la madre (tierra) e inicia con una súplica a esta: “danos la sabiduría”. Se trata de una petición colectiva, demostrando de esta manera el carácter comunitario del canto y la búsqueda de un beneficio para la comunidad. El deseo y/o necesidad de obtener la sabiduría de la madre, surge a partir de un acto reflexivo: “para seguir adelante”, evidenciando que la “sabiduría” garantiza la continuidad de los seres humanos, y es a la vez necesaria para “aprender de la vida”, es decir para interpretarla.
7-12	Mediante la sabiduría otorgada por la madre, el muisca (entendido como el pueblo) logra cuidar de su pueblo logrando que este al igual que una semilla florezca, es decir crezca y se desarrolle.
13-18	A través de esta sabiduría la comunidad recibe medicina hallada en la “palabra”, pero también en las plantas sagradas. En este punto se hace referencia al carácter no-humano de la música “ las plantas sabían el canto”, evidenciando la necesidad del muisca de escuchar la naturaleza para reencontrarse con sus cantos.
19-22	La sabiduría es a su vez un mensaje sagrado de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Por otra parte, la aurora como la luz que antecede la salida del sol, es usada como una figura retorica para aludir a un primer tiempo, un nacimiento, o al amanecer, presentado como un recorrido a través de “la noches de luna” que logra finalmente surgir en estados y/o ciclos opuestos, representados a través de polaridades como el verano e invierno.
27- 30	Para interpretar la última estrofa valdría la pena recordar las palabras del <i>jate</i> José Pereira: “ese tema <i>viajando en el tiempo</i>, pues para mi resume lo que ha sido mi historia de vida, digamos ya en esa búsqueda, y en ese reconocimiento de la tradición y de la cultura desde su origen.” Entonces, interpretando sus palabras, el viaje en el tiempo se puede entender como su viaje personal de vida, y la eternidad del viaje como la búsqueda y reconocimiento de elementos culturales que posibiliten un retorno al origen, pues según el mismo <i>jate</i> el territorio y el origen esperan en su eternidad a que nosotros los seres humanos: “toquemos esa fuente, lleguemos a esa fuente, nos alimentemos de esa fuente”
31	El canto finaliza con la exclamación Hicha gue!, termino correspondiente a <i>pachamama</i> en lengua muisca.

Tab. 3: *Viajando en el tiempo: análisis narrativo.*

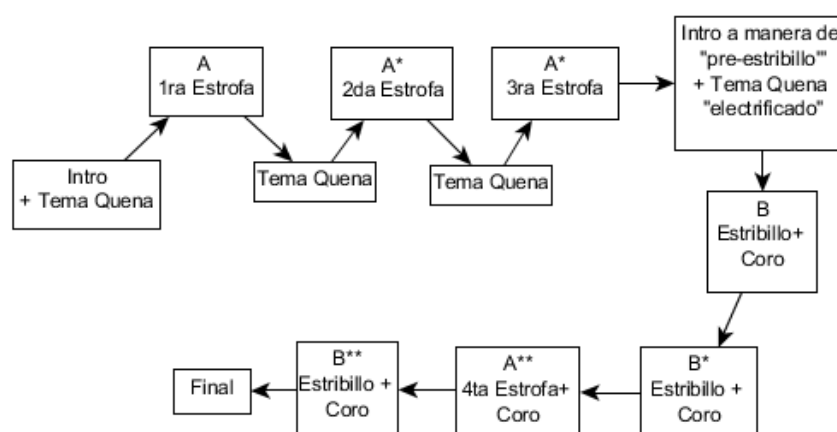
Naturaleza

A diferencia del primer tema *Viajando en el tiempo*, la influencia de músicas populares, aparentemente ajenas al mundo andino como el *reggae* y el *ska*, es mucho más notoria en *Naturaleza*. En relación a este aspecto se citará un fragmento de la entrevista con el *jate* José Pereira a continuación:

TS. 19: Entrevista *jate* José Pereira, extracto.

- 1 JP Los hijos desde luego también han empezado a componer, el hijo tiene un, varias
2 canciones, entre esas un canto al agua que es *Sie* es, en muisca agua es *sie*. Tiene
3 un canto *sie* y tiene otra canción que es *Naturaleza*, básicamente la ha hecho en
4 ritmo de *reggae*, pero digamos que lo bonito de eso es que ha puesto a bailar a la
5 gente, pensando en la naturaleza ¿sí?, recordando a la naturaleza, recordando el
6 valor que tiene.

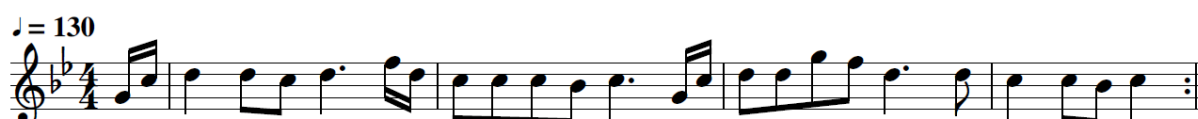
La estructura de *Naturaleza* la representaremos de la siguiente forma:



Img.8: *Naturaleza: estructura musical*

El tema abre con la progresión: Gm-F-C-Bb introducida por guitarra eléctrica y charango, acompañados por bajo eléctrico, teclado y batería. Enseguida la quena presentara un tema que se repetirá y retornara respectivamente al final de cada estrofa.

TM. 9: *Naturaleza: Tema quena*



TM. 10: *Naturaleza: primera estrofa*

♩ = 130

Ma dre na tu ra le e za cui da de nues tras vi i das — va mos ca mi nan-
do — a ti ma dre pa cha ma - ma a —

La primera estrofa está compuesta por dos frases cada una de cuatro compases, diferenciándose entre sí principalmente en el ritmo. Por otra parte, la línea melódica en general se desplaza por grados conjuntos. El único salto es uno de cuarta justa (D-G) presente en el tercer compás respectivamente de cada frase.

TM. 11: *Naturaleza: segunda y tercera estrofa*

Segunda estrofa

Cui de mos la ma dre tie rra a cui de mos la ma dre a - gu a —
Cui de mos al pa dre vi en to cui de mos al pa dre fue — go o —

Tercera estrofa

Da nos de tu e ner gi a — y sa nare mosnues tras he ri i das s
Ha ce mos un pa ga men to — y da mos to do lo nues tro o —

La segunda y tercera estrofa empiezan en anacrusa y están conformadas cada una por dos frases casi idénticas, diferenciándose entre sí en el ritmo del último compás de cada frase y en la inclusión en la segunda frase del salto de cuarta justa (D-G). Cada estrofa se repetirá, variando únicamente en su texto.

TM. 12: *Naturaleza: estribillo*

Primera parte

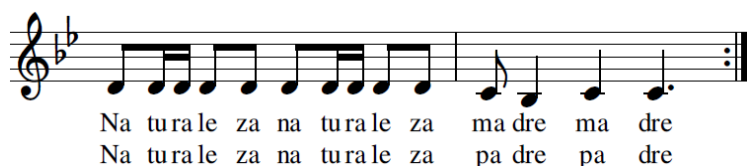
Na turale za ma dre tie rra a na turale za ma dre a gu a a
Na turale za pa dre vi en to na turale za pa dre fue go o o

La progresión Gm-F-C-Bb con la que se inicio la canción, y el tema de la quena acompañado esta vez por la guitarra eléctrica retornan precediendo al estribillo, y sirviendo de puente para llegar a este. A partir del estribillo la influencia del *ska* se vuelve más notoria, sobre todo en el

acompañamiento sincopado del charango. Por otra parte, el estribillo está compuesto por dos frases casi idénticas diferenciándose entre sí nuevamente en el ritmo del último compás de cada una. Ambas frases contienen el salto de cuarta justa (D-G) y se repiten con leves diferencias en su texto.

Tras un breve coro vuelve una versión reducida del estribillo, e igualmente se repetirá, presentando pequeñas diferencias rítmicas y hasta cierto punto textuales, al mencionarse únicamente la palabra “naturaleza” y su atributo como *madre* o *padre*.

TM. 12: Segunda parte



TM. 13: Naturaleza: cuarta estrofa



En la cuarta estrofa la línea melódica es rítmica y melódicamente igual a la segunda y tercera estrofa. Se diferencia de estas en su dinámica más fuerte, en el empleo de un tempo más acelerado, en la inclusión de la guitarra eléctrica en el acompañamiento y en especial en el acompañamiento sincopado del charango creando de esta manera cierto aire de *ska*, el cual invita, como bien mencionó el mismo *jate* José Pereira, a bailar al oyente.

Naturaleza

- 1 Madre naturaleza
- 2 cuidas de nuestras vidas,
- 3 vamos caminando
- 4 a ti madre pacha mama.
- 5 Cuidemos la madre tierra,
- 6 cuidemos la madre agua,
- 7 cuidemos al padre viento,
- 8 cuidemos al padre fuego.
- 9 Danos de tu energía,
- 10 y sanaremos nuestras heridas.
- 11 Hacemos un pagamento
- 12 y damos todo lo nuestro
- 13 Naturaleza madre tierra
- 14 naturaleza madre agua
- 15 naturaleza padre viento
- 16 naturaleza padre fuego
- 17 Naturaleza naturaleza

18 madre madre
 19 naturaleza naturaleza
 20 padre padre
 21 Quiero que estés conmigo
 22 para no sentir más frío
 23 Cantemos naturaleza
 24 para sentir nuestra tierra
 25 Naturaleza, naturaleza, naturaleza
 naturaleza...

líneas	Análisis Narrativo Tipo de Voz: Narrador protagonista y testigo Espacio Narrativo: Indefinido Tiempo Narrativo: presente, futuro
1-4	El canto esta dirigido a la naturaleza e inicia describiendo tanto una acción de esta “cuidas de nuestras vidas”, es decir describe su labor protectora sobre los seres humanos, como el acercamiento de estos a ella “vamos caminado a ti”. A diferencia de <i>viajando en el tiempo</i>, para este canto se eligió por cuestiones de métrica el termino panandino <i>pachamama</i>, en vez del <i>Hicha que</i> para referirse directamente a la madre tierra.
5-12	Al recibir protección los seres humanos por parte de la <i>madre naturaleza</i>, estos tienen que ser recíprocos con ella. Por eso la humanidad ha de cuidar de sus cuatros elementos, representados como <i>madres</i> (agua y tierra) y <i>padres</i> (aire y fuego), aludiendo de esta manera al carácter femenino y masculino de la misma naturaleza. Seguidamente se hace una petición directa a la naturaleza: “danos de tu energía”, entendiéndola como una fuente de vida para la humanidad. Razón por la cual, la mejor manera de retribuirle y agradecerle es a través de un Pagamento.
13-20	El estribillo es una reconfirmación del tema de la canción: la Naturaleza. Este varía en su construcción a lo largo de la pieza. Primero conformado por tres sustantivos: naturaleza + madre o padre + uno de los cuatros elementos. Más tarde se volverá a reconfirmar el tema pero empleando exclusivamente los dos primeros sustantivos, demostrando nuevamente la dualidad de la naturaleza como <i>madre</i> y <i>padre</i>, es decir su carácter femenino y masculino.
21-24	La última estrofa presenta el canto como un medio para sentir a la tierra, en otras palabras mediante la música la humanidad logra acercase a esta: “Cantemos naturaleza, para sentir nuestra tierra. No olvidemos, como se menciona en el capítulo anterior, que en la música está guardada la historia, razón por la cual los pueblos recurren a la música para recordar sus orígenes.
25	El tema concluye repitiendo y/o reafirmando la naturaleza como tema principal.

Tab.4: Naturaleza: análisis narrativo

Finalmente a través de una nube de palabras⁶¹ queremos hacer una representación visual de las palabras que conforman las dos canciones analizadas. Las palabras de mayor tamaño son aquellas que aparecen con mayor frecuencia en ambos temas.



Img. 9: Representación visual en forma de nube de palabras de las canciones *Viajando en el tiempo* y *Naturaleza*

Mediante esta representación visual se ha podido constatar que el tema recurrente en las dos canciones es la naturaleza. Alrededor de esta destacan también las palabras: “madre”, “tierra”, “padre”, “agua”, “fuego” y “aire”, estando la mayoría de ellas con excepción de “padre” implícitas en las dos canciones. Los verbos más recurrentes son: “cuidar” (infinitivo y en tercera persona pl.) e “ir” (en tercera persona pl.) también destacan “aprender”, “nacer”, “seguir”, “saber” y “dar”. Un poco más alejado del núcleo sobresalen las palabras: “pueblo”, “semillas”, “enseñanza”, “palabra”, “consejo”, “plantas”, “canto” y “sabiduría” entre otras. Curiosamente los únicos adjetivos empleados se encuentran en la canción *Viajando en el tiempo* y corresponden a “sagrado” y “eterno” respectivamente.



Img. 10: *Luz del Majuy*⁶²

⁶¹ Representación gráfica elaborada con el programa Nvivo.

5. Wilmer Talero y la música del Cabildo Indígena Muisca de Suba

“El valorar la memoria es reconocer las raíces y cuando uno reconoce las raíces sabe para dónde proyectarse, sabe para dónde tiene que ir”. Wilmer Talero

Al Cabildo Musica de Suba llegue el 25 de Julio del 2017 después de mi encuentro con Pablo Gómez quien me recomendó hablar con el vicegobernador Wilmer Talero. Ese día, después de esperarlo en el cabildo, Wilmer me invitaría al Parque Mirador de los Nevados ubicado en la misma localidad de Suba, debido a que en esas fechas el cabildo de Suba recibía la visita del gupo de hip-hop embera *Linaje Originario*.⁶³ Durante este encuentro ambas comunidades intercambiaron palabra y compartieron sus respectivas manifestaciones musicales. Por mi parte, pensaba que no podría estar en mejor sitio, y al percatarme que no era el único estudiante invitado y que mis otros colegas estaban equipados con sus grabadoras e iniciaban la documentación del evento, me acerque a Wilmer con la esperanza de recibir su autorización y empezar a documentar también. Lamentablemente no recibí la respuesta que deseaba, dejando así tal evento, como me diría el mismo Wilmer, concervado solamente en mi memoria.

Después de solicitar el debido permiso de investigación ante el Cabildo Muisca de Suba, me restaba recibir su aprobación; sin embargo me encontraba en una carrera contra el tiempo, mi vuelo de regreso a Viena saldria en una pocas semanas y no había recibo aún respuesta por parte de ellos.

En este punto el pesimismo me habia ganado, y no fue sino hasta el 9 de Agosto en el marco de la celebración del *Dia Internacional de los Pueblos Indígenas*, llevado a cabo en la sede de la ONIC⁶⁴, cuando me volví a encontrar de casualidad con Pablo Gómez, quien al conocer el estado de mi investigación, no dudo en ayudarme y servir a la vez “de puente” para entabecer nuevamente contacto con Wilmer Talero. Así después un café, y contando con la diponibilidad de Wilmer salimos de aquella tienda ubicada en la Candelaria en dirección a San Victorino, y con grabadora en mano en medio del caos del centro de Bogotá, de sus vendedores ambulantes, de los empleados del sector dirigiendose a almorzar, en medio del “espacio laboral” de los *cosquilleros* y *campaneros*, como son nombrados los ladrones del centro de Bogotá, fui documentando el testimonio de Wilmer sobre los proyectos musicales desarrollados en su comunidad. Aspectos que trataremos respectivamente en el presente capítulo.

⁶² Foto reproducida de:

<https://www.facebook.com/Luzdelmajuy/photos/a.1775843562695656.1073741829.1771883346425011/1940504112896266/?type=3&theater> (15.05.18)

⁶³ *Linaje Originarios* está conformado por dos jóvenes embea chamí, los primos Brayan y Dairon Toscón quienes a través del hip hop y en lengua embera han encontrado otra forma de cantar sobre su cultura.

⁶⁴ Organización Nacional Indígena de Colombia

La música del Cabildo Muisca de Suba

Como nativo de Suba, miembro del Cabildo Indígena Muisca de Suba y actualmente su vicegobernador, Wilmer Talero ha estado bastante involucrado en la reconstrucción cultural de su comunidad. Para esto ha encontrado y reconocido en la música una herramienta clave para el fortalecimiento de la identidad y la reconstrucción de su pueblo.

TS. 20: *Entrevista Wilmer Talero, extracto.*

- W 1 Listo, pues la música, la música hoy en día en el Cabildo es igual de sincrética
 2 que en nuestras prácticas cotidianas ¿sí? O sea en el cotidiano es muy fácil,
 3 desayunar huevos pericos, al almuerzo arroz, pasta y a la cena, yo que sé, carne,
 4 nuevamente arroz y sardinas. Son productos que no son de acá, que no hacen
 5 parte de nuestra alimentación, pero que se mezcla con la papa, con los cubios,
 6 con la quínoa, ¿sí?, que se mezcla con las acelga con los tallos, entonces así
 7 mismo como ha variado y se ha mezclado nuestras, pues nuestras prácticas
 8 cotidianas, así también sucede con la música.
 9 [...] Claro toda esa gente también nos influenció, o sea de algún modo todo esta
 10 música con la que nos criaron los padres, música de rancheras, baladas, todo ese
 11 tipo de cosas, pues es lo que nos construye. Entonces a si mismo nosotros
 12 buscamos traducir desde nuestro propio lenguaje [...]

Para Wilmer Talero, la música que se ha venido desarrollando y practicando en el Cabildo Muisca de Suba es igual de sincrética que sus prácticas cotidianas (línea 1-2). Con esta comparación Wilmer quiere explicar que la música realizada en el Cabildo, se ha fusionado y asimilado con elementos culturales procedentes de otras culturas, dando como resultado diversas manifestaciones musicales y evidenciando así los procesos transculturales, es decir el contacto mutuo y la influencia recíproca entre distintas culturas, que han ido acompañando y moldeando las prácticas culturales muiscas en el territorio de Suba durante el último tiempo.

Además, no podemos olvidar que las nuevas generaciones nacidas en este territorio de Suba son hoy en día “indígenas ciudadanos”⁶⁵, que han crecido a la par de la capital siempre expuestos a diversas sonoridades presentes desde su infancia. Este hecho se puede evidenciar a primera impresión al conocer los diferentes proyectos musicales gestionados en Suba, grupos influenciados por la música típica del centro del país, el *reggae* y el *metal*, acarriando con ello la inclusión de instrumentos musicales, que a primera vista parecen ajenos a la cultura muisca como guitarras eléctricas, bajos y baterías, pero que en la actualidad son parte integral de su música. De ahí que los jóvenes de Suba tengan la necesidad de “traducir” estas músicas con las que han crecido a su propio lenguaje (línea 11-12), pues al igual que los instrumentos anteriormente mencionados, estas músicas inicialmente ajenas a sus padres y abuelos, en la actualidad constituyen una parte esencial de la cultura de los jóvenes muiscas de Suba.

⁶⁵ Según Molina: “los indígenas ciudadanos en el contexto de Bogotá se encuentran clasificados en tres categorías”: 1) comunidades indígenas que históricamente han habitado en los territorios de Suba y de Bosa, y presentan una transición entre lo rural y lo urbano, es decir los muiscas 2) comunidades indígenas que han llegado a Bogotá en busca de una mejor calidad de vida (p.ej. kichwa, inga wayuu), y 3) comunidades indígenas desplazadas por causas de la violencia y el conflicto armado (p.ej. los piajo, los kakuamo, los embera kaito) (Molina 2007:103)

Los ensambles, entre tradición y amplificadores

A continuación se quiere abordar algunos aspectos sobre los instrumentos musicales utilizados en los proyectos de Suba citando nuevamente un extracto de la entrevista con Wilmer Talero.

TS. 21: *Entrevista Wilmer Talero, extracto.*

- W 1 [...] nosotros lo hemos empezado también a hacer más que todo desde la
2 percusión, y desde la percusión se empieza ya a ensamblar ya el resto. Entonces
3 la percusión es el corazón, es el pueque, es el latido, es ese, ese tambor que esta
4 hay vibrando pues, para que el resto de tambores también, el resto de
5 instrumentos se vaya acoplando, que ya irían los vientos, las *zampoñas*, las
6 *quenas*, las *ocarinas*, los pitos, los vientos, chiflidos.
7 [...] hacemos ensambles con instrumentos como la *quena*, la *zampoña*, el *bombo*,
8 los *tambores*, que son pues como las cuestiones más tradicionales, y ya de la
9 cuestión más sincrética el, pues la *guitarra*, ya el *tiple*, que ya son pues de
10 tradición realmente española, ya toda la tradición de cuerdas, pues no es de acá.
11 Acá más que todo era pues mucho viento, mucha ocarina, mucho. Entonces eso
12 era lo que, lo que se trabajaba pues, lo que hoy en día trabajamos también.
13 [...] Entonces pues bueno los de *Fuchunsua* que hacen metal, pues son guitarras
14 eléctricas, baterías, los que hacen *reggae* pues también tienen alguna guitarra
15 eléctrica, alguna acústica [...] En *Fuchunsua* hay un chico que se llama Pablo, y él
16 hace instrumentos en cerámica. Él hace las *ocarinas*, hace reconstrucciones,
17 entonces tiene un trabajo también bien bacano, porque [...] es decir, pues yo toco
18 lo que hago, y hago lo que toco. Entonces me parece también es una cuestión
19 bien bacana de ellos, las ocarinas y todo lo que ellos han empezado a trabajar
20 también desde *Fuchunsua*.

En primera instancia Wilmer Talero reconoce que la música realizada por la comunidad en Suba, sigue enfatizando en un principio central de las músicas indígenas, la percusión como centro, enclave y “corazón”⁶⁶ de la misma música (línea 2-3), a partir de la cual los demás instrumentos musicales implícitos se superponen. La interpretación del tambor como instrumento *per excellence* de las comunidades indígenas empleado durante rituales y celebraciones para establecer un contacto con entidades espirituales de otros mundos e inducir a estados alterados de consciencia, es bastante extendida, como bien lo hizo constatar Gilbert Rouget en su obra *la musique et la trance*:

“For a variety of reasons the drum is surrounded by such a particular aura but not only the man in the street but also, very often, the man of science readily lends it very special powers. The often explosive, violent, and brutal nature of the sounds it produces, and the frequently dramatic or obsessive use to which it is put, indisputably confer upon the drum a particularly strong emotional impact. Its sounds can be a truly aggressive force, and its vibrations can have an almost palpable impact”⁶⁷ (Rouget 1985:169-170).

⁶⁶ Sobre este aspecto Wilmer Talero afirma: “El latir del corazón lo interpretamos a través del tambor, y como ese latir del corazón nos hacia latir a todos en mismo círculo creando música para que el resto de los instrumentos se vayan acoplando a una melodía mucho más compleja y mucho más elaborada”. Vea: https://www.youtube.com/watch?v=Y0WrDETX_50 (21.11.17)

⁶⁷ Sin embargo Rouget enfatiza que la concepción del tambor como instrumento por excelencia responsable de la inducción a un estado alterado de consciencia es infundada, dado a que en algunos casos durante dichas inducciones no hay música presente.

Por otra parte, en el caso de *Fuchunsua* no solamente destaca la inclusión de guitarras y bajos eléctricos como instrumentos representantes del género *metal*, sino también, el empleo de ocarinas fabricadas (por uno de los miembros del grupo) en cerámica, como representantes de la matriz indígena, evidenciando de esta manera lo que Wilmer Talero llama como “el reconocimiento del territorio para hacer instrumentos”. Pues para él, la música y los sonidos son creados a partir de la escucha activa del entorno, y a través de los mismos instrumentos y sus sonidos, el ser humano puede interpretar su entorno.”⁶⁸

La labor de los músicos

Como músico Wilmer Talero ha colaborado en proyectos como *Fuchunsua* y *Hachua*. En este último está vinculado actualmente tocando la guitarra y componiendo junto a Yenny Cardozo, cantante del grupo y también nativa de Suba. En el siguiente extracto de la entrevista Wilmer explica el propósito que tiene la música, su significado y el rol de los músicos dentro de la comunidad muisca de Suba.

TS. 22: *Entrevista Wilmer Talero, extracto.*

- W 1 *Hachua* ha buscado transmitir también las historias de las personas, las historias
 2 de los comuneros. Entonces reivindicar la historia del niño tunjo, contar que la
 3 abuela Anatilde aprendió a hacer balsas [...] entonces por ejemplo la abuela
 4 Anatilde aprendió a hacer balsas en junco y cuando se crecía el río Neuque, hay
 5 en donde, en la laguna de Tibabuyes, pues se inundaba, la conexión entre
 6 Quirigua y el Rincón, y ella hacia balsas en junco con el papá y pasaban a la
 7 gente de un lado a otro ¿sí?
 8 Eso es una historia de una abuela que proyectaba, no tiene más de 80 años, por lo
 9 cual éstas prácticas todavía, hace unos 80 años se seguían haciendo, seguían en
 10 la acción cotidiana, hacían parte de unos usos del suelo, de unos usos del
 11 entorno, de un reconocimiento del mismo espacio, del río, que el río tiene
 12 momentos de inundación y en momentos de corriente baja o... Entonces esos son
 13 formas también que uno entiende que son diferentes. Con solamente esa historia
 14 podemos expresar la importancia y del valor de lo que era entender el entorno,
 15 entender nuestro territorio, porque no era solamente un tierra para venderse, sino
 16 que era un territorio donde, que estaba vivo, que pervivía con nosotros, ¿sí?
 17 Entender que habían prácticas cotidianas usando también los materiales propios
 18 de nuestro lugar como es el junco, como es el fique que también se sacaba para
 19 hacer la cabuya para amarrar los juncos.
 20 [...] contar lo qué somos, contar que es lo que, cuales eran las prácticas que
 21 teníamos, cuáles era, y cuales pueden ser las posibilidades, porque pues el
 22 valorar la memoria es reconocer las raíces, y cuando uno reconoce las raíces sabe
 23 para dónde proyectarse, sabe para dónde tiene que ir.
 24 [...] Entonces nosotros, pues como músicos, yo creo que tenemos una labor con
 25 la palabra y es empezar a hacer juglares, pues de algún modo también como
 26 empezar a llevar todo esa tradición a la gente.

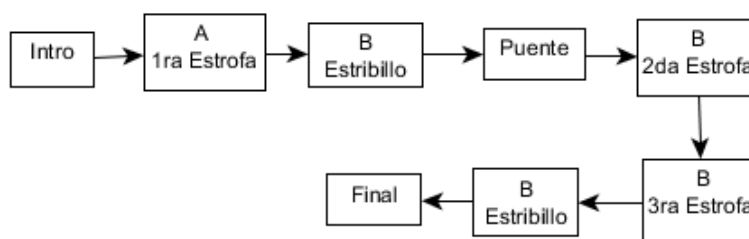
Al mencionar que los músicos tienen una labor con la palabra (líneas 24-25), Wilmer está enfatizando en el propósito de revitalizar, recordar, reivindicar y transmitir las historias y tradiciones de su comunidad por medio de la música. En este sentido la música invita a la comunidad muisca a reflexionar sobre sus raíces, a reconocerse así mismos y a fortalecer su

⁶⁸ Compare las palabras de Wilmer Talero en: https://www.youtube.com/watch?v=Y0WrDETX_50 (21.11.17)

identidad cultural. Un ejemplo de esto es la canción titulada *Abuela Anatile* (línea 3), la cual ejerce como reseña y fuente para el (re)conocimiento de ciertas prácticas culturales hoy en día desaparecidas pero reintroducidas en el imaginario colectivo de la comunidad mediante la canción misma. Se podría pensar que para Wilmer la música ofrece una posibilidad para (re)escribir la historia de su comunidad, una historia contada por ellos mismos (línea 20), quienes al ser conscientes de ella logran reconocer y valorar de manera personal y colectiva su etnicidad.

A continuación analizaremos los temas *Abuela Anatile* y *Niño Tunjo*, ambos de carácter festivo y estructura repetitiva. El ensamble está constituido por: voz, guitarra acústica, quena, zampoñas, ocarinas, bombo andino, sonajeros y maracas. Empezaremos presentando de manera general la estructura de ambos temas, seguidamente abordaremos su aspecto narrativo y concluiremos con una representación visual de los temas narrativos más recurrentes en ambas canciones.

Recordando a través de la historia de la Abuela Anatile



Img. 11: . Abuela Anatile: estructura musical

Abuela Anatile

1 Cuando yo nací, esto era muy bonito
 2 Y ahora solo veo, mucho gris y ladrillo
 3 Con mi padre tejía, un par de balsitas
 4 Con el junco que daba, la laguna en el agua.
 5 **¡Comparte este homenaje Muisca de Suba!**

6 **Maíz tostado en Chisua**
 7 Y calabazo de chicha
 8 Para largas jornadas
 9 De siembra y caminata
 10 Anatile me llamo
 11 y con chicha me criaron
 12 Tejiendo las balsas

13 Que río arriba y abajo
 14 Mi pueblo navegaba (x2)

15 Por los cerros andando
 16 Con mi padre de la mano
 17 Yo fui conociendo

18 A todito el pueblo
 19 Pueblo nativo,
 20 Nativo de esta Suba
 21 Que con su Rostro y Quinua
 22 Me fueron enseñando

 23 A sentirme orgullosa de todo mi pasado,
 24 Pasado campesino, pasado Muisca...

 25 **¡Y tu nativo de Suba!**

 26 Si el calabazo de Chicha
 27 Tú la pasas usando
 28 Eso es porque te criaron
 29 Con el maíz sagrado
 30 Sembrado en esta Suba
 31 Por manos muy sabias

 32 Niña, Madre y Abuela
 33 Esa es la fortaleza (x2)

 [estribillo: líneas 6 a 14]

 34 Mis ancestros, mis abuelos
 35 Y nuestra Abuela Anatilde
 36 navegaban...

líneas	Análisis Narrativo Voz(ces): Narrador protagonista y testigo Espacio Narrativo: Territorio de Suba: cerros, ríos, lagunas Tiempo Narrativo: pasado y presente
1-5	Gran parte de la narrativa se desarrolla a través del tipo de voz de un narrador protagonista, o para ser más exactos de una narradora protagonista; la abuela Anatilde, otorgándole de esta manera un carácter mucho más íntimo a la canción. La primera estrofa inicia con una comparación temporal mediante un salto en el pasado de la protagonista (flashback). En el se cual evoca un pasado idílico: “esto era muy bonito”, seguidamente nos conduce a su presente para describir el cambio ejercido por el proceso de urbanización en el territorio de Suba. En la siguiente línea (3) la narración presenta nuevamente un salto temporal, esta vez con el propósito de aludir un oficio aprendido en la infancia de la protagonista y posiblemente instruido por su padre; tejer balsitas con elementos que se hallaban en el mismo territorio. Finalmente la estrofa termina con un mensaje directo: ¡Comparte este homenaje Muisca de Suba! Se podría intuir que en este punto existe un cambio de voz, si bien el mensaje podría ser atribuido a la abuela Anatilde, no se puede descartar que este también sea un mensaje de la comunidad muisca de Suba.
6-14	En la segunda estrofa la narradora se presenta formalmente: “Anatilde me llamo”, y enfatiza en su etnicidad: “con chicha me criaron”, aludiendo de esta manera algunos de los elementos y prácticas culturales de su comunidad. Además menciona su participación en la elaboración de balsas con las cuales su pueblo podía navegar las aguas del territorio.

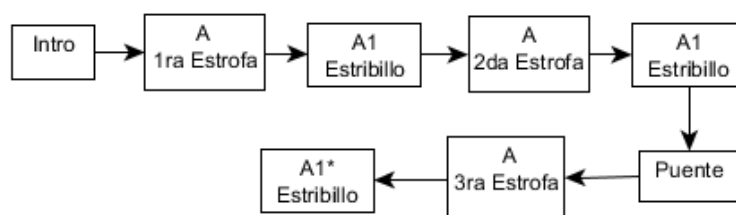
15-24	La narración vuelve a situarse en el pasado de la protagonista, describiendo su proceso de aprendizaje y apropiación cultural resaltando la figura del padre como su guía, con quien recorrió el territorio y conoció al pueblo de Suba. En relación al pueblo de Suba enfatiza en su condición de nativo y menciona su rostro, pero no solamente aludiendo a la fisicalidad de este, sino haciendo también una referencia al mismo nombre de Suba, que deriva de lengua muisca y significa rostro. La estrofa enfatiza en el sentimiento de pertenencia y orgullo de la protagonista resaltando sus identidades como campesina e indígena.
25-33	La estrofa es introducida por una nueva exclamación dirigida directamente a los nativos de Suba: ¡Y tú nativo de Suba! de igual manera que con el primer mensaje directo, este se podría atribuir a la abuela Anatilde y al pueblo de Suba. El mensaje ofrece una explicación al origen de ciertas prácticas culturales de los habitantes de Suba: “Si el calabazo de chicha tú la pasas usando, eso es porque te criaron con el maíz sagrado”, vinculándolas al pasado indígena y reforzando la identidad de los nativos de Suba como muiscas. La estrofa finaliza enunciando una línea femenina generacional en sentido inverso: niña, madre y abuela, aludiendo al matrilineaje de los muiscas precoloniales.
34-36	Finalmente en la última estrofa se presenta un cambio de narrador. En este punto los nativos de Suba que han estado vinculados en la narración como testigos dan un salto temporal al pasado de la abuela Anatilde e incluso mucho más allá de éste, para referirse nuevamente a la ya extinta práctica de navegar por los ríos de su territorio.

Tab. 5: Abuela Anatilde: análisis Narrativo



Img. 12: Abuela Anatilde (imagen reproducida de *Cabildo Indígena Muisca de Suba* 2015:32)

Reivindicando la historia del Niño Tunjo



Img. 13: Niño Tunjo: estructura musical

Niño Tunjo

1 De Iguaque salieron ellos
2 **Fucha Nga Chuta**
3 Para poblar la sabana
4 La sabana de **Muyquyta**
5 Como **Muysca** convivieron
6 Pa' enseñarnos a cuidar
7 La **Hicha Guaia nga Xie**
8 Para toda Bogotá

9 En Suba y el Tibabuyes
10 En Suba y la Conejera
11 En Suba y en Tesusaca
12 En Suba y en la Gaitana
13 En Suba y en Tuna alta
14 En Suba y en el Rincón
15 En Suba y con su pueblo
16 En Suba y todos sus cerros

17 En Suba arriba los cerros
18 Un niño me compartió
19 Totuma de Chicha y Tejo
20 Del Muisca su tradición
21 Amigo para los **Chuta**
22 Del Cerro su protector
23 El niño tunjo en la cima
24 Ve a los Muiscas y su canción

[estribillo líneas: 9 a 16]

25 En Suba los cerros Muiscas
26 Albergan su protector
27 Cerros y lagunas vemos
28 Para cuidar con Amor
29 El niño tunjo en la cima
30 Vea los muiscas y su canción
31 Los ve trabajando duro
32 Por el bien de su tradición

[estribillo]

33 En Suba el niño tunjo
 34 Me enseñó el Amor Muisca
 35 En Suba y con su pueblo
 36 En Suba niños tunjos seremos.

líneas	Análisis Narrativo Tipo de voz: Narrador testigo Espacio Narrativo: Territorio de Suba: cerros, ríos, lagunas Tiempo Narrativo: Pasado, presente y futuro
1-8	En la primera estrofa, a través de un narrador testigo y empleando palabras propias en lengua muisca se hace referencia al mito fundacional muisca: “De Iguaque (nombre de la laguna) salieron ellos”, Fucha (mujer) Nha (y) Chuta (hijo), para poblar la sabana de Muyquita (antiguo asentamiento muisca ubicado en lo que actualmente es el municipio de Funza en Cundinamarca). En donde Fucha y Nha enseñaron a sus descendientes a cuidar la Hicha Guia (madre tierra) y Xie (el agua).
9-16	A continuación el estribillo alude exclusivamente al territorio de Suba, resaltando ciertos espacios del territorio como los humedales de Tibabuyes (tierra de labradores) y la Conejera, los barrios de la Gaitana, el Rincón y los cerros de Suba en general. De esta manera se observa como la narrativa de la canción, pasa de referirse del territorio en general, es decir la sabana de Muysquita (mencionada en la primera estrofa), a centrarse concretamente en el territorio de Suba.
17-36	En las siguientes estrofas se introduce la figura del niño tunjo cuya historia, como mencionó Wilmer Talero, el grupo busca reivindicar. Empezaremos señalando que los tunjos son pequeñas figuras de oro, de forma antropomorfas o zoomorfas, elaboradas por los orfebres muisca para ser depositadas en lugares sagrados dentro de su territorio a manera de ofrenda. Sin embargo, en la tradición oral, la figura de los tunjos es ambigua y ha adquirido en algunos casos una connotación negativa. Ejemplo de esto es su personificación en el mito del “niño tunjo”, de quien se cree es un niño indefenso que aparece llorando desconsoladamente al caer la tarde en las orillas de los caminos esperando a ser socorrido. Las personas que se encuentran con éste tienen dos posibilidades: huir despavoridas al evindiciar su naturaleza sobrenatural, o conociendo su historia de ante mano, pueden acudir a socorrerlo para santificarlo rápidamente y lograr que el niño se transforme en una estatuilla de oro. De esta manera, si la persona cuida apropiadamente del tunjo, este le concederá fortuna, en caso contrario solamente recibirá desdichas en su vida. Por lo cual el niño tunjo puede representar la fortuna pasajera pero también el castigo a los codiciosos y avaros. En contraste al mito, el niño tunjo presentado en esta canción se muestra como un consejero, protector, guía y amigo. A través de él, los actuales muisca de Suba conocen las tradiciones de sus antepasados: “Un niño me compartió totuma de Chicha y Tejo, del Muisca su tradición”. El niño Tunjo yace en lo alto de los cerros de Suba, en donde cuida de éstos y de sus lagunas. Y como si se tratase de un ser omnipresente ve, es decir reconoce el esfuerzo de los muisca de Suba para la reconstrucción de sus tradiciones, implícito en su trabajo y en su música: “El niño tunjo en la cima, ve a los muisca y su canción. Los ve trabajando duro, por

Metal muisca el caso de Fuchunsua

Siguiendo la línea de bandas indígenas como *Hamac Caziim* en México o la más reciente *Arandu Arakuaa*⁶⁹ en Brasil, el grupo de música *Fuchunsua* fundado en el año 2005 al interior del Cabildo Indígena Muisca de Suba eligió el *metal* como recurso complementario para la construcción de su propuesta musical. Sin embargo, *Fuchunsua* inició como un grupo tradicional⁷⁰, es decir en sus inicios el ensamble estaba constituido solamente por zampoñas, quenas, bombos y ocarinas, estas últimas empleadas también como referencia de la tradición orfebre de sus antepasados. Con el paso del tiempo, el gusto personal de los miembros del grupo hacia el *metal* fue moldeando y complementando su propuesta musical hasta llegar a crear un híbrido musical denominándolo *metal muisca* y/o *metal ancestral*.⁷¹

TS. 23: *Entrevista Wilmer Talero, extracto.*

- 1 W *Fuchunsua* hace metal muisca, el fusiona guitarras eléctricas, baterías, bajos, con
2 zampoñas, quenas, guturales con..., si con sonidos, con la lengua muisca,
3 entonces ahí es donde está el mensaje de ellos. Ellos llevan también un mensaje
4 contestatario de decir bueno, acá en la ciudad estamos, estamos traduciendo ese
5 ruido con el que crecimos y lo estamos traduciendo en este, en la, en estos ruidos
6 estridentes también de la guitarra, de la batería, entonces hace parte de nuestro
7 contexto ¿sí?

Que los jóvenes muiscas de Suba hayan elegido el *metal*, un género musical con el que han crecido, como una de las bases para su propuesta musical no debería sorprendernos. Bien lo evidencia Wilmer Talero al mencionar que los miembros del grupo estaban traduciendo ese “ruido” con el que crecieron (líneas 4-5). Por otra parte, la traducción a la que se refiere Wilmer se puede entender también en el sentido literal de la palabra. Pues si bien los textos de *Fuchunsua* están principalmente en lengua muisca y éstos evitan cantar en español, el grupo está preparando un tema en inglés, viendo en este idioma la posibilidad para una posible internacionalización.⁷² Sin embargo, no toda la comunidad muisca ve con buenos ojos la propuesta musical de *Fuchunsua*, en especial algunos de sus mayores, como lo evidencia Wilmer Talero en el siguiente extracto.

TS. 24 : *Entrevista Wilmer Talero, extracto.*

- 1 W Bueno pues para ellos es un choque grandísimo. Sobre todo en *Fuchunsua*, que
2 yo también estuve en el grupo y si nos toca dar ciertos diálogos con los abuelos
3 para decirles. Porque nosotros teníamos el tradicional, pues por decirlo así, que
4 eran las mismas canciones con solamente que se te tocaba en acústico, pero eran

⁶⁹ La banda *Hamac Caziim* (fuego divino en idioma seri) fue fundada en 1995 por Francisco Molina Sesna “El Indio” vocalista de la agrupación, tras recibir la autorización del consejo de Ancianos del pueblo Comcaác, para fusionar cantos tradicionales del pueblo Seri con música popular de carácter Punk-Rock. Por otra parte, la agrupación *Arandu Arakuaa*, la cual fusiona heavy metal con músicas indígenas brasileñas fue fundada en 2008 por el guitarrista Zândhio Aquino, con el propósito de contribuir a la divulgación de las manifestaciones musicales de los pueblos indígenas de su país. Las letras del grupo inspiradas en leyendas indígenas están exclusivamente en tupi-guaraní.

⁷⁰ Vea <https://www.youtube.com/watch?v=f0CYQuAcxFU> (25.04.18)

⁷¹ Yenny Cardozo quien estuvo vinculada al grupo definió en una entrevista la música de *Fuchunsua* como: “metal ancestral, fusión de los sonidos de la madre tierra con el sonido de resistencia del metal”. Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=3UXSGnosuJA> (20.03.2018)

⁷² Se trata de “the pain of suckers”, para más información consulte el testimonio de Hekzen Yopasa en el anterior enlace.

5 las mismas canciones, el mismo ritmo, la velocidad, todo todo todo era igual,
 6 pero con guitarra acústica y tambora. Ese les gustaba un montón a la comunidad
 7 ¿sí?, la versión metal ya era como- uchh pero venga, pero,- le estamos cantando
 8 lo mismo, si entonces también la gente tienen es más bien asociado, tienen
 9 construido también unas nociones de escucha ¿sí? Tenemos tan saturado el oído,
 10 que también igualmente nos han colonizado la forma de decir -bueno es que esto
 11 es malo, esto es bueno, esto es satánico, esto no - porque fue como por ese lado
 12 ¿no?, que el satanismo, que la cosa - Y nosotros no venga es que esto es un
 13 lenguaje musical y con ese lenguaje pues queremos llevar un mensaje que va de
 14 esta forma y ya y queremos hacerlo de esta manera y no es más. No estamos acá
 15 haciendo rituales satánicos ni nada de eso, ni nada que se les venga a ocurrir,
 16 pero paso ¿sí? Obviamente los formatos que ya son así más, menos estridentes,
 17 pues ellos, pues digamos que la cojen un poco más.

Basándonos en el relato de Wilmer, podemos concluir que la inconformidad de los mayores hacia *Fuchunsua* se encuentra fundamentada principalmente en dos aspectos:

- 1) Debido al ensamble utilizado. Como indica Wilmer el formato acústico, es decir aquel que estaba construido exclusivamente por instrumentos andinos, en contraste con aquel en donde se empleaban guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, “les gustaba un montón” (línea 6). Además, Wilmer enfatiza que independientemente del formato empleado, la música interpretada compartía la mismas características, siendo de esta manera “todo igual” (línea 5). Sin embargo, esta apreciación puede llegar a ser algo confusa, pues siguiendo ese orden de ideas, si todo es igual ¿la música tocada en el formato acústico podría ser considerada también metal? La respuesta es clara, no. Obviamente existen diferencias y hay elementos en el formato *metal* que son propios de este género, seguramente la igualdad a la que se quiso referir Wilmer se encuentra más que todo en el contenido textual de sus letras.
- 2) Debido a las representaciones y/o asociaciones que evoca un género musical como el *metal*. Wilmer reconoce que los mayores de la comunidad estaban asociando la música de *Fuchunsua* con el satanismo (líneas 11-12), concepción quizás generalizada del *metal*, pero que curiosamente evidencia una analogía entre la percepción auditiva de algunos miembros de la comunidad muisca en la actualidad, con la percepción de los conquistadores europeos hace unos quinientos años, quienes tendieron a demonizar las prácticas musicales de los antiguos muiscas (Giedelmann 2011, Pérez de Barradas 1950). Razón por la cual los miembros de *Fuchunsua* se vieron en la necesidad de entablar diálogos con la comunidad para explicarles que la elección del *metal* como género musical, se daba como una posibilidad para transmitir un mensaje, claro está influenciado por el gusto musical de los integrantes del grupo (líneas 13-14).

Uno de los mensajes que busca transmitir *Fuchunsua* es el de “la fuerza muisca y del guerrero” personificado en el tema *Hicha Puiki Hicha Kene*,⁷³ el cual se abordara brevemente con el propósito de identificar, como ellos dicen, “los sonidos de la madre tierra y de la resistencia del *metal*”. En relación a los elementos del *metal* destaca principalmente el empleo de voces guturales en algunas secciones de la canción, es decir un estilo de canto

⁷³ Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=3UXSGnosuJA> (25.04.18)

característico de subgéneros del metal como el *death-* y *trashmetal*, en donde la voz presenta sonidos graves (o agudos) similares a gruñidos, otorgándole de esta manera cierto carácter sobrehumano a la voz. Sin embargo, los guturales no son las voces predominantes en *Hicha Puiki Hicha Kene*, éstas son más que todo un complemento y/o refuerzo de una voz principal femenina de carácter *punk rock*.

Por otra parte, si bien el elemento ancestral o indígena es evidente en la misma estética del grupo con el empleo de túnicas blancas, collares y pintura facial entre otros elementos que refuerzan su etnicidad. Las melodías de la quena y la zampoña presentan una estructura “minimalista”, característica usualmente asociada a las músicas indígenas. A continuación se presentaran tres motivos introducidos por estos aerófonos.

TM. 14: *Hicha Puiki Hicha Kene: Tema introductor Quena*



TM. 15: *Hicha Puiki Hicha Kene: Motivo Zampoña*



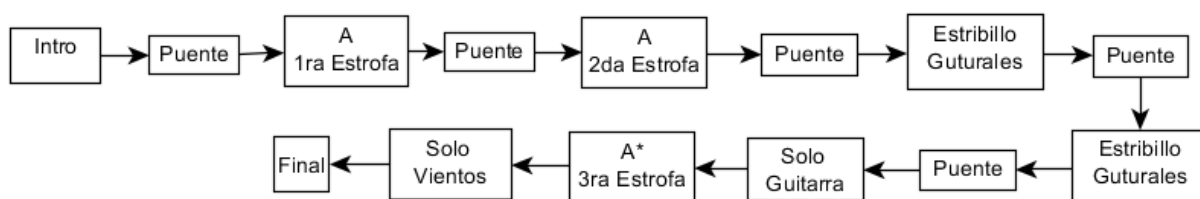
El tema introducido por la quena esta constituido inicialmente por tres tonos C-B-A, si bien en esta transcripción se ha optado por transcribir únicamente las alturas, se puede apreciar como este tema esta compuesto por dos motivos. El primero, mencionado anteriormente presenta un adorno en forma de trino sobre A, es decir una rápida alternancia entre dos notas próximas. El segundo motivo esta construido sobre la línea melódica C-B-A-G-C-A, y se repetirá continuamente acelerándose periódicamente. Por otra parte, la zampoña también presenta un breve tema (TM 15) construido por tres tonos A-C-G. Ambos aerófonos son acompañados en la introducción por sonajeros, bajo eléctrico y batería.

TM.16: *Hicha Puiki Hicha Kene: Motivo final quena*



La quena presenta otro motivo con el cual concluye la canción. Se trata de una escala hexatónica, iniciando de manera ascendente de A hasta E, de donde descenderá nuevamente hasta el A. Incluirá un intervalo de tercera menor (A-C), descenderá por grados conjuntos hasta una anticipación de la subtónica (G) y concluirá en A. Este motivo se repetirá varias veces variando en su tempo, acelerando y desacelerando continuamente hasta finalizar la canción.

Finalmente hemos resumido la estructura de *Hicha Puiki Hicha Kene* de la siguiente forma:



Img.14: *Hicha Puiki Hicha Kene: estructura musical*



Img. 15: *Fuchunsua (último a la derecha Wilmer Talero, a su izquierda Yenny Cardozo)*⁷⁴

⁷⁴ Foto Reproducida de: <http://elmensaje digital.blogspot.de/2014/07/metal-indigena.html> (05.15.18)

6. Epiara Murillo y FAOA

Epiara y la comunidad Muisca de Ráquira

A diferencia de los muisca raizales⁷⁵, es decir los individuos descendientes directos de linaje muisca, los miembros de la comunidad de Ráquira al haber nacido en territorio ancestral muisca se auto-reconocen como muisca renacidos. El origen de este reconocimiento fue planteado en los años setenta cuando un grupo de jóvenes estudiantes al reflexionar sobre su existencia y en búsqueda por una identidad cultural fundamentada en los principios de vida del mundo indígena, ligaron su pensamiento al territorio que solían recorrer habitualmente, los cerros de Bogotá. Al preguntarse por los individuos que habitaron dicho espacio, y basándose en las enseñanzas de diferentes comunidades indígenas, llegaron a la conclusión que el conocimiento nunca se pierde y este se puede volver a evocar pues se encuentra guardado en el territorio en forma de “polen de la memoria”, capaz de ser recordado por los individuos que habitan dicho territorio para la recuperación de la memoria.⁷⁶

Entre estos estudiantes estaban Ignacio Murillo y Antonio Daza, hoy en día dos de los mayores de la comunidad de Ráquira conocidos respectivamente como Suaie y Kulchavita Boñe, quienes han enfatizado que este *Despertar Muisca* no debe ser entendido como una nueva religión o movimiento neo-hippie, sino como una propuesta social y resignificación de vida fundamentada en la ley de origen y en el territorio. Epiara Murillo es hija del *jate* Suaie y ella así como su padre, se ha acercado a diferentes comunidades indígenas, entre ellas a los kogis y wiwa en la Sierra Nevada de Santa Marta impulsada por la necesidad de (re)conocer sus raíces indígenas.

TS. 25: *Entrevista Epiara Murillo, extracto.*

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | E | Nosotros tenemos una comunidad que es en Ráquira, nosotros hacemos parte de |
| 2 | | la comunidad en Ráquira. Nosotros no somos muisca raizales, como José |
| 3 | | Pereira ¿sí?, que tenemos una apellido raizal, que venimos de un linaje directo de |
| 4 | | familia, si no ya por el hecho de haber nacido acá como tú, sentimos que |
| 5 | | hacemos parte de un territorio. Y que ya cuando uno hace parte de un territorio, |
| 6 | | uno tiene una memoria que lo cobija ¿sí? No, no nacimos acá porque si. En todo |
| 7 | | este territorio Cundiboyacense, digamos que un grupo de personas formo una |
| 8 | | comunidad que es en Ráquira y ahí empezaron a trabajar con diferentes culturas, |
| 9 | | hasta que llegaron a trabajar con las culturas de la Sierra. ¿Por qué, no?, pues |
| 10 | | porque las culturas de la Sierra son unas culturas muy cercanas a todo lo que era |
| 11 | | aquí, pues los antepasados muisca. |

Como se ha podido evidenciar en el extracto anterior, para Epiara Murillo su lugar de nacimiento no es una simple casualidad (línea 4-6). Mediante el discurso “no nacimos acá porque si” evidencia que hay una relación entre el cuerpo y el territorio, así como un orden preestablecido entendiéndose que nada es dejado al azar dentro de la cosmovisión muisca. Si

⁷⁵ Según López: “En el discurso, los raizales construyen una identificación entre espacios rurales y vida tradicional indígena que se refuerza en la constante mención de cerros, ríos, etc., al igual que en relación entre urbanización y mestizaje, entendido por los líderes de los cabildos como aculturación.” (López 2005: 34)

⁷⁶ Compare las palabras del *jate* Suaie en: <https://www.youtube.com/watch?v=JD0QiMJx7U> (25.04.18)

siguiéramos analizando este pensamiento quizás nos podríamos preguntar ¿Por qué estamos aquí?, y notesé que hablo de nosotros, porque bien Epiara Murillo me ha vinculado a su pensamiento al enfatizar mi procedencia como bogotano (línea 4), la respuesta parece ser clara, porque somos y hacemos parte de este territorio. Demostrando de esta manera que nada esta desligado y que todo hace parte de un sistema integral.

Sobre la música y sus posibilidades

En capítulos anteriores y a riesgo de ser repetitivos, se ha presentado la música como una forma de comunicación con el territorio y una forma de *pagamento*. Aspecto compartido también por Epiara Murillo, en sus palabras: “la música es como la gran posibilidad de comunicación con todo y de alimento con todo. O sea para que la vida no se agote haz música”.⁷⁷ En este punto valdría la pena preguntarse por el proceso empleado y/o requisitos necesarios para, según la perspectiva del individuo recordar, evocar o construir un canto. Para esto citaremos a continuación un extracto de nuestra entrevista con Epiara.

TS. 26: Entrevista Epiara Murillo, extracto.

- 1 E Entonces lo que hacemos y lo que yo he aprendido, es que la música es como un
2 celular ¿sí? Si tú quieres llamar a una laguna, pues tienes que usar un canto para
3 comunicarte con esa laguna, porque la música y la danza es como un celular, que
4 te permite comunicarte con otros lugares, esa es la tecnología antigua.
5 Y los cantos, cuando tú quieres recordar un canto, porque dentro, digamos que
6 dentro de esa lógica, no es que tú no te lo sepas, es que se te olvido, pues es muy
7 importante y necesario que si quieres hacer un canto de la laguna, pues vallas a
8 esa laguna varias veces y haciendo, bueno eso es más extenso, pero haciendo
9 varios trabajos que uno hace ahí en esos espacios naturales, hay va llegando el
10 canto de ese lugar, pero de ese lugar en específico. Porque tú puedes hacer un
11 canto de laguna, pero así no funciona en lo indígena. Una cosa es el canto de la
12 laguna de Guatavita y otra cosa es el canto de la laguna de Iguaque y otro es el
13 canto de la laguna del Salitre y no por ser lagunas todas es lo mismo, porque
14 cada laguna tiene una característica. Entonces digamos que lo que yo he hecho
15 siempre, es que si quiero hacer un canto, pues si es a un lugar ir a ese lugar, ir a
16 ese lugar y ya con ciertas cosas personales que he aprendido, pues se va
17 construyendo el canto. Pero también lo que yo he aprendido, es que más allá de
18 querer como estar dialogando con el mundo de la naturaleza, es entender que el
19 territorio eres tú ¿sí? Entonces el territorio es un espejo de lo que tú eres,
20 entonces si tu quieres cantarle a una laguna, tienes que tener en cuenta que tu
21 también tienes una laguna adentro, si quieres cantarle a una montaña, tienes que
22 tener en cuenta que tu también tienes montañas adentro. Entonces eso está muy
23 ligado todo el tiempo a un trabajo muy personal contigo mismo, y digamos que
24 los músicos tienen esa función. Si tu quieres hacer una buena música que
25 interprete el poder de la montaña, pues tienes que estar bien tu, ¿Cómo estás tú
26 con tus montañas? para poder sacar ese canto, y de ahí viene todo un cuidado de
27 un trabajo con uno mismo las emociones, las relaciones, la vida personal, para
28 poder estar digamos apto, para poder hacer esa música.
29 Entonces la música también se vuelve como una necesidad del cuidado del
30 territorio personal. Entonces si yo quiero cantarle a la montaña, yo tengo que
31 saber cuáles son mis montañas y como a partir de allí construyo un canto.

⁷⁷ Conversación personal con Epiara Murillo (10.08.2017)

32 Entonces ya se vuelve algo como una auto observación conmigo misma, y
33 también pues. ¿Sabes qué?, yo siento que, yo siento que también la música es
34 una posibilidad, de manifestar cosas, lo que siempre sabemos ¿no?, de
35 manifestar, si a ti te está sucediendo algo, dale solución por medio de un canto,
36 así tal cual.

Mediante la analogía: “la música es como un celular” (línea 1-2) Epiara Murillo refuerza aún más la concepción de la música como una herramienta de comunicación. Además, enfatiza en un pensamiento mencionado previamente en otros capítulos; los cantos son recordados “no es que tú no te lo sepas, es que se te olvido”(línea 5-6), demostrando que los muisca en algún momento de su historia por alguna razón que desconocemos olvidaron estos cantos. ¿Pero qué tal si estos realmente nunca los supiesen?, ¿Qué tal si estos cantos no fueran recordados, sino evocados? Lo que es seguro es que ambas posibilidades demuestran el carácter no-humano de la música, pues en ambos casos para recordarlos y/o evocarlos, siguiendo el ejemplo citado del canto de la laguna, se tendría que acudir a este espacio natural en específico, y de esta manera se podría recordar y/o evocar el canto de ese espacio en particular mediante el desarrollo de varios trabajos (la naturaleza de estos trabajos no fue especificada). Dicho esto se puede reconocer que cada espacio natural posee un espíritu propio y por consecuencia un canto propio, así una vez visualizado, y al estar también dispuesto el ser humano en cuerpo físico, el canto pasa de ser una experiencia mental a ser materializado a través de la voz. De igual manera, para recordar y/o evocar un canto, es fundamental realizar un trabajo personal a manera introspectiva (línea 22-23), esto debido a la misma naturaleza del ser humano, concebido dentro de la cosmovisión muisca como parte del territorio. De esta manera al evaluar su propio territorio personal, el ser humano puede llegar a ser apto para recibir esta música, evidenciando de esta manera la necesidad de la música para el mismo cuidado personal (línea 30-31). Un último aspecto tratado en este extracto es el planteamiento de la música como posibilidad para dar solución a todo (línea 35), es decir para sanar. A lo que Epiara Murillo concluyo de la siguiente manera:

Entonces si tú tienes una necesidad interior haz un canto, haz un canto y ese canto ya está relacionado con el territorio, con la cultura, con todo, porque es que tu eres un microcosmos de todo, entonces seguro, que si tú estás viendo una situación personal en donde necesitas hacer un canto, pues ese canto está teniendo una repercusión en la cultura inevitablemente, porque es que nada esta desligado.⁷⁸

¿Por qué diablos estoy tocando una música que a mí no me hace sentir, pues yo?.

Al momento de nuestro encuentro Epiara Murillo estaba cursando último semestre de música (saxofón) en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad distrital José Francisco de Caldas en Bogotá. De su mano y de la necesidad de hacer música con la que se sintiese identificada y pudiese reafirmar su identidad surgió un proyecto musical al que bautizaría como FAOA.

⁷⁸ Conversación personal con Epiara Murillo (10.08.2017)

TS. 27 : *Entrevista Epiara Murillo, extracto.*

- 1 E Entonces *FAOA*, *FAOA* quiere decir neblina.
2 J Neblina
3 E *FAOA* quiere decir, como el canto de la fertilidad ¿sí? Porque la neblina es como
4 el símbolo, pues de lo que, es agua condensada ¿no? y cuando el agua está
5 condensada es la posibilidad de que baja a la tierra, fecunda la tierra y fecunda a
6 la vida. Entonces *FAOA* que decir, es en lengua muisca [...] entonces bueno.
7 Primero nace de la necesidad de que yo soy muisca ¿no? Yo me siento, yo soy
8 muisca. Y partiendo de que muisca pues no solo es el color de la piel, ser
9 indígena no es el color de la piel, sino ser indígena es estar acorde a unos
10 principios de vida, que te hagan mejor ser humano ya. O sea no podemos partir,
11 porque entonces hay un debate ahí ¿no? De que tú no eres indígena, si no te
12 vistes de cierta manera, si no haces parte de un resguardo, si no usas collares y
13 plumas, y ahorita estamos en tiempos nuevos ¿sí?, ahorita somos nueva gente.
14 Ahorita somos nuevos indígenas, que estamos en los dos mundos, manejamos la
15 tecnología, podemos estar en una academia, tener diálogos con las instituciones,
16 pero también tener un trabajo interior con la naturaleza, guiarnos por un
17 calendario ecológico, tener de hora como las cosechas. O sea, muchas formas de
18 ser indígena. Entonces pues yo también hago música ¿sí? Yo soy saxofonista.
19 Estudio en la universidad estoy ya a punto ya de graduarme y de cerrar ese ciclo.
20 J ¿Y en dónde estudias?
21 E Yo estudio en la ASAB, academia superior de artes de Bogotá. Entonces,
22 entonces pues en mí siempre hubo una necesidad como de..., pues yo no sé si eso
23 le pasa a muchos músicos no pero, no, no le pasa a muchos músicos, como ¿Por
24 qué diablos estoy tocando una música que a mí no me hace sentir, pues yo? Yo
25 no me siento tocando otra música que no me genere una identidad, y no hablo de
26 una identidad desde lo patriótico, si no una identidad de ser humano. Entonces yo
27 dije -bueno vamos a empezar a hacer cantos y yo también he tomado como una
28 metodología y es basado en todas estas músicas que hemos trabajado del *mamo*,
29 músicas de la Sierra, el estudio de las ocarinas de este museo, a partir de ahí se
30 han recopilado instrumentos que tienen las mismas medidas ocarinas, flautas y
31 con eso pues he empezado a componer cantos y también como una manera
32 metodológica de acercarnos a la lengua. Entonces cuando tú compones un canto
33 y le pones lengua muisca pues ahí ya hay una cercanía con el lenguaje ¿no?, que
34 el lenguaje también es algo de cierta manera, pues se está trabajando. Es algo que
35 ya está bien difícil, o sea ya realmente que alguien hable muisca, pero hay mucha
36 gente que le está metiendo la ficha a eso. Entonces yo siento que cuando uno se
37 acerca al lenguaje, puede entrar en otros lugares diferentes al lenguaje occidental
38 ¿sí?

Para Epiara Murillo el tocar una música ajena a su ser generó en ella la necesidad de interpretar realmente una música que fortaleciera su identidad.⁷⁹ Pero como bien lo menciona, no una identidad concebida desde una aspecto patriótico, sino desde lo humano (línea 24-26). Esto le llevaría a plantearse finalmente una pregunta ¿Por qué diablos estoy tocando una música que a mí no me hace sentir pues yo? (líneas 23-24), evidenciando de esta manera que

⁷⁹ Iwersen reconoce que la música puede ejercer como soporte de la identidad cultural mediante tres formas: 1) sobre la música misma, es decir la música contiene elementos que se encuentran estrechamente ligados con la cultura específica, pudiendo ser estos el uso de instrumentos o patrones de sonidos específicos, 2) a través del escenario social, donde se lleva a cabo la manifestación musical 3) y en el caso de la música vocal, a través del significado de los textos. (Iwersen 2012:5 mi traducción)

la pregunta por la identidad⁸⁰ empieza a ser discutida desde el momento mismo en que esta empieza a ser el problema de alguien⁸¹ (Kubik 1994: 27), en este caso el problema de Epiara Murillo. El distanciarse de “otras músicas” (no sabemos con certeza a que músicas se refería) le facilitó finalmente interpretar una música con la cual pudiera reafirmar su etnicidad, término descriptivo “al estado de consciencia sobre los vínculos étnicos, mediante el cual se logra confirmar y reforzar las identidades étnicas y culturales latentes” (Kubik 1994:19 mi traducción). Por otra parte, Epiara Murillo enfatiza en su condición como nuevos indígenas (línea 14), capaces de interactuar y convivir con el mundo occidental, pudiendo de esta manera desprenderse y/o liberarse de las categorizaciones hechas por el público en general acostumbrado a determinar basado en su juicio personal y clichés arraigados en el imaginario colectivo, quién puede ser considerado como indígena y quién no.

De esta manera los cantos entregados por el *mamo* Luka a la comunidad de Ráquira, las prácticas musicales de la Sierra Nevada de Santa Marta con las que Epiara Murillo ha tenido contacto y los estudios de las ocarinas realizados en el *Museo Arqueológico de Sogamoso* fueron algunos de los puntos de partida para dar inicio con un trabajo musical que reforzara su identidad como indígena, proyecto que bautizaría como *FAOA*, demostrando como afirma Thomas Solomon (2012), que las identidades pueden ser imaginadas, promulgadas y difundidas musicalmente (Solomon 2012: 229). Además mediante la música el grupo logro un acercamiento a la lengua (líneas 31-32), hecho que se puede constatar en la elección del nombre del grupo (línea 1), así como en los títulos y contenidos de los cantos: *Paba fiva* (padre viento), *Tchminigagua*, *Kye* (árbol) o *Futcha* (mujer)

Pagamento musical

FAOA no fue concebido exclusivamente como un proyecto musical para la reconstrucción de cantos tradicionales muisca. Si bien el grupo se nutre del tejido indígena y su característica melodía pentatónica repetitiva, su sonoridad evidencia también la influencia del *jazz* y la llamada *world music*.⁸² Los otros integrantes del grupo, igualmente que Epiara Murillo están comprometidos con procesos de recuperación de la memoria muisca. En este punto valdría la pena mencionar la transitoria presencia dentro del grupo de un ciudadano ruso y musicoterapeuta; Vladislav Chernyaskyv, quien según Epiara Murillo, llegó a compartir con el grupo instrumentos musicales de diferentes culturas y algunos cantos procedentes de Siberia. Si bien Chernyaskyv estuvo poco tiempo vinculado al proyecto, con él se evidencia el contacto e intercambio cultural presente para la concepción de la música muisca en la actualidad que hemos venido mencionado y resaltando a lo largo de este trabajo, y en su caso

⁸⁰ Según López: “los comuneros actuales viven en la encrucijada entre varias identidades: son mujeres y hombres, rurales y urbanos, campesinos y obreros parciales. (López 2005: 343)

⁸¹ Para Kubik: “identities are not discussed in societies in which a living identity is in operation. Identities begin to be discussed precisely when for some reason – in at least a segment of the society – there is uncertainty about identities. In other words, identity begins to be discussed from the moment it has become somebody’s problem.” (Kubik 1994:27)

⁸² El término *world music* surgió en 1987 como una estrategia de mercado impulsada por un grupo aproximadamente de 25 personas entre ellas representantes de sellos discográficos independientes, periodistas y Djs, quienes se reunieron en pub londinense para catalogar bajo un solo término la muisca: étnica, folk, traditional, tropical, ambiental, trance, ethnopop, Afropop y Afrobeat entre otros géneros para su comercialización. Para más información consulte Baumann: 2008.

en particular, el contacto con otras prácticas musicales asentadas a miles de kilómetros del Altiplano cundiboyacense.

Los cantos de *FAOA* pueden estar concebidos de manera instrumental o también pueden llevar textos breves, los cuales principalmente evocan la esencia del sujeto a quien esta dirigido el canto, o contienen palabras de agradecimiento y de tributo a este. En ambos casos la música está basada en el orden de la naturaleza y es una forma de *pagamento*, de agradecimiento y reciprocidad con ella. Asumiendo que la construcción de los cantos supone una observación activa de la naturaleza y un trabajo intensivo con el territorio. Los cantos son vistos como una forma de “alimentar” el territorio y a la vida misma, en palabras de Epiara Murillo: “si respiramos, vamos a construirle un canto al aire.”⁸³

En relación a la instrumentación empleada destaca en el plano melódico mayormente el uso de flautas, ocarinas, pincullos y la voz. La dimensión percutiva está construida por bombos andinos, maracas y sonajeros entre otros instrumentos de percusión menor. Una guitarra eléctrica y samplers como exponentes de la música popular, y como representantes de culturas lejanas destacan tambores de marco; arpas de boca, lamelófonos (ideófonos) y un santoor (instrumento de cuerda percutida). Para Epiara Murillo las ocarinas poseen un gran valor simbólico, aspecto que queremos presentar a continuación:

TS. 28: *Entrevista Epiara Murillo, extracto.*

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | J | Cuál es, como es el ensamble del grupo y la selección de los instrumentos?, ¿Por |
| 2 | | qué, a qué se debe? |
| 3 | E | Ee pues nosotros usamos ocarinas mucho, porque a la ocarina es un instrumento |
| 4 | | que, que representa como el útero, el vientre ¿sí? Es un símbolo de un |
| 5 | | contenedor, como de un órgano femenino, que es el que posibilita dar la vida, |
| 6 | | pero también, como una relación con el órgano auditivo y con el oído. Entonces, |
| 7 | | pues el oído, digamos que hay una diferencia con el ojo y con el oído ¿no?, |
| 8 | | porque cuando es el imperio del ojo, como que el ojo es el que puede dividir, lo |
| 9 | | que puede como separar, yo puedo ver las letras puedo ver el color. Pero en |
| 10 | | cambio el oído tiene otro tipo de funcionamiento y el oído está muy relacionado |
| 11 | | también con las conchas del mar. |

En el análisis de Epiara se evidencia en primera instancia la analogía entre la ocarina y el vientre femenino, demostrando de esta manera que las representaciones simbólicas surgen a partir de las relaciones de la sociedad con la naturaleza (Correa 2005: 200), en este caso con la naturaleza de la mujer. La simbología de la ocarina con el órgano auditivo podría posiblemente también evidenciar la jerarquización del sentido auditivo sobre el sentido visual dentro de la comunidad muisca, demostrando de esta manera similitudes con el sistema de pensamiento de las comunidades indígenas en la Amazonía, en donde según Classen (cit. en Brabec; García y Lewy 2015:8) el plano auditivo es predominante ante el visual contrastando con la jerarquización de occidente donde el imperio del ojo, como lo menciona Epiara Murillo, sobresale ante todos los demás sentidos. De hecho Ignacio Murillo afirma que al cantar con los ojos cerrados, el oído los acerca al corazón.⁸⁴

⁸³ Conversación personal con Epiara Murillo (10.08.2017)

⁸⁴ Vea <https://www.youtube.com/watch?v=dlREAtKoIck> (25.04.18)

Paba Fiva

Retomando la frase de Epiara Murillo: “si respiramos, vamos a construirle un canto al aire”, a continuación se presentará precisamente un canto de agradecimiento, o en palabras del grupo un “pagamento sonoro” que lleva por nombre Paba fiva (Padre Viento)⁸⁵. En este canto la melodía se presenta inicialmente en una ocarina, e ira siendo acompañada por un tambor de marco y efectos sonoros generados de manera electrónica. Paulatinamente se van sumando una guitarra eléctrica, bombo andino, maracas, sonajeros y una arpa de boca. La melodía tendrá tres variaciones, se repetirá continuamente, y será retomada más adelante con ciertas variaciones por la voz.

TM. 17: *Paba fiva, melodía inicial*



La melodía se desarrolla sobre el arpegio (G#-B-D#), e inicia con sus dos primeras notas en anacrusa. Este arpegio se completa en el primer tiempo del siguiente compás después de una nota de paso (C#). Al llegar al D# desciende sobre el arpegio hasta el G# de donde se dirigirá a su tercer menor y volverá nuevamente al G#. A partir de este punto se dispondrá a repetir la misma línea melódica con una pequeña variación en el compás dos al momento de descender del D#. En esta oportunidad no hará el arpegio descendente (D#,B,G#) sino se dirigirá a la nota de paso C#, de donde descenderá al G# que es una anticipación del motivo y se repetirá nuevamente este tema.

TM 18: *Paba fiva, primera variación*



La primera variación inicia nuevamente con el arpegio sobre (G#-B-D#), sin embargo con una diferencia melódica. En el último tiempo del compás aparece de una vez la nota de paso C#, de esta manera el arpegio estará completo a partir del primer tiempo del siguiente compás. Luego hará una bordadura sobre E y descendera solamente hasta el B para hacer una nueva bordadura sobre C# y retornara al motivo (B-C#) con el que se inicio esta variación, dando la impresión que la melodía vuelve a repetirse. Sin embargo, en el compás tres se puede observar una pequeña variación; mientras el segundo compás presenta un B en el tiempo débil del segundo pulso, en el tercer compás es la nota de paso C#, es decir estas dos alturas B y C#

⁸⁵ Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=cLZCpdFI85o> (25.04.18)

se encuentran en ambos compases invertidas, posibilitando de esta manera que el B del tercer compás funcione como una anticipación que prepara la repetición de esta variación.

TM.19: *Paba fiva, segunda variación*



La última variación inicia con el arpeggio descendiente (D#-B-G#) que se completará tras las notas de paso C#, siendo la última de estas una bordadura sobre B. Una vez la melodía desciende al G# arrancará nuevamente con el motivo inicial de esta variación. Sin embargo, en esta oportunidad tras la bordadura sobre C# el B adquiere un valor doble (blanca) a la del primer motivo imposibilitando que la melodía descienda hasta el G# y se complete el arpeggio (D#-B-G#). Tras repetirse esta variación retornará nuevamente la melodía inicial.

Tschminigagua

Finalmente queremos concluir este capítulo presentando otro canto, uno dedicado al padre creador *Tschminigagua*. El cual en comparación con *Paba Fiva*, su melodía posee un carácter mucho más minimalista. La estructura del canto está construida en dos frases que se repiten y alternan entre sí de la siguiente manera: [A:][A1:]

TM. 20: *Tchminigagua*



Como se puede observar la línea melódica de la voz en ambas frases, exceptuando la rítmica del tercer compás de cada frase, es en gran parte prácticamente la misma. De esta manera la melodía representa un ciclo repetitivo, o visto desde otra perspectiva una espiral aludiendo al mismo *Tchminigagua*, pues como se menciona en un capítulo anterior⁸⁶, esta deidad es representada a través de una espiral.

A diferencia del canto anteriormente analizado, a este lo queremos abordar principalmente desde el aspecto performativo. De esta manera empezaremos citando las tres frases introductorias presentes en el video⁸⁷ utilizado para este análisis, estas rezan: 1) *Vacio de mente, atrapamos silencio*, 2) *.. escuchamos al principio, creador*, y 3) *...Y consigo dos aves negras traen la luz...*

Tchminigagua es introducido por la sonoridad limpia y transparente de una guitarra eléctrica creada a partir del uso de efectos como *delay*, *reverb* o *chorus*, evocando si me es permitida la comparación cierto aire a *Pink floyd*. De hecho si este u otros cantos de *FAOA* se interpretasen con una guitarra acústica en vez de una eléctrica, estos perderían gran parte de su esencia,

⁸⁶ Vea capítulo: “En Kuchavira con el Jate José Pereira y Don Luis Alberto Díaz”

⁸⁷ Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=yAlUWsoJif0> (25.04.18)

por lo cual los efectos sonoros propios de la guitarra eléctrica son determinantes para el lenguaje musical característico de este grupo.

Volviendo a la descripción del ensamble en *Tchminigagua*, la guitarra eléctrica es acompañada por sonajeros cuya resonancia asemejan una sutil lluvia, maracas y bombo andino. A continuación emerge la voz femenina presentando la melodía principal. Una segunda voz masculina no tardara en aparecer, inicialmente acompañando la primera voz respectivamente al final de cada frase. Paulatinamente aquella “sutil lluvia” creada por los sonajeros va desapareciendo para abrirle campo a una armónica de boca, mientras la voz masculina empieza a adquirir un carácter más independiente. La intensidad emocional de ambas voces escala hasta llegar al clímax del canto. En este punto valdría la pena recordar la tercera frase del mensaje introductor del canto: “*Y consigo dos aves negras traen la luz...*”⁸⁸, ¿Son a caso ambas voces la representación musical de estas dos aves? de ser así la luz descrita aludiría al mismo canto.

Finalmente los ánimos van mermando, la voz masculina va perdiendo su breve protagonismo hasta volver a acompañar exclusivamente a la voz femenina al final de cada frase, el canto se torna nuevamente sereno y reflexivo e ira diluyéndose lentamente: “*Vacio de mente, atrapamos silencio*”



*Img. 16: FAOA*⁸⁹

⁸⁸ Según cuenta una leyenda, el dios Tchminigagua dio origen a todo mediante el sonido emanado por el picos de dos aves negras.

⁸⁹ Foto reproducida de:

<https://www.facebook.com/904719732952723/photos/a.904742829617080.1073741829.904719732952723/1406518502772841/?type=3&theater> (15.05.18)

7. Carlos Gómez y *Chijicha*

El contacto con las comunidades indígenas

En el año 2003 el músico Carlos Gómez en marco de investigación para su tesis de pregrado sobre el *kuisi*⁹⁰, un aerófono utilizado por las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, tuvo su primer contacto con la comunidad indígena Wiwa. Esta experiencia le haría cambiar su vida personal, musical y su visión del mundo.”⁹¹ Carlos Gómez conoció así de primera mano las tradiciones de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada, le fueron enseñados algunos de sus cantos y se llevaría consigo una gran enseñanza; la música dentro de las comunidades indígenas es concebida principalmente para su conservación, representado una forma de relacionarse con el territorio, con los demás y consigo mismo.⁹²

Años más tarde dicha relación con el mundo indígena se extendería al conocer y compartir con la comunidad muisca de Ráquira, con el *jate* Suaie Ignacio Murillo, el *jate* Kulchavita Antonio Daza, Epiara Murillo y el *mamo* Luka, encuentro que le permitiría reforzar el conocimiento aprendido años atrás en la Sierra Nevada. Finalmente estas experiencias lo impulsaron a redactar su tesis de maestría sobre el ritual de *pagamento* como una intervención musicoterapéutica con jóvenes víctimas del conflicto armado colombiano.⁹³

Por otra parte, el contacto de Gómez con dichas comunidades indígenas y con sus prácticas musicales (además de ejecutar la flauta traversa y el saxofón, Gómez aprendió a interpretar flautas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta y del Altiplano cundiboyacense), sumado a un interés previo por el jazz y otras músicas populares, influyó notablemente en sus composiciones. Su proyecto en la actualidad: *Carlos Gómez sonidos Ancestrales y Contemporáneos*⁹⁴, surgido a partir del deseo por compartir el conocimiento ancestral de dichas comunidades indígenas, es en esencia eso, una síntesis de músicas indígenas con música contemporánea como el jazz. Sin embargo, para este trabajo Gómez tuvo que recibir autorización previa por parte de los *mamos* como se citará a continuación.

TS. 29: *Entrevista Carlos Gómez, extracto.*

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | C | Carlos Gómez Montoya Sonidos ancestrales y contemporáneos, si tiene mucha |
| 2 | | más, hace mucho más énfasis en eso, en las músicas ancestrales. Hay cantos de la |
| 3 | | Sierra Nevada que hago versiones que si tuve ya la autorización de los mamos |
| 4 | | para grabarlas, para tocarlas. Esos cantos yo los tengo hace años, desde la |
| 5 | | primera vez que fui en el 2003, cantos tradicionales de ellos pero nunca los había |
| 6 | | tocado así como en público y eso. Y hasta hace poco como que pedí el permiso a |
| 7 | | un mamo de la Sierra Nevada, para tocar eso cantos para grabarlos, y me dio la |
| 8 | | autorización, pues usada con un sentido ¿no?, de dar a conocer ese conocimiento |
| 9 | | ancestral. Y entonces en ese nuevo disco que..., en ese nuevo disco proyecto hay |
| 10 | | melodías tradicionales de la Sierra Nevada y hay composiciones más pero |
| 11 | | basadas en esa sonoridad. |

⁹⁰ Carlos Gómez obtuvo el título de Maestro en Música con énfasis en ejecución instrumental: flauta traversa de la Universidad del Bosque en 2004, con el trabajo de grado “La flauta Watcu: seguridad y prevención del pueblo Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta”

⁹¹ Cito las palabras de Carlos Gómez Montoya encontradas en video sobre él y su trabajo musical. Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=QmR6yWW8QPw> (25.04.18)

⁹² Conversación personal con Carlos Gómez (25.07.2017)

⁹³ Vea capítulo: “Investigaciones previas sobre prácticas musicales muisca”

⁹⁴ El proyecto cuenta también con la colaboración de Jenny León en el piano.

Chijicha "Alegría, vida, no pelear"

En el año 2012 Carlos Gómez lanzó un disco titulado *La voz del Río*. Álbum que el mismo define como más *jazzero* en comparación con sus últimos trabajos, pero que curiosamente contiene un tema llamado *Chijicha*, el cual según Gómez, sigue la estructura de los cantos muisca entregados por el *mamo* Luka⁹⁵ a la comunidad muisca de Ráquira. Sobre el proceso de composición de este tema se citará a continuación un fragmento de nuestra entrevista.

TS. 30: Entrevista Carlos Gómez, extracto.

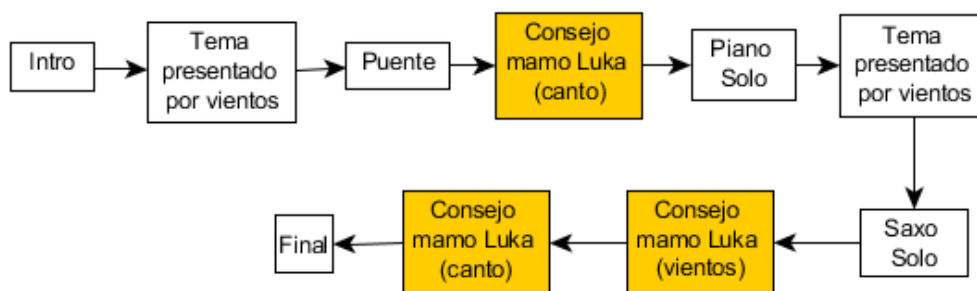
- 1 C Lo que yo hice, cuando grabé un disco ya después, el disco que se llamó *La voz*
2 *del Río*. Que es un disco que está dentro de la estética del jazz. Lo que yo hice
3 fue tomar como la estructura de las melodías ¿sí?, como algo así como la
4 cadencia de las melodías, como el *feeling* de las melodías que cantaba el *Jate*
5 *Luka*, que entregó a Ráquira. Hice una melodía nueva ¿sí?, hice una melodía
6 compuesta por mí, pero pues basada en esos patrones, digamos, en ese sentido
7 melódico de las, de las melodías muisca. Le puse un texto de uno de los
8 principales consejos que daba el *mamo* Luka, que es un consejo esencial, súper
9 básico, que él todo el tiempo decía - viva tranquilo, contento y sin pelear ¿sí?
10 Una cosa sencilla pero dice -eso todo, eso es todo en la vida, viva tranquilo,
11 contento y sin pelear. Todo el tiempo lo repetía lo repetía. Entonces lo que hice
12 fue ponerle ese texto en *chibcha*. [...]
13 Entonces bueno, lo que yo hice fue coger el texto del consejo máximo de este
14 *mamo* ponerlo en la lengua de los muisca y ponerle una melodía hecha por mí,
15 pero basada en las melodías que compartió el *mamo* Luka. Porque yo no podía
16 coger esas melodías. Yo me se algunos cantos de esos, pero yo no los puedo
17 coger y grabarlos en un disco, no, no tengo la autorización para hacer eso. Pero si
18 conté con el apoyo para hacer eso que hice, eso que hice fue con el apoyo del
19 *Jate Suaie*.

Chijicha representa para Carlos Gómez un encuentro “muy interesante” entre dos mundos, en el cual coinciden el ritmo y la melodía muisca personificadas en el tambor y en el canto con la armonía del *free jazz*, influenciada en especial por la música del saxofonista Pharoah Sanders, figura que admira Gómez y representante del llamado *ethno-jazz*. De hecho para aquellos quienes sienten la necesidad de clasificar las músicas dentro de categorías, *Chijicha* podría ser vista como ejemplo del *ethno-jazz*, o si se quiere ser más específico como *Jazz-Chibcha*, como apunto el periodista Jaime Andrés Monsalve en un artículo precisamente sobre este tema.⁹⁶

El ensamble empleado en *Chijicha* son: voz, saxofón tenor y alto, flauta traversa, contrabajo, batería, piano y sonajeros. La transcripción que se presentará a continuación corresponde únicamente al mensaje del *mamo* Luka. Este será presentado un total de tres veces a lo largo de la pieza, dos veces de manera vocal y una de forma instrumental a través de los vientos. Antes de presentar este mensaje, queremos ilustrar de manera general la estructura de *Chijicha* de la siguiente manera:

⁹⁵ Vea capítulo: “Investigaciones previas sobre prácticas musicales muisca”

⁹⁶ Consulte el artículo en el siguiente enlace: <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/voces-ancestrales-onda-sonora> (25.04.18)



Img.17: Chijicha: Estructura musical

TM. 21: Chijicha



Como se puede observar, Carlos Gómez musicalizó el mensaje del *mamo* Luka en dos frases cada una de cuatro compases. El canto inicia en anacrusa presentando un salto de cuarta justa (D-G). La melodía se mueve principalmente en intervalos de terceras, grados conjuntos, saltos de cuarta justa ascendente y quinta justa descendente. La segunda frase se desarrolla en un registro más alto a partir de un salto de quinta justa (A-E), la melodía seguirá desplazándose en grados conjuntos, intervalos de tercera mayor descendente y saltos ascendentes de cuarta justa y de sexta mayor. Como menciono Carlos Gómez durante nuestro encuentro, la melodía de *Chijicha* (sobre Sol mayor: G-A-B-D-E) está basada en la estructura pentatónica mayor de los cantos del *mamo* Luka: “Todos esos cantos del mamo estaban en pentatónicas mayores. Si yo le quito el piano, el bajo, la armonía solamente con el tambor y la voz parecería uno de esos cantos del *mamo*, pero en lengua muisca.”⁹⁷

Por otra parte, el texto como se menciona, es uno de los consejos del *mamo* Luka: “Viva tranquilo, contento y sin pelear.” De esta manera Carlos Gómez resumió el mensaje en: “Vida, alegría no pelear”, y lo tradujo en lengua muisca. Traducción que el mismo advierte, puede tener algunos errores de redacción, pero puede ser mejorada gracias a las investigaciones emprendidas por lingüistas como Facundo Saravia⁹⁸. El texto de *Chijicha* es el siguiente:

Muisca	Español
Chijicha,	Alegría,
Chibgi,	vida,
sechigoscuá zingá	no pelear

⁹⁷ Conversación personal con Carlos Gómez (25.07.2017)

⁹⁸ Vea capítulo: “Investigaciones previas sobre prácticas musicales muisca”

8. Resumen (Capítulo final)

Este trabajo tuvo como propósito presentar y analizar uno de los temas menos abordados dentro de las investigaciones realizadas en torno a las comunidades muiscas en la actualidad; sus prácticas musicales. A partir de un breve trabajo de campo comprendido entre Julio y Agosto del 2017 en Bogotá y Cota, y retomado curiosamente en Septiembre en Viena, tuve la oportunidad de escuchar el testimonio de miembros de dichas comunidades. Investigación que completaría consultando trabajos en el campo de la etnomusicología, musicoterapia, antropología y lingüística, pero también visualizando y analizando horas de videos, charlas, ponencias y entrevistas en internet en búsqueda de información relacionada a las prácticas musicales muiscas, esto con el propósito de responder las siguientes preguntas:

¿De qué manera se continúan desarrollando las prácticas musicales muiscas en la actualidad?

En la introducción de este trabajo manifesté la necesidad de enfatizar más en el objeto de la incógnita, es decir en las prácticas musicales muiscas y no en el sujeto y/o interprete de estas, pues tenía la hipótesis que en el desarrollo de dichas prácticas, podrían estar también involucrados individuos que no se reconocieran así mismos como muiscas. Hecho que se pudo corroborar con el ejemplo del músico Carlos Gómez Montoya, quien durante nuestro encuentro no llegó a identificarse como muisca, y cuya composición *Chijicha* no es simplemente una musicalización *jazzera* de uno de los consejos de un mayor indígena kogi, sino un tema basado en parte, en los antiguos cantos muiscas precoloniales conservados en la Sierra Nevada de Santa Marta y entregados por el mayor indígena Luka a la comunidad muisca de Ráquira. O el caso de Vladislav Chernyaskyv, ciudadano ruso ligado por un tiempo a *FAOA*, grupo de música fundado por Epiara Murillo a partir de la necesidad de tocar una música que reforzará su identidad como muisca, y en donde Chernyaskyv tuvo la oportunidad de introducir instrumentos musicales de diferentes procedencias influyendo en la estética y en el desarrollo del grupo. De esta manera los cantos compartidos por el *mamo* Luka no representan exclusivamente un punto de referencia y/o reflejo del mundo sonoro de los muiscas prehispánicos, estos también son un punto de partida para la creación de nuevas expresiones musicales.

Por otra parte, a través del testimonio del *jate* José Pereira se pudo evidenciar la existencia de dos categorías de música dentro de las comunidades muiscas: músicas de carácter ritual, concebidas dentro de la comunidad y ejecutadas bajo contextos específicos; y otras manifestaciones musicales de carácter más abierto, compartidas con el resto del mundo y que han surgido a partir de la necesidad de crear una manifestación cultural propia construida a partir de la actualidad para evitar un arraigo en el pasado, pues como advierte Mercedes López (2005), un enfoque en el pasado como elemento de reconocimiento podría llevar a los muiscas y a sus manifestaciones culturales a ser elementos aislados de la vida social (López 2005:304). Por eso con el propósito de lograr una mayor receptividad y divulgación, las comunidades muiscas de Suba y Cota han elegido músicas populares como la *música andina*, *el reggae*, *ska*, *rock* y *metal* entre otros géneros, para llevar su mensaje de recordar, reconocer, entender y valorar el origen, así como la relación del ser humano con la naturaleza. Sin embargo, la elección de estos tipos de música no ha sido un acto dejado al azar. En contraste dichas músicas populares hacen parte del contexto cultural de las comunidades muiscas en la

actualidad, en especial del de sus jóvenes quienes han crecido expuestos a éstas y a otras sonoridades.

¿De qué manera se generan procesos para la reconstrucción de la música muisca y qué elementos se utilizan para dicha construcción?

A parte de los aspectos mencionados anteriormente, es decir los cantos entregados por el *mamo* Luka, puntos de partida para nuevos proyectos musicales y “la indigenización de estilos de música popular rehaciéndolos mediante el uso de las lenguas indígenas” como indica Thomas Solomon (Solomon 2012: 229), la reconstrucción de una nueva música muisca se genera también a través de la etnoeducación y procesos educativos; liderados principalmente por los cabildos indígenas como “los semilleros artísticos” del cabildo muisca de Suba o *performances* que incorporen referencias a prácticas culturales en donde la música desempeña un rol fundamental, reforzando el sentido de pertenencia de las nuevas generaciones y su identidad colectiva como muiscas. Esto se evidenció con el *performance* del jardín infantil *Ubamux* durante la festividad *Hizca IE Majuy* en Cota, demostrando lo que Solomon reconoce como el uso del *performance musical* como una herramienta para la creación y mediación de identidades dentro de estados pluriétnicos (Solomon 2012: 229). Esta reconstrucción de la música muisca se logra también a través de ciclos de enseñanzas internos como el indicado por el *abuelo* Gualcalá, en donde el conocimiento recibido, en este caso los cantos, son entregados a otros miembros de la comunidad con la finalidad de adquirir un nuevo conocimiento y así poder volver a transmitirlo.

Adicionalmente como se presentó en la primera parte de este trabajo, a través de proyectos investigativos y académicos como los liderados por Alejandro Durán (2016), cuya intención no se quedó únicamente en analizar el repertorio de cantos muiscas entregados por el *mamo* Luka; sino recuperarlos, reinterpretarlos e incorporarlos a la vida de la comunidad de Ráquira. O el método de aprendizaje del idioma chibcha del lingüista Facundo Saravia (2016) quien ha incluido en estas canciones como herramientas pedagógicas para la apropiación del idioma.

¿Por qué los muiscas olvidaron sus prácticas musicales?

Se podría mencionar los cambios culturales, procesos de colonización, la prohibición de sus costumbres, la tergiversación de la palabra y los sentimientos de vergüenza propios de los muiscas hacia sus mismas raíces indígenas debido a la colonización de su pensamiento, como algunas de las razones del olvido. Por otra parte, el testimonio del *abuelo* Gualcalá facilitó abordar esta pregunta desde otra perspectiva al reconocer las consecuencias que acarrea el olvido de las prácticas musicales para los muiscas. Pues para él: “Durante quinientos años pensamos que nuestro abuelo, bisabuelo, tatarabuelo y todas las generaciones hacia atrás ya se habían muerto y no existían, porque se olvidó la música.”⁹⁹

⁹⁹ Conversación con el *abuelo* Gualcalá 08.09.17

¿Qué caracteriza la música muisca?

La ubicación geográfica de las comunidades muisca ha posibilitado que éstas hayan asimilado y compartido elementos culturales con otros grupos, dando como resultado diversas manifestaciones musicales como se ha señalado anteriormente. Este hecho se puede evidenciar también en la instrumentación empleada por los grupos abordados, conformada por instrumentos andinos como zampoñas, quenás, bombo andino y sonajeros pero también por guitarras eléctricas, bajos, baterías y en el caso de FAOA tambores de marco, arpas de boca y el santoor entre otros instrumentos musicales.

Las prácticas musicales tratadas en este trabajo demostraron la necesidad de una observación activa del territorio, desde su reconocimiento para la elaboración de instrumentos musicales, hasta el trabajo intensivo con este para “crear”, “evocar” y/o “recordar” la música. Por otra parte, los testimonios del *abuelo* Gualcalá, del *jate* José Pereira y de Epiara Murillo demostraron el carácter no-humano de la música, es decir la concepción que esta proviene de entidades no-humanas como espíritus, animales, plantas y/o accidentes geográficos, y como tal no es producto de los seres humanos (Brabec 2002, 2011, 2013, 2015; Hill 2015; Langdon 2015; Lewy 2015), aspecto que las comunidades muisca comparten con otras comunidades indígenas del Amazonas. Sin embargo para recibir, evocar y/o recordar estos cantos, el ser humano deben ser apto y estar dispuesto a entrar en comunicación con dichas entidades no-humanas, tras lo cual logra abstraer dichos cantos de otros mundos para materializarlos finalmente a través de su voz o la de otros instrumentos musicales.

Por otra parte, las manifestaciones musicales abordadas en este trabajo poseen narrativas largas y complejas como en los casos de *Luz del Majuy* y *Hachua*, a través de las cuales, como bien lo indica Thomas Solomon se logra imaginar, promulgar y difundir las identidades musicalmente (Solomon 2012: 229). Pero también, pueden presentar textos breves y repetitivos contruidos a partir de palabras de tributo y agradecimiento como en el caso de FAOA. En ambos casos, la música al incorporar vocablos de la extinta lengua muisca ha sido entendida como una herramienta de aproximación a esta.

¿Qué rol desempeña la música dentro de la cosmovisión muisca?

A lo largo de este trabajo se evidenció como la música es entendida dentro de las comunidades muisca como una forma de comunicación con el territorio y una forma de *pagamento* con éste, es decir una manera como el ser humano puede retribuir, cuidar, agradecer, administrar y “alimentar” la naturaleza. Por lo cual la música se puede entender como una herramienta para mantener el equilibrio con el territorio, las relaciones con éste, con los otros humanos, con *los padres* y *las madres* espirituales, funcionando como un agente restaurador del territorio, de la comunidad y de la palabra.

Adicionalmente, mediante los testimonios del *jate* José Pereira, el *abuelo* Gualcalá y Wilmer Talero se evidenció como los muisca pueden revitalizar su pasado a través de la música, posibilitando de esta manera preservar el conocimiento sobre el origen, pues en esta yacen guardados los recuerdos, las memorias e historias de su pueblo. Esta es la razón por la cual, la música está implícita en el día a día de los muisca, en sus labores cotidianas, en su desarrollo como seres humanos y en su ciclos de vida.

Por otra parte, la música representa también para las comunidades muiscas un instrumento para la descolonización del pensamiento, pues esta les ofrece la posibilidad de (re)escribir la historia de su pueblo, una historia contada por ellos mismos, que logre revitalizar, recordar, reivindicar y transmitir sus tradiciones, invitándolos a reflexionar sobre sus raíces y a fortalecer su identidad cultural.

Abstract: Música Muisca y sus Nuevas Sonoridades (Die Musik der Muiscas und ihre neuen Klänge)

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der aktuellen Musikpraxis der im Zentrum Kolumbiens (*Altiplano cundiboyacense*) angesiedelten indigenen Gruppe der Muiscas. Obwohl sie zu den meist erforschten indigenen Gruppen in Kolumbien gehört, sind nur wenige wissenschaftliche Arbeiten über ihre Musikpraktiken vorhanden. Einer der Gründe dafür liegt darin, dass die Muiscas in der offiziellen Geschichte Kolumbiens zu einer fernen Vergangenheit gehören und infolgedessen herrscht die Meinung, sie seien verschwunden. Darauf machen u.a. Mercedes López und Carlos Andrés Durán in ihren Arbeiten aufmerksam.

Im Gegensatz dazu findet man heutzutage im *Altiplano cundiboyacense* Individuen, die sogenannten *raizales*, die sich als direkte Nachfahren der präkolumbianischen Muiscas bezeichnen. Auch andere, innerhalb dieser Region geborenen Personen, erkennen sich selbst als *Muiscas renacidos* (Wiedergeborene) an. In beiden Fällen definieren sich sowohl die *raizales* als auch die *renacidos* als ein Volk der Rekonstruktion. Zu ihrem „Erwachen“ stützen sie sich sowohl auf die Kenntnis und Erinnerungen der älteren Individuen ihrer Gesellschaft, als auch auf das Wissenssystem anderer indigenen Gruppen aus dem Amazonas und aus der Sierra Nevada de Santa Marta. In direktem Gegensatz zu diesen traditionellen Wurzeln steht allerdings die Tatsache, dass eine Vielzahl der Muiscas in der kolumbianischen Hauptstadt Bogotá oder in deren unmittelbaren Nähe geboren und aufgewachsen ist. Jene Muiscas stehen somit in einem ständigen Kontakt zu äußerst verschiedenen Gemeinschaften und Musikpraktiken.

Ziel dieser Masterarbeit ist es, mittels einer im Juli und August 2017 in Kolumbien betriebenen Feldforschung herauszufinden, wie die Musikpraktiken der Muiscas heutzutage noch weiterentwickelt werden. Außerdem werden die Rolle der Musik in der Muisca-Weltanschauung, deren Charakterisierung und die jeweiligen Rekonstruktionsprozesse untersucht.

Die Masterarbeit ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden die Zielsetzung, die verschiedenen Theorien und die Methodologie thematisiert, sowie die geographische Eingrenzung festgelegt und die vorhandenen wissenschaftlichen Quellen zur Musik der Muiscas vorgestellt. Außerdem werden historischen Quellen (Chroniken von Missionaren) zu Musikpraktiken der Muiscas vorgestellt und kritisiert. Im zweiten Teil werden die aus der Feldforschung erhobenen Daten analysiert. Hierbei liegt ein Schwerpunkt auf der Rolle der Musik in der Muisca-Weltanschauung sowie der mythologischen Geschichte der Musik u.a. Aspekten. Anschließend wird der aktuelle Musikzustand mittels der Erzählungen Angehöriger der Gemeinschaften aus Suba, Cota und Ráquira und deren verschiedenen Musikausdrücken diskutiert und analysiert.

Ich verfasse die vorliegende Masterarbeit mit Zustimmung meines Betreuers Dr. Bernd Brabec de Mori in der spanischen Sprache, um auch den Muiscas selbst Zugang zu dieser wissenschaftlichen Arbeit über ihre Musik zu ermöglichen.

ANEXO A: Cantos

1. Cantos citados y descritos por Gómez Montañez (2008)¹⁰⁰

Canto mirando al Norte

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Hicha,	poder de la Tierra,
3	chogua chogua...	que es bueno, muy bueno...
4	fihazca hizca, ye	camino del espíritu de la Tierra

Canto mirando al Oriente

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Fiva,	poder del Viento,
3	chogua chogua...	que es bueno, muy bueno...
4	fihazca Fiva, ye	camino del espíritu del Viento

Canto mirando al Sur

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Fo Gata,	poder del Fuego,
3	chogua chogua...	que es bueno, muy bueno...
4	fihazca Fo Gata, ye	camino del espíritu del Fuego

Canto mirando al Occidente

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Sie,	poder del Agua,
3	chogua chogua...	que es bueno, muy bueno...
4	fihazca Sie, ye"	camino del espíritu del Agua

Canto mirando al cielo

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Guapu yeca,	poder del Cielo de lo Alto,
3	chogua chogua...	que es bueno, muy bueno...
4	fihazca Guacu yeca, ye	camino del espíritu del Cielo de lo Alto

¹⁰⁰ Vea Gómez Montañez (2008:77)

Canto mirando al suelo

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Sua Tomsa,	poder del Corazón del Centro de la Tierra, que es
3	chogua chogua...	bueno, muy bueno...
4	fihazca Sua Tomsa, ye	camino del espíritu Corazón del Centro de la Tierra

Canto final con las manos al lado izquierdo del pecho

1	ata fihazca,	gran espíritu,
2	naque Cubni Uni,	poder del Corazón de Oro,
3	chogua chogua...	que es bueno, muy bueno...
4	fihazca Cubni Uni, ye	camino del espíritu Corazón del Oro

2. Cantos citados por Fancundo Saravia (2016)

Canto de los números¹⁰¹

*Ata, bozha, mika, myhyká x2
hyzhká, ta, kuhupkwá, suhuzhá, aka,
hubchihiká*

*Uno, dos, tres, cuatro
cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez*

Canto¹⁰²

*Chibcha kubun, chipykyn x3

my so, my so x2*

*Lengua chibcha, despierta en nuestros
corazones.*

Canto¹⁰³

*Swas agaskwaná
[Swas agaskwán, agaskwán agaskwán
swas agaskwán, agaskwán ea] x2
[Chipabí chiwaí, chipabí chiwaí] x4
Fan chikubun cho chihúk minyé
Michié mimón chihúk minyé
Chichoky fién chihúk minyé
Chipyky chié chihúk minyé*

*Al amanecer
Al amanecer (al hacerse de día)

Padre, Madre
Denos hoy buena palabra
Denos su luz, su calor
Denos mucho trabajo
Denos luz en el corazón (entendimiento)*

¹⁰¹ Vea (Saravia 2016:12)

¹⁰² Vea (Saravia 2016:16)

¹⁰³ Vea (Saravia 2016:19)

Canto¹⁰⁴

Azhinansukaná
Chipaba swa, ñe cho, ñe cho x4
chiwaiá zha, chokia umhuskwá x2

Al atardecer
Padre Sol, buen camino, buen camino
Madre Noche, eres muy bienvenida

Canto¹⁰⁵

Wesika Hoska
Wesika Hoska x4
Chifihizhká umchwesuka chiyba nsié x2

Wesika Hoska x4
Mwe umchikak chikubun abasynsuka x2

Abuelo Tabaco
Abuelo Tabaco
Sanas nuestro espíritu y nuestro cuerpo también.
Abuelo Tabaco
Nuestra palabra se endulza gracias a ti.

Canto: Sospky ty (Canto de araña)¹⁰⁶

[Sospkwa, sospkwa, chiwén mazhona
hataká umsiesyzhínga.] x2
Wahaika atabié mahás akynzhínga.
[Sospkwa, sospkwa bgyé bozhá
haspkwa sipkwá umgangá.] x2
Mahák abahakynzhínga. x2
[Sospkwa, sospkwa umzhiny gyká
uchas kykaká chinangá.] x2
Sié un chiianynga x2

Araña, araña que estás en nuestra casa
nunca tengas miedo.
No te sucederá ningún mal.
Araña, araña no te olvides
de enviar nuestros saludos a los muertos.

Araña, araña, sobre tu balsa
iremos al otro mundo.

Cruzaremos el río

¹⁰⁴ Vea (Saravia 2016:22)

¹⁰⁵ Vea (Saravia 2016:25)

¹⁰⁶ Vea (Saravia 2016:31)

3. Canciones Cabildo Indígena Muisca de Suba

Saludo Muysca

- 1 Choá yo saludo,
- 2 pregunto si estás bien
- 3 Chogue tú contestas,
- 4 diciendo que estás bien
- 5 Me alegra verte bien
- 6 te digo otra vez
- 7 Muaz choa umzone
- 8 ¡seguro que estás bien! (x2)

- 9 Choá, Chogue,
- 10 Muaz choa umzone
- 11 Saludos en familia
- 12 saludo en lengua Muysca

- 13 Si tú estás bien
- 14 Yo también lo estaré
- 15 Unidos en saludo,
- 16 Juntos en buen vivir

- 17 Cantando esta canción,
- 18 Vivo mi tradición (x2)

- 19 Choá, Chogue,
- 20 Muaz choa umzone
- 21 Saludos en familia
- 22 saludo en lengua Muysca (x7)

Mi Amigo el Maiz

- 1 Es mi amigo, mi amigo el maiz
- 2 Crece y crece y brota la mazorca
- 3 La mazorca que rica mi mazorca
- 4 Como me gusta comerme la mazorca
- 5 Granos granitos dorados de Maiz

- 6 Ata Agua, un granito
- 7 Boza Agua, dos granitos
- 8 Mica Agua, tres granitos
- 9 Granitos dorados de Maiz

- 10 Es mi amigo, mi amigo el maiz
- 11 Crece y crece y brota la mazorca
- 12 La mazorca que rica mi mazorca
- 13 Como me gusta comerme la mazorca
- 14 Granos granitos dorados de Maiz

- 15 Y para la Sopa,
- 16 Granitos dorados de Maiz
- 17 Y para la arepa,

- 18 Granitos dorados de Maiz
- 19 Y para el envuelto,
- 20 Granitos dorados de Maiz
- 21 Y para la Chicha,
- 22 Granitos dorados de Maiz (x4)

Festejo Muisca

- 1 Cuando a mí me crearon
- 2 Fue de un gran abrazo
- 3 Como Chipaba hizo con nuestra abuela Bague
- 4 En techo fue que hicieron
- 5 A este Muisca Subeño
- 6 Para que con su música alegrara a su pueblo
- 7 Cuando miro a mi Fucha
- 8 Me siento enamorado
- 9 Por eso es que yo le traigo
- 10 Su vestido ya pintado
- 11 Y con paciencia yo espero
- 12 A que teja mi Chisua
- 13 Para que todos los muiscas
- 14 Compartamos con Chicha
- 15 Para que todos los muiscas
- 16 Festejemos con Fapqua
- 17 Cuando mi Paba y mi Guaia
- 18 Por sin se casaron
- 19 Yo iba en la barriga con mucha alegría
- 20 Mi Nyquy Nga Uahaza
- 21 Con el tiempo llegaron
- 22 Para si completar este gran festejo Muisca
- Coro
- 23 Cuando un muisca se casa
- 24 Primero se enamora
- 25 Entrega Inzona y Boi
- 26 Y espera su Chisua
- 27 Cha Nga Fucha inician
- 28 A tejer su camino
- 29 Sembrando arrayanes
- 30 Chuta nga Chihicha

Coro

ANEXO B: Entrevistas

1. Conversación con el Abuelo Gualcalá.

Duración: 0:51:4 Fecha: 08.09.2017 Aprox. 15:30

Lugar: Viena – Austria

Participantes: *Abuelo* Gualcalá (G) y el autor (J)

Equipo de grabación: Edirol R-09HR,

Fecha de la transcripción: Octubre 2017

- 1 J Entonces me estaba comentando que...
- 2 G Ujumm (1), ya (5) claro. Pero también nos están diciendo los abuelos (1), que también
- 3 hay una primera manifestación (1) física (1), espiritual (1) de ese sonido (1) que es la
- 4 música (2) ujum (1). Ósea en el espíritu es un sonido y es un movimiento (2), pero en el
- 5 mundo material también (1) es una música (3) ujumm. Entonces nos están diciendo los
- 6 abuelos que (1) hay un animal espíritu (1), que fue el primero, que dio vida a ese canto
- 7 (2) ¿sí?, que fue otorgada la potestad por el espíritu (1) jummm (2), para que ya diera vida
- 8 (1) materialmente a la luz en todo el (1) territorio jummm. El canto de esa ave (1), es el
- 9 (1), él es un mensajero del padre, cuando el padre creó el sonido, a través del espíritu de
- 10 donde salió el sonido fue de un cóndor (2). Y ese cóndor viajó por todo el universo
- 11 cantando (1), y a medida que fue cantando fue poblando el territorio de (1) luz jummm (3).
- 12 Entonces nos dicen los abuelos que (2) en el mundo físico, espiritual, todavía no hay
- 13 gente humana (1), sino la primera recreación visible en el mundo espiritual de la música
- 14 también (1) estuvo a cargo del abuelo cóndor. La música como un poder de creación (1)
- 15 ¿sí? (1), pero antes de ese espíritu de cóndor ya pudiera ejecutar una misión, también
- 16 hubo un hijo que dentro de padre y madre de los seis que tuvieron (2) le entregaron ese
- 17 poder (1). Entonces fue (1), el primero que tuvieron ellos en espíritu (1), la madre
- 18 cuando estaba haciendo su creación con el padre (1), también ella hizo la creación en
- 19 medio del universo (1), en medio de la maldad (1), en medio de todo lo negativo
- 20 (1) nació la creación para nosotros del universo (1). Por eso la creación siempre estuvo
- 21 amenazada todo el tiempo (1), y mucho tiempo tardó la creación manifestarse porque
- 22 todo intento creador, el negativo siempre lo (1) destruyó (1), y la madre tuvo que ser
- 23 muy sutil y delicada, para por ejemplo poder procrear el padre, sin que el negativo se
- 24 diera cuenta (1), y no matara ese intento, y mucha más creativa la madre, cuando
- 25 germinaron semillas entre padre y madre (1), ellos las escondieron a lo largo de todo el
- 26 universo y guardaron todas esas semillas (1) bien escondidas del negativo (1), y a cada
- 27 semilla la fueron alimentando, desde el trono de ellos con el pensamiento en el cual ellos
- 28 habían puesto una función (1) eee, en los tiempos venideros. Y al espíritu que se llama
- 29 Fo (1), al padre Fo, fue el primero que la madre le entregó (1) el tambor (1) y le entregó
- 30 el kuisi. El kuisi es como la gaita, pero no es una gaita, si parecida a la gaita, parecida a
- 31 la gaita, pero el kuisi también es uno de estos , ósea ahí nosotros tenemos un kuisi de
- 32 estos por ahí [se va por el instrumento] [Empieza a tocar el kuisi][tos] Este y el tambor
- 33 (1) [tos] fueron los primeros instrumentos (2) espirituales, que nacieron (3). Para darle
- 34 vida a un sentimiento, que era básico en la creación que se llama la alegría (2). Sin esto
- 35 la creación no se hubiera podido (1) recrear (1). Este sentimiento (1) y esta fuerza del
- 36 pito,[tos] y el tambor [tos] le dieron vida (2) a la alegría (3). Y le dieron vida a la
- 37 alegría (1) en los demás hijos de la creación que hasta ese momento eran seis (2). Porque
- 38 ellos necesitaban (1), los dioses necesitaban estar contentos para poder crear (1), porque
- 39 ese estado no lo conocía (1), y la madre le entregó a uno de sus hijos esto [el kuisi],
- 40 entonces cuando ella estaba buscando crear el universo (2), le mandaba a este hijo -hijo
- 41 cante (1) y toque un ratito para que nosotros podamos estar alegres y visionar (1). Y

42 ella, él tocaba y cantaba, pero humanamente podríamos decir miles de años (1). Cantaba
 43 y cantaba pito hasta que los dioses se ponían de acuerdo en el espíritu, y recordaban otra
 44 vez acá en el templo donde estaban, y dicen –a bueno (1), lo primero que toca hacer para
 45 crear el universo, encontrar un centro (2). Sin un centro no podemos darle vida a un
 46 universo (2). Entonces ella entregó a cada uno de ellos un hilito (1) de oro (1), y lo
 47 mando en todas las direcciones (1). En siete direcciones mandó a cada uno de sus hijos,
 48 hasta que llegaran al fin de ese espacio (1), en ese fin, en donde cada uno llegara, en ese
 49 fin de su dirección, hay cada uno iba a sembrar una estaca (1) o una estaquillo, o un palo
 50 mayor de la maloca en espíritu que iban a construir para dale vida al universo (1). Y de
 51 esa forma empezaron a repartir (1), digamos en todas las direcciones, hicieron la
 52 primera maloca de universo (1), donde de ahí en adelante, iba a empezar a tocar él
 53 música para poder crear (1). Donde iba a estar el padre, iba a estar la madre, iban a estar
 54 (1) seis hijos y él.

55 J ¿Cuál era el nombre de ese hijo?

56 G El primero, Fo.

57 J Fo.

58 G Está el padre Fo, está el padre (1) Chiminiguagua (1), está el padre Chimizapagua, esta
 59 la madre Bachue, está el padre Iguaque, está el padre (1) Bochica.

60 J ¿Y y el hijo que tenía los pitos y el tambor?

61 G Fo, Fo, que la alegría es fuego (1) universal. Entonces de ahí en el pueblo Muisca (1) al
 62 fuego sagrado se le dice fogata (1) ¿sí?, por eso - ahí vamos a hacer una fogata- esa fue
 63 una palabra que quedo guardada dentro del espíritu (1) de la gente, que proviene del
 64 dios, como de la candela, de la alegría, pero también es la música, porque eso fue lo que
 65 encendió también el corazón también de la creación [canta] es una danza (1) jumm (1).
 66 Entonces (2) cuando los abuelos ya dieron las siete direcciones, eso también tardo (1)
 67 miles de años (1). Humanamente le podemos narrar esto muchos años, pero (1) fue muy
 68 largo mientras los dioses tocaron y en esa meditación también fueron reflexionando lo
 69 que tenían que hacer (1). Después de haber encontrado esto, entonces ellos necesitaron
 70 ahora (1) preguntar (1), qué más hacia falta (1), que más hacia falta, para poderle dar
 71 vida (1). Entonces (1) él volvió a tocar y volvió a danzar ¿sí? (1), y alegró el corazón de
 72 los dioses, y en ese corazón alegre de los dioses (1), dijo la creación que lo que hacía
 73 falta, para darle vida, era la esencia (1). Entonces cada uno de ellos padre y madre dijo –
 74 vamos a construir una mochila (1), que sea la mochila, que cada creación lleve colgada y
 75 que esa mochila sea igual para todos (1), y que todos los seres creados a partir de ese
 76 momento (1) son iguales, tienen la misma mochila. Padre entregó el mismo regalo,
 77 madre el mismo regalo (5).

78 Entonces la madre entregó un regalo (1), y el regalo de la madre fue, en la mochila de
 79 ella, ella echó maíz (2). A, aba se dice maíz en Muisca, y viene de la la primera sílaba es
 80 etimológicamente ata y ata quiere decir origen, ósea principio (1). La primera parte de la
 81 palabra maíz es A (1), que viene de “ata”, y “va” quiere decir alegría (1), “va” quiere
 82 decir resplandor (1). Entonces el maíz tiene grabado la fuerza (1) ancestral y sagrada de
 83 la música (1) ¿sí?

84 Si uno comiera maíz, espiritualmente su actitud musical, o su memoria musical, o su
 85 ancestralidad musical despertaría (1), porqué nuestro pueblo era encargado en guardar
 86 esas semilla, y en esas semillas estaba guardada esa fuerza (1). Entonces la madre
 87 inventó esa semilla, y esa semilla la puso en todos los corazones, pero esa semilla
 88 también tiene un poder (1) dentro de ella (1), que es (2) memoria. Una cualidad
 89 femenina de la madre, de la madre en todo el universo es (1) memoria (1). Las piedras
 90 tienen memoria, el sol tiene memoria, los arboles tienen memoria, los humanos tenemos
 91 memoria, todo tiene memoria (9).

92 Todo tiene también (20), todo tiene palabra. Entonces la madre dotó de palabra a todos
 93 (1), el sol tiene palabra, las piedras tienen palabra, los arboles tienen palabra, los
 94 humanos tienen palabra (2). En la creación nadie se quedo sin palabra.

95 J Sumerce, ¿Cuándo habla de la madre, se refiera a la madre Bachue o...?

96 G No ella, es la madre (1), hoy estamos hablando de dos madres, la madre *Ba*, que es de un
 97 mundo (1) inmanifestado (1). *Ba* es tiniebla, *Ba* es oscuridad, *Ba* es una madre que está

98 en el primer despertar de origen de hace (1) nueve universos (2) ujumm (1). Después de
99 esa madre (1), ella dio vida a una hija (1) ¿sí?, esa hija o semilla de ella se llama (1)
100 *Bague* (1). *Ba* tiniebla, *ge*, *agüé*, ser (1). El primer ser existente en la tiniebla, la primera
101 energía (1) jumm. *Bagüe* es la madre que dio vida al padre y a estos hijos (1), porque
102 hay esta la madre *Bachue* también, ella la madre *Bachue* es una hija de la madre *Bagüe*.
103 J Aaa en una de las hijas.
104 G Es una hija, que es la primera madre humana. Decimos *Ba* también es resplandor, *Ba* es
105 es oscuridad pero *Chue* es seno, es material (1). Entonces a.. la primer, el primer seno de
106 la oscuridad, el primer seno del espíritu material (1) es la madre *Bachue* (1). Ya a bueno.
107 Entonces, pero lo que nos están recordando hoy los abuelos es que esta la madre (1)
108 *Bague*, estamos hablando de ese periodo, donde la madre *Bague* está dando vida (1), y el
109 padre *Chimininagoa* ¿sí? (3)
110 Entonces (1) cuando la madre entregó memoria y palabra (1), el padre también trajo una
111 semilla (3), que en la cultura Muisca se llama *pasca* (1), pero en la cultura andina le
112 dicen *quínoa* (1) ¿sí? (1). *Pa* quiere decir, viene de *pava*, de *pavi*, que quiere decir padre
113 (1), *sa sa* viene de la palabra oscuridad ¿sí?, y *ca* quiere decir templo (1). Templo del
114 padre de la oscuridad (1), entonces en esa semilla el padre creador masculino puso su
115 fuerza (1) y también de ahí el dijo que todo en el origen iba a tener pensamiento (1), y
116 puso pensamiento para todos. Piedra pensamiento, sol pensamiento, árbol pensamiento,
117 humano pensamiento, todos tiene (1) pensamiento. Y también entrego él en la semilla de
118 las *pasca* los sueños (1). La posibilidad y la majestuosidad de soñar, la entrego el cómo
119 su cualidad, y de ahí en adelante las piedras tiene sueño, los arboles tienen sueño (1), los
120 humanos tenemos sueño y en ese mundo del soñar nos podemos encontrar (1) tenemos
121 ese poder (3).
122 Después de que ellos entregaron esto (5), mandaron y abrieron una puerta en el territorio
123 que se llama *Fosca* (2), *Fosca* (1). *Fosca* queda en Cundinamarca en el límite entre
124 Cundinamarca y el Meta, allá entre 81) el piedemonte llanero (1) y el páramo de
125 Sumapaz (1). Se está acabando el páramo de Sumapaz y está comenzando ya el fin de la
126 cadena montañosa, y se está comenzando el piedemonte llanero (1), allí hay un lugar
127 que se llama *Fosca*, y ahí fue donde el padre creador (1) bajo y sembró el espíritu de la
128 música (2), y lo trajo a esta tierra materialmente con el abuelo *Fosca* (1). Entonces ya
129 sembraron, en ese territorio esta como la aseguran, el trono y el permiso (1), para todas
130 esas personas que están buscando recordar la memoria (1) de la música ¿sí? (1). Y ahí
131 están guardados todas las músicas, todos los libros de la música universales están ahí (1).
132 Entonces si un músico va a aprender música de Sol tiene que ir ahí (1), porque en la
133 comunidad Muisca no hay música folclórica (1), eso no, ese término no lo conocemos,
134 más bien un término alemán, que puede decir de *Volks* (1), de pueblos, de esa raíz
135 etimológica puede ser, y de como una manifestación cultural de los pueblos, pero
136 posiblemente nosotros no estemos de acuerdo con ese término (1) ¿sí? Porque para
137 nosotros es (1) una conexión con el espíritu (2). Porque la música (1) nos permite (1)
138 pensar la creación, nos permite soñar la creación (2), nos permite recordar la creación
139 (1), nos permite hablar de la creación (2).
140 Entonces (1) todo el pueblo en el mundo Muisca (1), la música que sabe es de acuerdo a
141 su hacer (1), porque todos los permisos para cada hacer están guardados en la música
142 (5). Entonces si usted va a pedir un permiso, va a hacer fuego, un orfebre, si no sabe la
143 canción del fuego, ¿Cómo va a llamar a ese espíritu? (1). No, no le va a llegar (1),
144 entonces no está autorizado para trabajar con eso (3). Y está guardado en una
145 simplicidad obviamente una cancioncita (1), pero si no se la sabe pues (1), no entra, no
146 entra, una simple canción es el camino, la llave y la puerta para conectar cada ser (2) con
147 su memoria de origen (2), y que cada hacer, que cada persona haga, recoja la memoria
148 de cómo fue que el primer ser humano empezó a hacer eso (2). Y encuentre el propósito
149 de eso y no se pierda (1) en la monotonía o en la rutina (1), porque no lo ve lo sagrado
150 que tiene, entonces la música (1) nos ayuda a recordar eso (1), la música está viva en
151 cada una (1) de las disciplinas del espíritu muisca y para todo se necesita (1) música (2).
152 Es es fundamental (1), pero más que todo es música (1) de vida (1), porque también
153 ponerlo ceremonial se ve muy (1) muy exclusivo, ceremonial pareciera que fuera de

154 momento y no, si fuere de momento entonces tendría que ser la vida una ceremonia (1),
 155 porque es música de vida, si esta triste cante, si esta alegre cante (1), como este cante.
 156 J La música es algo muy cotidiano.
 157 G Claro (2), aunque ahorita espiritualmente y materialmente no sea así (1). Yo te lo digo,
 158 lo que yo recuerdo de nuestros abuelos, lo que ellos me están enseñando (1), aunque
 159 todavía estemos alejados de esa realidad (1) física, ya la estas trayendo mentalmente, ya
 160 le estamos viviendo mentalmente, ya la estamos recordando mentalmente, para algún día
 161 (1) poder crearla (1) físicamente (1).
 162 Claro hay pupilos, hay muchachos (5) que están haciendo un recordar (2), y que están
 163 haciendo unos pines y unos pinitos también en la recuperación de la cultura (1), entonces
 164 pues con ellos, uno les está pues compartiendo un poquito de conocimiento, le está
 165 enseñando sus primeras (1) eee cancioncitas (1). Ya dentro de la comunidad podemos
 166 decir, ellos ya pueden tocar cuatro cancioncitas, cinco cancioncitas (1) bien (1), que en
 167 espíritu cuando se toca eso, mueve eso, despierta eso, llega a eso, convoca eso (1), y ahí
 168 ha venido la comunidad recordando (1) eso (1).
 169 Porque la música es como la posibilidad más que todo de entrega (1), todo se entrega
 170 con música (1). Si yo hago un trabajo de medicina y lo recojo, para poder entregarlo al
 171 territorio o a los espíritus de origen, o padres tutelares tienen que estar con música (1).
 172 Para curar una enfermedad eso es música (1), para retirar una enfermedad música (1),
 173 para hacer una sanación música (1). Para abrir la puerta de donde vive la sombra y el
 174 negativo, y poder entregar eso allá música (1), para poder abrir las puertas de la luz y
 175 que llegue la energía que nos está buscando, música (1). Porque es como una autopista
 176 espiritual a través la cual viajan los espíritus (1)
 177 Entonces (1) nosotros no sabemos cantar (2), nosotros recordamos los cantos (1), porque
 178 todos son en el origen (1). No es que yo me invento una canción, las canciones se
 179 inventaron así sean en nosotros (1), no las canciones son [tos] el recuerdo y la memoria
 180 (1), y por eso para entender la música tiene que también existir un conocimiento, un
 181 amor, un deseo, un anhelo, una esperanza (1) de recuperación de la lengua (1), porque
 182 sin lengua propia tampoco hay comprensión de la música (3). No, si recuerdo la
 183 memoria, porque la música también dentro de nuestro pueblo ha sido un instrumento de
 184 descolonización el pensamiento (1). O sea nos hemos podido liberar de muchas
 185 plataformas mentales de occidente a través de la música (1), y ella ha hecho recordar,
 186 ella ha brindado la posibilidad para que le gente (1) se vaya soltando unos anclajes que
 187 nos pusieron quinientos años en la mente (1).
 188 Entonces la música nos ha dado otra vez como la posibilidad de recordar la eternidad
 189 (1), el otro mundo, porque como nos dijeron que nos íbamos a morir, hace quinientos
 190 años nos enseñaron la muerte (1) y nos trajeron eso (1). Entonces nosotros empezamos a
 191 pensar y a creer en que nos íbamos a morir (1), y nos quedamos quinientos años muertos
 192 (1). Y esa muerte quiere decir, abandonamos nuestros diálogos con el espíritu durante
 193 quinientos años (1). Durante quinientos años pensamos que nuestro abuelo, bisabuelo,
 194 tatarabuelo y todas las generaciones hacia atrás ya se habían muerto y no existían (2),
 195 porque se olvido la música (2).
 196 Hablando de la música, la música atraviesa todos esas (1) puertas, mundos (1), casas
 197 espirituales, y nos ha dado la posibilidad de recoger energía, traer energía, llevar energía
 198 (1), y ha sido muy bello como el (2) el restaurar ese orden musical interior (1), como
 199 parte de una ley de vida (1) ¿sí? (1) muy interno (1). Por ahora las prácticas son internas,
 200 para que haya comprensión y no se vuelva una moda, no se vuelva superficial (2).
 201 Porque ese es de los miedos que yo a veces tengo, que este renacer se contamine con un
 202 hipismo y se contamine con una moda (1) y se vuelva nada la tradición (1), entonces por
 203 eso uno es esquivo a (1) a enseñar, es esquivo a compartir. Eso (2) pues vendrá con el
 204 tiempo, la confianza se restaura pero estamos en un proceso apenas como de (1) de
 205 restaurar ese orden interior en nuestro pueblo después de tantos años de silencio (1).
 206 Pero los abuelos son muy generosos (1) y los abuelos nos reconocen a todos como un
 207 espíritu mestizo (1), y dentro de ese espíritu mestizo todos tiene cabida (2), lo
 208 importante es la actitud (1) y con una buena actitud los abuelos es suficiente (1), no
 209 necesitan más, porque también saben que tenemos su sangre.

210 Entonces no necesita saber más, nuestra sangre lo dice (1), hágame lo que quiera y mire
 211 mi sangre, mire mis antepasados, mire catorce generaciones más, y encontrara el
 212 espíritu Muisca vivo ahí (1). Entonces en espíritu, el espíritu Muisca no nos niega, el
 213 espíritu Muisca en espíritu nos reconoce a todos los que trabajemos bajo ese manto y
 214 busquemos curar a la madre y busquemos curarnos como comunidad y curarnos como
 215 familia, claro (2).

216 A fuera si tendremos eee diferencias, claro las hay (1), en los procesos sociales de
 217 recuperación de la memoria hay obviamente (1) diferencias, de quien fue primero, a
 218 quien le entregaron, a quien le dieron, pero a la final eso no tiene relevancia, cuando uno
 219 teje todas las partes de ese rompecabezas, se da cuenta que el espíritu Muisca es el que
 220 ha estado (1) recordando a su propio pueblo (1) y su propio pueblo todavía no se da
 221 cuenta, si no se lee el rompecabezas por partes (1), y no se puede leer como nuestra
 222 historia en una totalidad (1).

223 Seguramente nuestro gran esfuerzo será recordar un mito de origen (1) colectivo, porque
 224 (1) si preguntamos a todos los Muiscas que ahoritica (1) decimos serlo, tendremos una
 225 versión diferente de ese mito (1), todos tiene una versión diferente y eso es lo que nos
 226 tiene separados (1), que no podemos encontrar un mito de origen en donde todos
 227 estemos de acuerdo (1), porque todos quieren tener la razón a quien se lo dieron primero
 228 (1), quien lo trajo primero a este mundo en este momento (1).

229 Seguramente esa es la tarea como ser más (1) humilde es llegar a tener miedo, pues es un
 230 trauma colectivo (1), porque durante mucho tiempo nos traicionaron, nos mataron, nos
 231 pusieron a pelear entre nosotros mismos, nos, hicieron que nos matáramos entre mismos
 232 abuelos y abuelos, y pues obviamente el trauma es grande (1), y por eso también hay
 233 desconfianza hacia los propios Muiscas, porque nosotros mismos fue casi que nos
 234 acabamos, los españoles hicieron poquito (1), más que todo vinieron fue a envenenarnos
 235 y decir - ese de allá se está aliando con este para matarlo acá y este da acá trajeron las
 236 familias de acá, si yo no me adelanto a usted lo van a coger (1). Entonces hicieron que
 237 nacieran guerras entre cacicazgos también muy fuerte, y eso que no se pudo sanar en ese
 238 tiempo ahora también nos tiene (1) separados en el espíritu (1), que es las tareas que yo
 239 pienso que los próximos años iremos haciendo y estamos haciendo para podernos
 240 acercar (1). Porque seguramente los jóvenes (1) no tendrán tanto estas barreras (2),
 241 nosotros como abuelos seguramente tuvimos una educación muy rígida y tenemos una
 242 formación como muy tradicional que todavía no nos permite abrir la mente a (1) a esas
 243 nuevas culturas que se está (1) dando. Pero los jóvenes que hacen parte de la comunidad
 244 ya son también mediadores y ya tienen toda la educación de allá (1) y toda la educación
 245 de acá, entonces seguramente encontraremos (1) puentes diferentes (5) ¿Qué más
 246 podrías?

247 J Eee por ejemplo hablando desde un aspecto muy personal, la música y y en la medicina.
 248 Ujumm (5). Tú me podrías regalar un poquito de esto otra vez [haciendo referencia al
 249 G extracto de tabaco]

250 J Sí señor.

251 G Digamos para nosotros la música dentro de la medicina y en lo personal, es donde están
 252 guardadas (3), las llaves, permisos, autoridades, eee (2) ordenamientos, (2) jerarquías (1)
 253 espirituales (1), empoderamiento (3). Si hay canto hay ancestralidad (4).

254 Para ser un *abuelo* toca cantar (1), no se puede ser abuelo si no canto (1), y no tiene que
 255 ser cantar bonito (1), no (1), recordar la lengua y hablar con la madre en el lenguaje de
 256 origen (1), porque la música es lenguaje de origen (1), y recordar que el territorio no
 257 habla Español, el territorio habla Muisca (1), desde el principio la lengua en la que
 258 fuimos creados, nombrados, levantados (1), es Muisca(1). Entonces para nosotros la
 259 música es los permisos de origen (1), si uno está autorizado por los abuelos (1) tiene
 260 lengua (1), tiene lengua, y hay abuelos que tienen lengua y la (1) guardan en silencio, no
 261 dicen (1). Solo la utilizan para conjurar en pensamiento, solo la utilizan para hacer
 262 limpieza en pensamiento, solo la utilizan para sanar en pensamiento (1) jummm (3).
 263 Porque eso puede cantar en el espíritu (1), los cantos no solo son con la voz como hemos
 264 estado hablando hoy, no uno en espíritu aprende a cantar, cuando esta curando uno (3),
 265 está cantando en la mente (1) y esta es llamando, está invitando, convocando,

266 presentando, sin eso es difícil (1).
 267 Entonces la música es como (2) un símbolo (1), un estandarte, un sello espiritual del
 268 pueblo Muisca (1). Somos cantores en el espíritu y a través del canto se gobierna el
 269 territorio (1), se gobierna el universo (1), nuestros abuelos nos enseñaron fue a cantar
 270 espiritualmente (4). Y en la música como esa ((1) fuerza que nos permite recrear el canto
 271 (1) ujumm (5).
 272 Nos tocaría es ponernos de acuerdo si vamos a hablar de lo espiritual también (1),
 273 entonces poder ponernos de acuerdo para poder recordar todo un (3) un ordenamiento en
 274 la música (1), y un ordenamiento en los cantos, porque los cantos también deben tener
 275 un orden (1) y deben tener como una metodología (1). Cantos de origen (1), entonces
 276 ¿Cuales son los primeros cantos que narra la creación? (1), cantos de la historia lejana,
 277 que son cantos desde que el espíritu Muisca estaba en la galaxia y cantos de la historia
 278 temprana, que es cantos desde que los humanos empezaron a existir (1). Entonces los
 279 cantos tempranos ¿sí?, son los cantos que nos entrego la madre Bachue, desde la primera
 280 madre humana y el padre Iguaque, esos son los cantos tempranos (3). Pero están los
 281 cantos lejanos, que son los cantos que cantaba el espíritu antes de ser humano (1), antes
 282 de ser material (6).
 283 Entonces digamos uno dirá –primer canto ¿no?, primer canto a la oscuridad, canto de
 284 luz, canto de sol, canto de viento, canto de niebla, canto de nube, canto de vapor, canto
 285 de sexualidad, canto de hueso, canto de tuétano (2), para ir narrando como se fue el
 286 hombre (1) haciendo (1), como se fue materializando jummm (5).
 287 Y narrar la historia de (1) la llegada del padre creador a este universo sistema (1)
 288 material (2). Porque para llegar acá, el padre creador tuvo que hacer una base (1)
 289 preparatoria antes que acá (1). Antes de que este planeta existiera, nuestro padre creador
 290 y la madre y los hijos yacían en un planeta (1) gaseoso (3). Pero ya era lo primero
 291 material que ellos hicieron (1), la primera manifestación para nosotros del espíritu,
 292 primero fue el viento (1). Él estaba por ahí, pero se sentía, pero no lo podíamos ni
 293 agarrar, ni coger, ni ver (1), y después del viento vino la nube (1), entonces ellos estaban
 294 en planeta de nube (2), y desde ese planeta de nube (1) se hicieron todos los cantos para
 295 hacer todo el territorio (3). Ya después de hecho el territorio, entonces ya se vienen las
 296 personas que van a cantar en el territorio (3), y viene la primer generación de humanos
 297 (5).
 298 Están los cantos lunares (1), que son cantos femeninos, que son yo creo cinco mil años
 299 de humano de cantos femeninos, donde no existía nada el canto masculino.
 300 J A primero primero hubo canto femenino, porque siempre lo primero es lo femenino
 301 Claro acá claro
 302 G Claro la primera era Muisca fue la era de la madre Bachue (1), ella era la gobernadora
 303 universal material acá (2). Y después de cinco mil años entonces vino la era masculina
 304 con los cantos solares que fueron del padre Bochica (1), entonces ya viene el señor de la
 305 comunidad (1), donde nacen los pueblos, donde nacen las casas, donde nacen las
 306 malocas, donde nacen los ordenamientos sociales (1). La primera era de la madre
 307 Bachue, eso apenas están naciendo los planes humanos Muisca, se está repartiendo el
 308 territorio, se están configurando el orden material territorial ujumm (1). Y después ya el
 309 padre Bochica viene enseñando la tradición, la ley, el orden, las las las normas de
 310 convivencia, o la ley de vida (2). Y los primeros años era la ley de origen (1) jummm (6).
 311 Entonces los cantos de ley de vida tienen un orden (1), el orden de los cantos es (1), que
 312 la persona con el canto, pueda recoger el daño que ha hecho (2), que la persona con el
 313 canto pueda recoger el daño que ella se hace a ella (1) y que la persona con el canto
 314 pueda recoger el daño que ella permitió que otras personas le hicieron por su propia
 315 actitud (1). Entonces para nosotros el canto sirve para recoger sombra (1), sirve para
 316 recoger negativo, sirve para entregar, no deja escapar el mal (2), no deja escapar el
 317 negativo (1), lo lleva directamente, cuando usted lo entrega en canto, el no se puede salir
 318 de ahí.
 319 J Y a parte de esos cantos lunares, solares, los cantos tempranos, cantos lejanos, ¿Qué
 320 otros cantos (2) hay?
 321 G Están los [tos] cantos de nacimiento (2), cantos de bautizo (2), cantos de matrimonio (1)

322 y cantos de mortuoria (1), pa todo eso necesita canto (1). Para recibir una persona en este
323 mundo cuando está naciendo, canto (1), para nombrarla y bautizarla y entregarle un
324 nombre en nombre los abuelos, canto (1), para pedir permiso y que los espíritus nos den
325 la fuerza para unir esa pareja, canto (1), para abrir una puerta y entregar una alma de un
326 mundo a otro, canto (1), para recordar el orden del territorio, canto, todo el territorio
327 tiene canto, entonces hay canto de territorio (1). Pero entre ese canto de territorio
328 volvemos otra vez a un estudio más profundo otra vez (1), donde está otra vez, canto de
329 territorio y origen. Entonces tenemos que encontrar los sitios del origen, que en el
330 territorio, el canto tiene guardados (1). ¿Donde está guardada la oficina que me permite
331 hablar con los nueve universos del origen?, ¿Donde está la oficina que me permite hablar
332 con la madre Bachue?, ¿Donde está la oficina, donde están esos templos o esos radares,
333 o esos micrófonos espirituales, que son las montañas y las lagunas, donde nosotros
334 cuando cantamos estamos hablando con este mundo? (2).
335 Están cantos de curación, cantos de sanación, cantos de medicina, cantos de limpieza,
336 cantos de purificación (4), cantos de agradecimiento, cantos de alegría, cantos de festejo,
337 cantos de comunidad, cantos de pareja, cantos de familia (1), cantos de individuo, de
338 espíritu.

339 J Para cada acción de la vida hay un canto.

340 G Si, bajo varios regímenes. Entonces yo creo que existe, no los he estudiado bien, pero yo
341 creo que alrededor de un (1) un ordenamiento en treinta y seis categorías de cantos (1),
342 más o menos es treinta y seis el ordenamiento de (1) de las formas en el que está (1)
343 materializado el canto, ordenado esa enciclopedia, ordenado ese libro (1). Porque al final
344 el canto es un libro (2), y tiene ese libro treinta y seis tomos (2). Entonces uno, con uno
345 que aprendiera en la vida, yo creo que un humano se debería dar por bien servido,
346 aunque hay humanos que pueden aprender más de un libro (1), sin son juiciosos, les
347 gusta, se dedican, pues pueden aprender.

348 J ¿Y su merced cuantos tomos ha aprendido?

349 G Jumm (4). Yo estoy practicando uno (1), pero tengo acceso a todos esos libros (1), no los
350 he materializado porque en este momento no los (1) necesito (1), pero estoy enseñando
351 de esos tomos a muchas personas (1), el que le corresponde aprender (1) ¿sí? Aunque no
352 los practique yo, si los estoy enseñando (1), porque no los necesito en la práctica en lo
353 que estoy haciendo [tos], eee los abuelos ya me llevaron a otro nivel de música también
354 (1), entonces ya mi trabajo lo puedo hacer en pensamiento (1). Ya claro si necesito algo,
355 le digo a un hijo toque esto, toque esta canción o yo también la toco y se la enseño, pero
356 después de que yo enseñe, entonces yo ya no puedo seguir haciendo eso (2). Yo ya
357 enseñe y el que me recibió tiene que hacerlo ahora por mí (1), porque él fue lo que
358 quería hacer, yo no le dije que venga le enseñe, no, eso él me busco (1), que él quería
359 hacer eso, entonces le enseñe a hacer eso y cuando le enseñe a hacer eso entonces el
360 espíritu dice -ya usted entrego (1), ahora aprenda otra cosa y esa persona que haga lo que
361 usted antes está haciendo (1). Entonces a medida de eso en la música estoy ahora muy en
362 lo (2) espiritual, es decir recuperando historias, recuperando origen, recuperando lugares,
363 recuperando memoria, mi tarea ahorita es ordenar todo eso para que los próximos
364 Muisas puedan tenerla cada vez (1) más clara.

365 J ¿Y cómo se hace para recuperar todo ese conocimiento?

366 G Dedicación, tiempo, silencio (1) y plantas sagradas. Yo creo que una forma es reflexión,
367 sentándose y teniendo un dialogo espiritual con los abuelos interiormente, yendo al
368 territorio a consultar. Yo pienso que más que todo es un trabajo de consulta (1) y la
369 consulta es decir, en los pueblos nativos, siempre hay un método de consulta para hablar
370 con el espíritu (1), en la cual uno está asesorando su hacer humano con un espíritu
371 mayor que tiene como el conocimiento de las cosas, que están en el orden y en el
372 desorden (2).
373 Entonces cuando a uno lo van graduando como abuelo, le van entregando (1) una
374 asegurada para uno (1) tener como la certeza de que está siendo orientado, y que está
375 siendo guiado por un espíritu mayor de nuestro pueblo (1). Entonces en ese dialogo (2)
376 se está como (1) profundamente siempre (1) pudiendo tener la posibilidad de ir
377 investigando de donde viene esto (1). Entonces cada uno consulta un planeta, hay la

378 música ¿no?, yo le voy a decir, vaya pague el primer abuelo que llego a la
379 tierra, porque hasta que esto no esté sano, no esté libre sin deudas, no puede aprender
380 más, entonces podrá durar seis meses haciendo limpieza a los humanos en eso. Apenas
381 termino de cancelar deudas, vuelvo a consultar y me dice- a bueno ahora vaya a este
382 lugar y allí sane esto y pregunte por esto, hago ese trabajo y ahí voy recorriendo en
383 pensamiento el universo y de esa forma recordando la historia que hizo ese espíritu para
384 (1) llegar a nosotros, y que cuando nosotros hagamos eso acá, tener la conciencia cual es
385 el viaje que hace eso (1) y de donde en el universo se mueve eso (1) y que es lo que
386 realmente está haciendo cuando uno está cantando, que en ultima ya no sería uno, ya
387 sería el espíritu divino ahí (1) manifestado (4).

388 Y el resto del trabajo también ha sido con las plantas sagradas de visión, es decir con el
389 remedio, con el yajecito (1), tomar remedio y empezar a (1) a preguntar a las abuelos y
390 escuchar los cantos, y a pedir permisos para recibirlos (1), entonces la otra ha sido la
391 entrega directa en el espíritu de los abuelos de los cantos (1). Este es canto de este y me
392 lo entrega, uno ya se lo graba, se lo sabe, viene acá hace eso y cura eso y es de eso.

393 J ¿Y por ejemplo su merced como utiliza esos cantos en (1) en la labor de de medicina?
394 G Ujumm los cantos en la labor de la medicina tienen dos principios, el primero es abrir la
395 puerta y el trono, no se puede abrir un trono de medicina sin canto, entonces para poder
396 abrir el espíritu al servicio de las personas y poder disponerse para servir (1), se abre con
397 canto (1) y para poder recoger y entregar y cerrar lo que gente entrego, se recogió y la
398 enfermedad que tiene se necesita un canto (1).

399 Entonces para nosotros en la atención de la vida diaria y en el ejercicio de la medicina, el
400 canto abre, recoge, cierra y entrega (1) todo el trabajo de medicina (1). Entonces es la
401 forma en que habita cotidianamente en nuestro trabajo. No hay ningún trabajo que no
402 tenga un canto de apertura (1) y no hay ningún trabajo que no tenga un canto para cerrar
403 (1) para finalizar (1). Entonces de esa forma, y en las ceremonias de remedio están los
404 cantos de los instrumentos, para convocar al espíritu y están los cantos de los abuelos en
405 la hora de la limpieza para recoger la enfermedad y retirar la sombra.

406 J Sí señor, porque tú me comentabas una vez que hay música cantada y música de
407 instrumento ¿no?

408 G Ujum la música cantada es la música en lengua, la música cantada es la música en el
409 instrumento (1). Que es un canto también, pero que está guardado en la tonada de la
410 música (1), y es la forma en que los abuelos entregaron los cantos más antiguos nuestros
411 están en instrumento (1), todavía no había lenguaje (1), todavía no habían encontrado,
412 todavía no habían hecho personas, o sea no existía el lenguaje humano (2). Porque esto
413 hace parte de un lenguaje humano.

414 J Si.

415 G Si la música en un lenguaje humano, una interpretación de esto es un lenguaje humano
416 (5) [suspiro]

417 J Y por ejemplo acá hablando que me interesa mucho (2). ¿Cómo se llega a hacer un
418 abuelo? Tú me comentaste un requisito es el saber cantar ¿no?

419 G Ujumm

420 J ¿Cual es, cómo es ese camino para llegar a ser un abuelo?

421 G Yo pienso, que el camino para llegar a hacer un abuelo es primero reconocer que uno
422 está enfermo (2) y buscar algo que uno quiera curar con el espíritu (2), y que pueda
423 sentir que en la cultura uno pueda encontrar la curación para eso. Porque al principio
424 todos llegamos a este camino siendo pacientes de dios, siendo pacientes de la madre (1),
425 llegando a decirle a la mamá que uno está enfermo y que ya no está feliz de vivir como
426 está viviendo (2) ¿sí? Yo creo que después que a uno la madre lo acoge (1) y le hace
427 saber que tiene un hogar espiritual, que tiene una casa (1), que tiene un padre y una
428 madre, lo cura, lo envuelva (1) y uno se siente amado y con ese amor se sana, se restaura
429 (1). Después de estar sanado y restaurado uno ya tiene autoridad moral en todas las cosas
430 que curo antes los demás hermanos, y de eso uno se siente tan feliz que quiere
431 profundizar en el estudio de eso que a uno lo curo (1), en lo personal, así me paso a mi
432 (1).

433 Y fue digamos la propia curación de uno mismo lo que lo enamoro de ese camino (1), y

434 por otro lado fue los designios del espíritu, porque yo jamás quise esto (1), si me llamaba
 435 mucho la medicina y como curandero me gusta mucho, pero una cosa es ser un
 436 curandero (1) y otra cosa es ser un abuelo (1), un curandero es un curandero (1) y un
 437 abuelo es un abuelo (1). Abuelo siempre hemos sido (1), abuelo es una linaje (1), es una
 438 tradición, es algo que se hereda y que se entrega, es una autoridad de que mis demás
 439 antepasados también (1) hicieron esto (1). Que hayamos estado dormidos un tiempo, no
 440 quiere decir que no tenga la autorización para hacerlo ahora (1) jummm (1), y lo otro es
 441 que uno llega a este camino por perseverancia (1), por devoción, por entrega (1), por
 442 lealtad, por finalidad a un mestizo que es fiel al espíritu Muisca, y el espíritu Muisca lo
 443 reconoce como un hijo de él (1), y lo consiente y lo quiere (1), y lo otro ya es
 444 enamorarse de una misión (1), y el otro ya es recibir la misión (1), y el otro ya es hacerse
 445 parte de la misión (1).
 446 Y yo creo que hay ya uno se va construyendo como autoridad (1) pero más bien, yo creo
 447 que (1) a un abuelo lo hace es su pueblo (1), porque sin comunidad un abuelo no puede
 448 ser un abuelo (1). Entonces yo no creo que uno diga -yo soy un abuelo.- No, la
 449 comunidad dice -él es mi abuelo- porque en mi caso es así (1), es la comunidad que me
 450 reconoce y me nombra a mí como su abuelo (1), y en ese amor infinito yo también los
 451 reconozco como mis nietos (1), pero yo no digo, yo soy el abuelo de todos ustedes. No
 452 yo no puedo imponer eso a nadie, a medida que cada uno va viendo quienes somos, ya
 453 podemos reconocernos en eso, entonces es un proceso de reconocimiento (2). Porque
 454 cuando hay necesidad y terquedad para que uno se muestra (1), mejor le muestra otra cosa
 455 y ya (1), no le hace perder el tiempo a uno (1), y uno también se pone a hacer otras cosas
 456 (1) jummm.
 457 Entonces yo pienso que el camino para ser un abuelo es (1) básicamente un trabajo de
 458 entrega a un tejido comunitario (2). Porque a mí la comunidad fue la que me hizo
 459 abuelo, la enfermedad de la comunidad fue la que me hizo abuelo (1), la sombra que
 460 tenía la comunidad y en el transcurso de los años que nos hemos conocido y la
 461 purificación que hemos hecho conjuntamente, es lo que me hace un abuelo (1). Que
 462 todos pusimos nuestras sombras y negativos a lo largo del tiempo pudiéndolas ir
 463 purificando (1), claro que tenemos todavía hartas (1), y estamos en ese proceso de
 464 quitarnos todo eso de encima (1), pero estamos conscientes del trabajo que estamos
 465 haciendo (4).
 466 Entonces yo creo que también nos tocaría es (2), que piense de todo lo que hemos
 467 hablado hoy (2), tu lo escuches bien (1) y mires porque lado vamos a comenzar (1), para
 468 poder plantear unos caminos (1), y plantear unos problemas (1), para que podemos
 469 desarrollar una investigación (1). Es decir deber haber algo que tu tesis y tu trabajo
 470 pueda aportar al pueblo Muisca (1), y que cuando los Muiscas lean eso, encuentre ahí un
 471 libro de su propia cultura (1) ¿sí? Entonces debemos basar (1), bueno ¿Qué habrá
 472 pasado? o ¿Qué problemas habrá en el pueblo Muisca bajo la ausencia de los cantos y la
 473 música? (2). O sea a donde lleva un pueblo, ¿A dónde va un pueblo cuando a perdido su
 474 música y su canto? (1). Entonces podemos encontrar, yo pienso que debemos encontrar
 475 desde un negativo (1), comenzar el trabajo desde una actualidad y decir desde una (2)
 476 desde situación en donde haya una enfermedad, que la investigación pueda demostrar
 477 que existe (1), y que pueda también trazar unas rutas para la curación de ese problema, y
 478 con eso el conocimiento y la investigación que vamos a hacer tenga una utilidad (2),
 479 para que pueda ser puesta en práctica (3), y que ya ahí (1), sirva de punto de referencia,
 480 para que muchos puedan encontrar información, y como va no está personalmente a
 481 título mío, ya pueda utilizar (2).
 482 Es como un regalo que nosotros vamos a hacerle al pueblo muisca a través de ti, para
 483 que puedan tener acceso a muchas cosas, que no le decimos a nadie (1). Y que tenemos
 484 guardadas ahí (1), y que de alguna forma a veces cuando viene personal, o cuando viene
 485 sin nombre (1), la gente las asume con más facilidad (1), que cuando tienen un título
 486 entonces *aaah* generan resistencia jummm (1). Entonces también es como buscar todos los
 487 lugares en que, en esta investigación pueda nutriese el espíritu Muisca jummm (5).
 488 Y empezar por un problema que queramos resolver (2), y apenas tengamos eso claro, ya
 489 con lo hemos hablado vamos a mirar la ruta que podemos hacer (2), y entonces, que (1)

490 testimonios musicales necesitamos, para poderlo (1) materializar. O sea, ¿Si tú en esta
 491 investigación vas a necesitar música en vivo? (1), ¿Vas a necesitar un manifestación
 492 musical de esa música?, entonces vamos a cantar cantos, vamos a recordar cantos,
 493 vamos a cantar con el pito, vamos a cantar físicamente (1). En esta investigación
 494 buscamos reconocer que todavía existe eso en el territorio (1), que existe materialmente,
 495 claro, entonces también podemos dedicarnos un poco a dejar la información de los
 496 cantos del territorio (1) jummm (1). Y con eso yo pienso que también tendríamos [tos] un
 497 trabajo de campo material que serían los cantos (2) físicos, y que cojamos unos cantos de
 498 limpieza, unos cantos de convocatoria, o de apertura del trono y unos cantos de cierre,
 499 como con cuatro cantos, yo creería que podemos hacer un trabajo profundo
 500 J Si sería muy bueno.
 501 G Cuatro cantos (3) y tres cantos de territorio, o sea que en total trabajaremos siete cantos
 502 (2), y con eso yo creo que podemos hacer una investigación ya (1) bien nutrida y con
 503 cuerpo, (1) y especificara, argumentado espiritualmente, materialmente, y mentalmente,
 504 ¿Por qué esos cantos?.Entonces con eso tenemos la historia, los ubicamos, los ponemos
 505 y le creamos un cuerpo de trabajo para poderlo (1) sustentar mentalmente (2), y que se
 506 indestructible [risas]. Sujeta claro a cualquier tipo de observación que eso es lo lindo
 507 (1), pero que vaya con la verdad (1) y que vaya con la fuerza de que (1) uno puede tener
 508 la certeza que está investigando desde el origen, (1) y eso es bonito.
 509 Entonces yo creo que podríamos hacer eso (1), ¿y cuando podríamos volver a
 510 reunirnos?
 511 J Pues su merced, yo estoy libre todo el tiempo ahorita, simplemente, si me llega a salir de
 512 pronto un trabajo, bueno me tocaría de pronto ir a la entrevista de trabajo.
 513 G Eso.

2. Conversación con el jate José Pereira y Luis Alberto Díaz.

Duración: 0:51:48

Fecha: 01.08. 2017 Aprox. 18:00

Lugar: Casa *Kuchavira*. Cota, Cundinamarca –Colombia

Participantes: *jate* José Pereira (JP), Luis Alberto Díaz Vargas Soche (L) y el autor (J)

Equipo de grabación: Edirol R-09HR, AKG CK 91

Fecha de la transcripción: Octubre 2017

1 J Entonces sí, yo yo quisiera que pues me contaran de las prácticas musicales de la
 2 comunidad que están vigentes o (3) hoy en día.
 3 L El mira extrañado.
 4 JP Eee que le iba a decir, es necesario decir de una vez el nombre ¿o?
 5 J No, no es necesario después, después podemos anotar el nombre y todo
 6 JP Bueno
 7 J Con más calma.
 8 JP [Tos] Bueno yo, yo creería que para, para hablar de esas prácticas habría que hablar un
 9 poquito de historia ¿sí?
 10 J Sí.
 11 JP Digamos sobre (3) un poco, pues ya como desde lo personal también ee (4) Cómo ha
 12 sido el proceso?
 13 , ¿Sí?, digamos, ¿Cómo ha sido el entender lo que (2), pues en la historia los mayores
 14 han (2) contado de la música (3) y su relación con la creación?, ¿sí?, su función (2) con
 15 el origen. Y entonces de esta manera pues (2) es que bueno nosotros, primero los
 16 Muiscas, como la mayoría de pueblos en América (3), pues ya sabemos que paso todo
 17 un proceso de (3) olvido, de desconocimiento, de tergiversación (4) de sus prácticas, de
 18 prohibición(2), ee (2) de llegar a sentir casi hasta **vergüenza** de reconocerse inclusive

19 como indígena (4). Pero que en medio de todo eso (3), digamos que daba mucha
 20 felicidad en ese proceso de (3) búsqueda, dentro del cual uno se sentía como huérfano
 21 (2), de pensar (2) ¿Oiga de dónde vamos a recordar?, ¿sí?, ¿De dónde vamos a aprender?
 22 (1) ¿Quien nos va a contar? (2), ¿Quien nos van a enseñar?(3), ¿Quien nos va a
 23 compartir eso para orientar y hacer bien?, ¿sí? (3). Para poder (3) valorar, entender y
 24 poner en práctica (2) en esa dimensión que tiene la función (2) de la música como tal.
 25 Yo creo que (4) sería difícil definir en términos, pero sí (2) entender que la música le dio
 26 el origen a todo (5). La música es (1) prácticamente como el espíritu (2), que está
 27 contenido en todas las formas de vida (4), o sea todo tiene música, todo (1) tiene una
 28 melodía, todo tiene un canto (2) ¿sí? (3). A través de la música se pudo(2) después de
 29 estar (1) pensado, ordenado y materializado (4) infundirle esa vida ese (2) el movimiento
 30 al agua, el crecimiento a las plantas, (2) el movimiento a los animales (5). La música es
 31 la conexión (3) profunda con el origen (1), con el espíritu, con los creadores (2), con la
 32 naturaleza (5). Es un diálogo y una expresión permanente. En la música está grabada la
 33 historia (2) jumm (3). Por eso en los pueblos se utiliza (2) la música para recordar el
 34 origen (4), y entonces por ende (2) produce (2) una armonía interior (4), que permite
 35 conectarse con el resto de armonía (1) del cosmos (2), de la naturaleza (1) y con los
 36 demás (4). Por eso la música mueve, transmite, recuerda (2), alegra, anima, sana (4). Eso
 37 nosotros no lo teníamos tan claro, ¿sí?, (2) pues ya nos habían acostumbrado a escuchar
 38 las músicas que hay ahora (4). Pero uno con el tiempo escuchando a los abuelos (1),
 39 comprendía que la historia de la creación (4) estaba grabada también en las piedras,
 40 porque las piedras escucharon (2) y tienen su melodía y su música (4). Estaba grabado
 41 en las plantas, porque las plantas también (1) escucharon y tienen (1) cada una(3) su
 42 música, su canto (4).Y también, y así se ordeno el origen, la animación de la vida, a
 43 cada piedra (2), a cada elemento de la naturaleza (1), a cada árbol (1), a cada animal (2),
 44 a cada astro del cosmos (2), a todos los elementos de la naturaleza, he ahí su canto (5).
 45 Entonces (2) todos están haciendo permanentemente (1), todo el tiempo están (2), o sea
 46 la vida es una canción, la vida es una melodía, es sincronía de sonidos (3), un conjunto
 47 de melodías (2), un diálogo permanente (4).
 48 Nosotros hemos escuchado, digamos como de algunos instrumentos (2) que fueron los
 49 primeros instrumentos (2) que se utilizaron. Se cuenta que en nuestra cultura la madre
 50 (1), su casa inicial era el fotuto, el caracol (1), la concha (3). Y uno, yo me ponía a
 51 analizar después una concha y dije ¿Por qué sería una concha?, ¿sí? (3). Y uno mirando
 52 la forma de la concha pues es la espiral ¿sí? (2) y las galaxias están ordenadas en forma
 53 de espiral (1) y la vida misma y los ciclos de la naturaleza esta (1) ordenada de esa
 54 manera (3). Y nosotros lo representamos en un símbolo (2), ya digamos dibujado y que
 55 está en muchas culturas que es la espiral (2), que para nosotros es *Chiminigagua*, ¿sí?, es
 56 el origen (2). Ahí (1) están escritos los ciclos de la vida (1), los ciclos de la naturaleza
 57 (4).
 58 Entonces digamos (1), que comenzando desde ahí pues (1), es grandioso lo que podría
 59 entenderse, comprenderse como la música (4). Que hacer la música era (1) como imitar
 60 esos mismos sonidos (1) que tiene la naturaleza jumm (2), para generar un diálogo. Por
 61 ejemplo se sabe (1), que hay instrumentos que imitan (1) el sonido del agua (3),
 62 instrumentos de viento que le llaman de viento, pero desde luego son hechos en
 63 diferentes tipos de cañas, y de materiales, y de cerámicas y de huesos (2) y de muchos
 64 materiales que, y de hojas y de plumas y de cosas que (2) son la imitación del sonido y
 65 de las voces (2) de los elementos de la naturaleza.
 66 Entonces claro en nosotros había (1), cuentan en la antigüedad, diferentes tipos de (1) de
 67 sonidos. Digamos que (2), que cada uno tenía (1) también su origen y cada uno tenía (1)
 68 unos diferentes tipos de frecuencias, ¿sí? (3). Que esas frecuencias son un complemento
 69 digamos (2), ahí yo relaciono un poco lo que posteriormente (1) y como dice aquí mi
 70 hermano (1), la gente lo ordeno como por unas notas musicales, ¿sí? (3). Pero que
 71 seguramente, no sé, si en la antigüedad (2), se tendría tan presente ese referente (1), que
 72 me imagino que sí, pero a lo mejor se contemplaba de otra manera (1), o se practicaba
 73 de otra manera (1). Porque incluso había instrumentos que no eran de digitar (2), sino
 74 que permitan como un ordenamiento de la respiración y un movimiento del diafragma

75 (2), emitir y a cambiar cierto tipos de intensidades de esos sonidos.
76 El caracol entonces (2) se constituye como uno de los primeros (2) instrumentos
77 musicales (3). Y a través de ese instrumento se hacían meramente cantos que también
78 (1), no eran cantos, digamos de palabras expresadas (1), [Interrupción, mujer llega y nos
79 saluda] como palabras sino, digamos como lo que hoy en día diríamos una sílaba, una
80 palabra, un verso sino que eran (2) como cantos mantricos, ¿sí? (2), y esos cantos
81 mantricos pues [*jate* José entrega unas llaves a la mujer que entro saludando]. Pero
82 esos cantos mantricos ee (3) son una manera de (2) además de comunicar, como de
84 alimentar a esos, a esos espíritus, ¿sí?

85 J O sea la música viene de los espíritus y de la naturaleza ¿no cierto?
86 JP Ujumm. De ahí es el origen, digamos antes que el hombre cantara, como el hombre fue
87 el último que fue 3) en el orden de la creación, ¿sí? Entonces pues le enseñaron todo eso
88 (2), porque tenía que cuidar (2), de donde viene el origen del agua (1), de donde viene el
89 origen de la semilla, de donde viene el origen del fuego (1), de donde viene el origen del
90 aire, ¿sí?

91 Cada elemento de esos tiene padres y madres y abuelos y abuelas (1) espirituales (3). Y
92 para mantener esa fuerza y esa energía y esa vitalidad de cada uno de esos elementos
93 (2), porque la humanidad iba a alimentarse de ahí (2), pero no podía darse que solo
94 reciba de ahí pero no entregue nada, ¿sí? (4). Por eso, en esa parte la música, digamos
95 que no es la única manera, no es la única expresión (2), que quedo para que los seres
96 humanos hiciéramos esa (2), ese pago por decir (2). Sino (1) que es una de las
97 formas, una de las (1) digamos como de las herramientas, digamos que nos dejaron para
98 eso (3).

99 Por eso hay veces, ahí es difícil, digamos ya nosotros hablar solamente de un solo (1),
100 porque todo tiene que ver (2) integralmente, como es la función de la naturaleza (2),
101 todo es sistémico, es solístico, es integral (2), nada es separable de nada (3). Entonces la
102 música; hay música para hacer antes de construir la casa (2), hay música para hacer
103 antes de engendrar a los hijos (2), hay música para hacer cuando nacen los hijos(2), hay
104 música para cada periodo evolutivo de la persona (2), hay música para sembrar en la
105 chacras (1), en la huerta, para el cultivo, para hacer el cultivo, y (1) para cada momento
106 de crecimiento, cuidado de esa cosecha, de ese cultivo y el festejo de la abundancia, del
107 compartir (5).

108 De esa manera se hace, ¿Para qué?, pues para mantener (1) el equilibrio, la armonía de
109 la vida del territorio (2), de la naturaleza y las relaciones con ellos y con los seres
110 humanos (1) y con los padres espirituales (4). Por eso pues la música es, digamos una
111 de las creaciones más profundas, más importantes, más (2) hermosas que puede tener,
112 que le hayan dejado como legado a la humanidad (4).

113 En ese (3), en ese hacer, en ese crear, en ese recrear, en ese practicar (1), ee (2), pues no
114 se pierde, no se olvide (1), no se enferme el territorio, no se enferme la comunidad no se
115 enferme la personas, no se enferme el pensamiento (1), no se enferme la palabra (1), no
116 se enferme nada, no se dañe (1) o si se dañe (1) se restaure.

117 J Claro, como me decían en un principio que la música es medicina ¿no?
118 JP Ujumm
119 L Ujumm

120 L Cuando José habla de que todo es música (1), nosotros somos música. Usted siente su
121 corazón y es música y está el tambor y están las maracas (4). Cuando José habla de que
122 todo tiene su canto, se refiera también a que (4), cuando nosotros nacemos nuestro
123 primer llanto es canto, es música (2). y es una música que debe perdurar siempre en
124 nosotros (3).

125 Esas prácticas, como dice José se nos han olvidado (4), y como dice José todo
126 tiene que ver con todo (3). Esa música va acompañada con el ritual (3) por ejemplo del
127 entierro de la placenta en el patio de la casa (3). Porque no solo es la relación que hay
128 entre nosotros y la tierra con ese entierro, sino la medicina que puede sanarnos a
129 nosotros mismos (2). Por eso es muy difícil entender hoy las músicas tradicionales
130 nuestras (2), y más la nuestra que fue cortada (2) abruptamente por la llegada de los
131 españoles (2), que hoy pues gracias a muchas personas (1), como líderes de las

132 comunidades estamos tratando de recuperar jumm (3). Y es necesario que esta
133 conversación y estas cosas que se dan, sean semilla (2), ¿sí? Porque hacer música
134 aparentemente es fácil (1), sentarte a escribir unos versos aparentemente es fácil (2),
135 pero hacer música desde lo espiritual (2), desde el propósito mismo de acordarse que
136 uno tiene (2) un origen y que va hacia ese mismo origen espiritual es muy difícil (2), y
137 no solo música, es simplemente también nuestras vidas (4).
138 Es muy difícil nosotros en un momento como este ser coherentes (4), y por eso también
139 la música deber ser (3) el hilo que teje (4). Nosotros nos preguntábamos, porque muchos
140 de nuestros mayores cantaban cuando (2) estaban haciendo sus labores (5), e
141 inconscientemente ellos estaban (2) haciendo una (1) actitud cultural (3) que estaba
142 uniéndonos a ese pasado (4) ¿sí? Por eso va a ser muy difícil que usted encuentre ee (2)
143 tipos de música (3) realizadas ahora mismo por nosotros (3), porque pues eso también
144 no se hace conscientemente, decir -bueno voy a hacer una canto a la semilla del tabaco
145 (2). Hasta de pronto estemos (1) cometiendo un error y nos estemos endeudando (2), por
146 el mismo origen de la música, por el mismo origen de todo.
147 Hay que tener ese respeto (2) hacia el padre y la madre de cada, de cada elemento que
148 hay en (1), en nosotros (2) ¿sí? Cuando usted habla es música (1), cuando usted respira
149 es música (1), cuando usted hace (2), hace sus labores cotidianas, cocina, bueno en fin lo
150 que haga es música (2) y nosotros lo hemos olvidado (3).
151 Con la música viene la danza (2), no se puede separar ¿sí? (2), con la música y la danza
152 viene la palabra (3) y con la palabra, la música y la danza vienen los quehaceres (2), el
153 hacer. (4) Por eso se canta (1), antes de (1), al momento de hacer (1), después de hacer.
154 JP [Tos] Si digamos que hay (2), eso nos va diciendo que (3) el hacer música tiene sus
155 momentos (1), tiene un orden para hacer la música (4). ¿Por qué?, porque la misma
156 naturaleza en sus ciclos nos va diciendo (3) que está viviendo la naturaleza (2). Por eso
157 existe el verano, invierno, el otoño, la primavera, son ciclos de la naturaleza pero (2),
158 pero eso ciclos nos están diciendo que acción o que actividad (2) podemos desarrollar
159 (3). Por eso hay momento antes pa' preparar la tierra ¿sí? (2), pa' limpiar, pa' abonar,
160 hay tiempo pa' escoger la semilla, hay tiempo pa' sembrar la semilla, hay tiempo pa'
161 cuidar esa semilla que germina, y hay tiempo pa' cosechar y hay tiempo pa' festejar,
162 compartir (4). De pronto se hizo la siembra y necesita, que hace falta lluvia (2), pues hay
163 que hacer música para los padres de agua, para que venga (1) en su medida, el agua que
164 se necesita.
165 Digamos que con la música se pueda hacer (1) una administración, también de los ciclos
166 de la naturaleza (2). Se entrego a nosotros, para que nosotros pudiéramos mantener y
167 cuidar esos ciclos que la naturaleza tiene (1), por orden de creación (2). Entonces la
168 música está en la creación (1) perfectamente ligada (2) a los ciclos, a los movimientos, a
169 los cambios (1), a los que nos muestra la naturaleza (1), en su momento que se
170 corresponde y que hace (3).
171 Pues por eso tiene orden (2) y todos nos obedecemos a los ciclos de la naturaleza y la
172 esencia de hacer (2) esa música, digamos que nosotros ya era (2), no inventar otras cosas
173 sino seguir con el orden (1) que había quedado desde ese principio (1), para no alterar
174 (3). Pues con el tiempo paso que (1) olvidamos esa enseñanza, ese consejo (1), dejamos
175 esa práctica, sembramos en cualquier tiempo, (2) hacemos la cosa porque ya no vamos a
176 ritmo con la, queremos más rápido! (2). La aparente necesidad del ser humano de
177 producir para (1) posiblemente con eso estar bien o tener cosas lo ha hecho acelerarse
178 (1), lo ha hecho no respetar esos ordenes (1), que desde el principio tiene la naturaleza y
179 que se recuerden y que se alimenten a través de la música jumm (3).
180 La música se hace como una celebración comunitaria (2), digamos que, como decía aquí
181 mi hermano (2), [refiriéndose a Luis Alberto] tampoco hacemos solo solo música (2),
182 sabemos que cuando hacemos la música (1), primero el pensamiento esta direccionado
183 ¿Por qué la música?, (2) el pensamiento y el sentir todas las emociones (5). Y va
184 correspondiendo pues (3), pues a los lugares, a los sitios (1), a las actividades que (2) el
185 mismo tiempo va indicando, ¿sí? (3). Por ejemplo el médico tradicional (1) antes de
186 iniciar su ceremonia (1) y antes de consagrar sus plantas o lo que vaya a utilizar en la
187 ceremonia pues canta (2), canta esos orígenes de la planta, de la medicina (2) y canta

188 para la persona y le canta a la matriz de cada persona (2), al origen de cada persona (3) y
189 le canta a los dueños de la enfermedad, ¿sí? (3). O sea con eso se hace una mediación (1)
190 ¿sí? (1). Entonces es algo digamos muy profundo, ¿sí? (4), para decir, digamos que hay
191 una palabra que se utilizaría (2), la música es (2) una manera **sagrada** (1) de ordenar la
192 vida (1), ¿sí? (6).

193 La música en la comunidad (2), digamos que es la máxima expresión, ¿sí? (2). Cuando
194 (1) en una acuerdo de voluntades (1), de espíritus, de cuerpos, de intenciones, (1) ee (1)
195 se reúne para celebrar, se reúne pa' (2) para agradecer (2), se reúne para sanar, para
196 arreglar sus diferencias sus (1) todas las cosas que pasan.

197 Ee (2) Pa' hablar un poco de los instrumentos pues sabemos que (3), algunos
198 instrumentos muy originales se hacen con los cuerpos de ciertos animales (3) ¿sí? ¿Por
199 qué?, porque esos animales fueron (3) dejados para cumplir cierta función en el ciclo
200 (3), en el ciclo natural (4).

201 Hoy en día vemos que hay muchas especies que ya se extinguieron y otras que están ya
202 en vía de extinción (4). Y que incluso instrumentos (1) tales de los que habían en esa
203 antigüedad ya (1) no están (4). Por ejemplo si hablamos de cerámica (2), hay muchas
204 (1) de las flautas, de las ocarinas (3), ciertos tipos de instrumentos (3), que producen
205 unas frecuencias muy importantes (2), que ya no están para mover energías que afecten
206 a la naturaleza y a los seres humanos (4). Nosotros pensamos inclusive que hoy en día
207 (2), en los museos del mundo (3), reposan muchos de esos instrumentos, que para
208 nosotros un instrumento de esos (1) es un ser vivo un instrumento (2) no es un objeto,
209 no es un elemento (1) hecho de barro, de hueso, de caña (2), es un ser que vive, es un
210 abuelo, es un anciano (4). Entonces para nosotros que esos instrumentos estén (2)
211 encerrados que estén (2), decía el anciano -están como en la cárcel, ¿sí?

212 L Un mausoleo (1), el museo es un mausoleo.

213 JP Porque se convirtieron en objetos meramente (2) de exhibición (3). Pero que ni siquiera
214 los que administran, o los que manejan esos museos los utilizan porque no los saben
215 utilizar (1), no saben cómo utilizar, en qué momento utilizarlos, para que utilizarlos, cual
216 es su origen y cuál es su función (4). Yo siempre he pensado que (1), hay que rescatar de
217 alguna manera no sé, hacer algunos acuerdos con (2) con las gentes que manejan esos
218 museos en el mundo (3). Para buscar que de cierta manera (2) se libere, haciendo unos
219 (1) permisos, unas (1) adjudicaciones, no sé en qué términos correspondería (1), pero se
220 permite que quienes (1) tengan ese conocimiento referente (1) de sus culturas antiguas
221 (1), con esos instrumentos pudieran al menos hacer unas replicas (2) y poderlos utilizar
222 para sanar la naturaleza, para sanar la vida (1), pa' sanar la humanidad (1), porque se
223 necesita(4). Porque una de las cosas que hemos entrado en esa crisis humanitarias de
224 principios, de valores (1), de la relación, del cuidado de la vida y de la naturaleza (2),
225 también se debe a eso (4), a que hemos violentado (1) unos principios y un orden
226 sagrado de la vida y la función de todos esos (1) elementos (4).

227 Y que hoy en día, pues claro hay muchas tendencias en la música (3), pero sabemos que
228 a veces esos ritmos inclusive irrumpen (3) en la armonía y en la vida de la naturaleza
229 jumm (4). No es lo mismo (1), digamos en un lugar hacer una música (2) que se más
230 inspirada del mismo lugar y de la naturaleza que (2), que la que la mente no más elabora
231 porque (3) con esa hace (2), hace despertar otros sentidos que no han (1), en pro de
232 cuidar y mantener (1) esa armonía (1) de la vida, ¿sí?

233 Pero bueno, que si (1), de alguna manera (2) eso puede llegar también como un
234 mensaje ¿sí? (1), siempre los abuelos nos han contado sobre eso (3). Hay que liberar,
235 hay que (5), en estos tiempos en que se habla tanto de paz, de cambio, de
236 transformación, de necesidad ee (2) puedan ser reutilizados o puedan ser puestos a la
237 práctica y a la enseñanza (2) el uso de esos (1) elementos sagrados (1) para armonizar la
238 vida, ¿sí?, es, es importante (4).

239 Digamos que en nuestro medio hay algo (2), que sigue estando que es algo de lo andino,
240 el hecho de estar en los andes (3), pues es (2) muy significativo pero que también ha
241 tenido (1) una incursión (1) inclusive ya en la construcción de temas y letras (1) y
242 mensajes que no necesariamente (2) están hechos para (2) , para cumplir ese orden que
243 debería hacer (2) a través de utilizar sus sonidos (2) y generar unos cantos que (1)

244 finalmente dentro de la misma naturaleza y el origen no dicen nada (1), así sean andinos
 245 (4) [tos].
 246 Por el contrario ya hablan de (1) dolor, de traición, de sufrimiento, de muerte, de cosas
 247 que (3) no es lo que (1), esencialmente desde un principio (2) era su función ¿sí? (3).
 248 Entonces nosotros digamos que hemos retomado (1) comenzar de algo y comenzamos
 249 un proceso musical también (2), que digamos en este caso, (2) pues a mí como
 250 carpintero me parecía fácil (1), en un momento de la vida empezar a hacer instrumentos
 251 ¿sí? (2). Pero no soy luthier no soy (2), para hacerlos ahora como todos tienen una
 252 afinación 440 y un poco de cosas que (1), que desde luego cumplen una función y es
 253 bien (1), que funcionen, pero desconocía eso pero (3) interiormente algo también me
 254 decía si eso (1), como que más o menos era acorde con mi mismo sentir (2) de los
 255 sonidos que podían producir esos instrumentos (3). Y entonces así me di a la tarea para
 256 hacer los instrumentos para un grupo base de música andina (1), hacer un charango,
 257 hacer un tambor, hacer una (1) quena, hacer unas flautas, (1) hacer unos sonajeros,
 258 recoger semillas (1) de la región, de las que quedan y [tos] (2) con eso empezar a hacer
 259 algunos instrumentos.
 260 Pero eso también nació (1) orientado un poco de la relación que se ha tenido con otros
 261 pueblos de América (1) y otras prácticas musicales que (1), que **están** (1). Y que
 262 posiblemente también (1) están enmarcadas dentro de ese (1) ser (1) de música andina
 263 moderna (2). Con algo de modernidad, que no está mal que estuviera (2) pegado a un
 264 sentido de modernidad, pero que (1) si se analizaba más profundamente (2), también se
 265 encontraba que (1) hay como una ruptura entre (3) esa interpretación actual y lo que
 266 debería o podría hacerse (1) para conectar más con el origen(1) ¿sí?.
 267 Eso parte como del análisis (2) que de lo personal yo hacía (4). y eso me dio para (2),
 268 para iniciar, pues para hacer algunos instrumentos, y tuve que hacer algunos
 269 instrumentos que (1), que me permitan a mi (1) expresar mi querer musical (2), sin tener
 270 una formación académica (3). Que pueda producir un material que alguien lo sacara en
 271 un (1) manuscrito, lo (2) ¿sí? [tos] (1). Pero que internamente y que además (1) con
 272 otras personas a quienes (1) en eso ya habían iniciado un proceso en la medicina
 273 entonces (1), pudiera complementar un poco lo que yo (2) sentía o (1) me llegara en ese
 274 momento que podía ser (2) en cierta manera (1), ser un canal con esa persona (3). Poder
 275 en si armonizar, poder abstraerlos de unas (2), de unas realidades que vive (1) y poderlo
 276 entrar en otro contexto (1), en el cual pudiera (1) también empezar a construir una propia
 277 armonía interior.
 278 Porque finalmente sentía que esa era el propósito fundamental también de la música (2),
 279 y con resultados importantes que (3), se lograban en personas (1), reuniéndolos con sus
 280 familias siempre ¿sí? (1). No se hacían cosas aisladas, si no que (1) para llegar a hacer
 281 ese tipo de prácticas (1) antes se tenía un diálogo con las personas, para que contaran de
 282 su vida (2). Que le molestaba, (1) que les incomodaba, porque se sentían tristes, porque
 283 se sentía que se estaba enfermo, (1) a que atribuía esos orígenes (1) de la enfermedad
 284 (2), y como podía ver qué (2), que cada uno somos nuestro propio médico (1), que cada
 285 uno tenemos nuestra medicina (1), que es la medicina de todos, que es la medicina de la
 286 naturaleza (4). Entonces ee (1), bueno de ahí se consolido (1) un grupo aquí con los
 287 hijos y otros muchachos de la comunidad (3). Digamos que de esa manera se acompaño
 288 (1), se construyeron algunas nuevas letras (3), como un proceso de (1), de empezar a
 289 volver a crear algo de lo nuestro (2). Así fuera a partir de un proceso basado (1) en los
 290 momentos actuales de (2), de lo concebido como lo andino jummm.
 291 Pero también de (1) esa relación con otros pueblos, pues surgieron (2) digamos algunas
 292 enseñanzas (1), algunas posibilidades de elaborar (1) ciertos instrumentos, y a la vez
 293 también de desarrollar cierto tipo de prácticas (2) ceremoniales, que teniendo como base
 294 la música pues llevaban también (1) a procesos de sanación jummm (3). Y eso se
 295 constituyo prácticamente para nosotros en lo fundamental (1) jummm (3). Entiendo
 296 también entonces que habría (2) como una música para el resto del (2), del (2), de la
 297 comunidad o de la humanidad por decir (2). Pero que sin embargo siguen existiendo (1)
 298 algunas formas de prácticas musicales que (1) son muy internas, que digamos (2) yo no
 299 estaría en un espacio público haciendo esa música, ¿sí?, como que no me siento que (2),

300 que seria, ¿sí? (4). Puede que no haya, así sea mi imaginario ¿sí? (1), puede que no sea
 301 así, pero que (2), haya alguien que no le parezca eso (1), como (1) ¿Eso qué es!? Y eso
 302 (1), no está bien o (1), o digamos que según en la medida en que los (2) otros pueden ee
 303 (1), ver si eso está técnicamente está bien construido o no (1), lo considero. Pero
 304 también era de pronto vagas (1) percepciones que yo (1) me hacía, pero sin embargo (3),
 305 si tengo cierto tipo de prácticas de música ¿sí? (1), digamos (1), con instrumentos que yo
 306 he (1) elaborado, y los utilizo básicamente para (2), para medicina, (1) aunque (1) en los
 307 últimos tiempos pues tampoco la he practicado mucho ¿sí? (2), y me hace falta por
 308 decirlo (2). Todo esto me lleva a recordar de que, uno también inicia tareas (1) y
 309 también deja (2) pero posiblemente porque (2), de pronto (2) no se ha encontrado una
 310 manera también de cómo difundirlo, de cómo (2), de cómo expresarlo, de cómo (1), o de
 311 pronto también he pensado que ahora hay que combinarlo un poco (4), para buscar que
 312 si haya (1) una receptividad ¿sí? Si haya una comprensión (2), y eso se ha encontrado
 313 básicamente es en(2), en buscar que (1), como mínimo el mensaje, digamos que si eso
 314 va acompañado de unas letras (3) ee, esas letras si deben ser muy coherentes (1),
 315 tratando que sea como un medio (1) para recordar y reconocer (1), y entender que hay
 316 un origen, un significado, que hay (2) una función sagrada (1) y además muy
 317 beneficioso (2) para todo la creación, para toda en la medida en que (1) se direcciona
 318 (1), rescatando y teniendo como línea los principios del origen (4).
 319 Tenemos en las comunidad por ejemplo varias (1), varios grupos, entonces en las
 320 comunidades hay (1) grupos de música, si se han venido formando los jóvenes (3),
 321 digamos teniendo como elementos ee (1) los mismos instrumentos andinos que ahora
 322 hay ¿sí? (1), una guitarra, un charango, (1) las zampoñas, las quenás, (1) las chachas,
 323 los sonajeros de (1) diferentes materiales [tos](2).
 324 Creo que de manera general hasta ahí se ha (1), se ha avanzado y en algunos
 325 posiblemente (2) haya habido algunos (1), otras otras expresiones, pero que
 326 posiblemente estén guardadas también, ¿sí? (1). No es fácil a veces que la gente cuente (2)
 327 sobre digamos como dinámicas o prácticas muy personales que se hacen (2) a veces para
 328 no despertar (2)
 329 L Suspicias.
 330 JP Si, digamos que en unos se ven unos (1), un elementos muy importante (1) en la cual a
 331 uno mismo lo anima (1), lo motiva, lo alegra, lo sana finalmente (2). Y ee (2) digamos
 332 que aquí, bueno hay un grupo importante, me gusta hablarlo porque es el grupo de los
 333 hijos (2) y ellos pues mantienen cierta línea, digamos yo mismo he creado algunas letras
 334 (3), entre ellos hay un tema que (2) compuse que se llama *viajando en el tiempo* (2). Y
 335 ese tema *viajando en el tiempo* (1), pues para mi resume lo que ha sido mi historia de
 336 vida (1), digamos (1) ya en esa búsqueda (1), y en ese reconocimiento (1) de la tradición
 337 y de la cultura desde su origen (3). Hablando un poco pues del territorio, hablando del
 338 (2) origen, hablando (2) de las plantas (1) sacras, hablando de los ciclos de la naturaleza
 339 (2) y (2) como viendo que eso es algo que ha estado en la eternidad, digamos que no (2)
 340 que finalmente esa parte no va cambiar (2), eso sigue estando ahí esperando que un día
 341 (2) toquemos esa fuente, lleguemos a esa fuente (1), nos alimentemos de esa fuente (3).
 342 Porque eso sería (2) o es algo importante y fundamental, no solamente (1) ya para las
 343 prácticas y el mantenimiento de la tradición (1) de los pueblos, si no para (1), para un
 344 camino, (3) para la humanidad (2), para que todos podamos retornar al origen (2). Que
 345 ese sería (1) o es pues es en mi experiencia, digamos como el querer (1), el sentir (1) y
 346 el poder acompañar ahí (1), a través de la parte musical que se viene haciendo ¿sí?
 347 Eso como digamos un (2), pues una parte así como de la historia (1) un poco personal
 348 (2). En cuanto (2) a la práctica musical que (1) tenemos ¿sí? Los hijos desde luego
 349 también han (2) empezado a componer, el hijo tiene un (1), varias canciones, entre esas
 350 (1) un canto al agua que es (1) sie es, en Muisca (1) agua es sie. Tiene un canto (1) sie
 351 (1) y tiene otra canción que es naturaleza (2), básicamente la ha hecho (1) en ritmo de
 352 reggae (2), pero digamos que (1) lo bonito de eso es que ha puesto a bailar a la gente (2),
 353 pensando en la naturaleza ¿sí? (1), recordando a la naturaleza, (2) recordando el valor
 354 que tiene (2).
 355 Entonces digamos que ya expresiones como esas, que van quedando en unas nuevas

generaciones alegran (2). Yo (2), el propósito que tengo es que (2), él ya como con unas diez composiciones más que tiene (3), pueda seguir creciendo en eso pero pueda (1), poder transmitir, digamos que una de las dificultades que hay es que (2), como esas no son músicas comerciales (3), difícilmente encuentran apoyo ¿sí? (1). No hay, (1) no hay muchos medios que difunden ese tipo de músicas, pero que (2) si hay **otros**, que yo sé, que si están también interesados en eso (1), y si hay otros sectores (1), otras poblaciones, otros pueblos, otros países inclusive (2), que yo se que (2) llegan grupos andinos (1) y eso les cautiva, les motiva (1), lo valoran, lo respetan ¿sí? (5). Y en ultimas en ese proyecto hay como (1) un querer que eso (1) siga creciendo (1) y seguirlo acompañando, seguirlo cuidando porque (2), la verdad si es un muy buen puente de comunicación (1) y una manera importante de llevar este mensaje a la humanidad (4). Hay grupos que ya lo hacen, nosotros tuvimos la oportunidad de vivir un tiempo en Bolivia (1) y estar sentados con (1) los de Calamarca, los Carcas (1), varios grupos importantes en el mundo (2) y que se, que también mantienen en esa (1) formas musicales (1) su mensaje al mundo y su gratitud hacia (1), hacia sus ancestros (1), y un gran contenido espiritual en sus mensajes (3). Entonces digamos (2) que así básicamente esa (1) es una (1) una tarea que hemos venido desarrollando ¿sí? (2) ee (1). Aunque tenemos propuestas por ejemplo aquí (1) con las secretarías de cultura, con la secretaria de cultura del departamento (2), hasta con el ministerio de cultura (1), pero vemos que hay poca acogida ¿sí? (2). Hemos pensado que (1) hay que empezar a tocar otras puertas también ¿sí? (2), que hay que empezar a buscar seguramente con las embajadas, con (1), bueno con otros tipos de organizaciones que (1), que podrían (2) apoyar procesos como el nuestro ¿sí? (2). Por eso creamos nosotros esta fundación, digamos, escuela Kuchavira es (1), como le decía el significado de Kuchavira es el arcoíris (1), pero el arcoíris a su vez (2) significa y representa (1) la diversidad (1) y la unidad ¿sí?

La música une (2), la música, hemos escucha eso (1) es la voz del alma, no tiene fronteras, pero eso es verdad (2). Pero creo (1) que, así como se imponen esas otras (1) expresiones musicales (1) hace falta de mucho (1), no se diseñar nuevos procesos, nuevas metodologías (1), estrategias (1), alianzas para poder (1) posicionar (1). No como un (2), como una posibilidad comercial (2), que desde luego si genera un recurso para sostener y crecer está bien (1), pero más pensando en un mensaje que necesitamos (1) la humanidad (2), y de una manera de recordar (2) como son, ¿Cual es nuestro origen?, ¿Cual es nuestra razón de ser? (2), ¿Cual sería una manera de nosotros (1) compenetrarnos más (1) como naturaleza que somos? (2), porque somos naturaleza (3) jumm (1). Entonces **pues** eso digamos que seria, no sé si haya otra cosa (1) pues especifica que usted quisiera.

J No, pues encuentro muy interesante lo que me está comentando del grupo de sus hijos (1), y pues a mí me gustaría saber, si hay la posibilidad de pronto de hablar con ellos (1) y de pronto grabar esas piezas musicales ¿no? (1). Para que estén allá (1) en al archivo fonográfico de Viena y (1) pa' colaborar para esa divulgación de la música, estaría muy interesado.

JP Pues ahora digamos que ellos (1) en un reciente evento que hubo aquí en el municipio (1), un festival de juventudes (2). Digamos que la casa de la cultura tiene unos grupos que patrocina (2). La verdad este grupo ha sido patrocinado por la naturaleza y (1) nos ha podido permitir pues en lo posible nosotros como familia apoyarlo (2), y ahí otras personas que han creído en ese proceso.

Ee, hicieron una audición y [celular] a todos los grupos les (4), a todos los grupos les (1) grabaron una canción (1). A ellos les grabaron precisamente esa dos canciones (1), *viajando en el tiempo* y *Naturaleza* (3). Ellos habían organizado para una presentación después de la producción de un Cd (2), una especie como de jurados, para que vinieran (1) a ver lo que (2) habían hecho cada uno de los grupos (2). Y en ese proceso pues ellos fueron seleccionados como el mejor (1), el mejor grupo. Entonces de premio les dieron (1) la grabación de un *video clip* (1) de la canción *Naturaleza* (3).

Ee (1), digamos que ellos no han registrado también sus canciones ¿sí? Digamos que en eso también hemos estado (2), porque uno sabe, que todo eso la gente (1) es apropiarse de las ideas y de los trabajos a veces (1). Nosotros nos hemos descuidado de verdad,

429 pues no hemos tenido una asesoría (1) bien para ir a sayco y Acinpro y hacer, sabemos
 430 cómo es pero lo hemos dejado un poco, como en eso
 431 (3). Pero creo que no habría (1) inconveniente, o si no (1) ellos tienen varias grabaciones
 432 de sus (1), porque ya también (1), digamos que a partir de eso y desde antes lo han
 433 empezado a conocer (1), por su trabajo musical (2) han participado en festivales
 434 importantes así regionales (1) y bueno eso es casi [entendible], pero no importa ellos
 435 van (1), porque les nace y quieren (1) expresar y compartir su proceso musical (2). Y
 436 entonces tienen de cada presentación grabaciones (1) y tienen la que le hicieron aquí que
 437 es (2) técnicamente, pues creo que también (1) bien hecho.
 438 Entonces pues podría ser (1) que (1) pudieran hablar con ellos, digamos que también es
 439 otra percepción de lo que ellos tienen (1) ya desde su ser y desde su proceso ¿sí? (1).
 440 Creo que eso es posible si.
 441 J Si estaría muy interesado, también es otra perspectiva ¿no?, (1), otra generación.
 442 JP Ujumm
 443 J ¿Cómo ven esa música, no? (1), porque yo, ellos tocaron acá el domingo ¿no cierto?
 444 JP Si ellos estuvieron ahí, ¿Usted estuvo?.
 445 J Si, si
 446 JP Ellos, creo que estuvieron allí de las (1), en la noche fue, creo que de los últimos que, yo
 447 no pude estar porque estaba en un compromiso (1).
 448 J Si, si. Si les escuche.
 449 JP Pero ellos estuvieron ahí ¿sí?.
 450 J Y pues muy interesante toda, toda (1) la fusión con ritmos de reggae de ska, el ensamble
 451 JP andino (2). Entonces claro, o sea muy interesante, y tengo la posibilidad de registrar
 452 todo eso y colaborar.
 453 Si, pues ello han, digamos que mucha gente que inclusive técnicamente han visto el
 454 trabajo de ellos (1) y les parece muy interesante ¿sí? (1). Digamos que han sido ellos
 455 muy juiciosos en su (2). Hay unos muchachos que conforman el grupo, que no
 456 necesariamente son de la comunidad, porque nosotros (1) **vimos** también eso, no hay
 457 que forzar nada (1), al que quiera, al que le nazca, al que (1), se sienta identificado
 458 plenamente con lo que hace, porque es que no (1), no puede hacer las cosas(1)
 459 solamente por (1) apariencias, tiene que haber (1) un sentir profundo, una verdad ¿no?,
 460 para poderle (2). Y eso ha habido muchísimo, entonces (1) uno de los muchachos tiene
 461 su espacio donde hacen su ensayo (1), ahora casualmente los hijos deben estar
 462 ensayando (3).
 463 Y digamos se han asumido una tarea (1) de mantener ahí su trabajo musical (2) y de
 464 J estar (1), de estar creando (2). Que podría hablar con ellos, y podría decirles (1), pero ya
 465 JP habría que buscar ya otro (2).
 466 Otro espacio sí.
 467 Otro tiempo, que podría ser aquí también ¿sí? (1), o posiblemente, no aquí, para (2). Si
 468 bien al grupo o (1), no sé, no se ahí ya me tocaría (1), habría que ver ya con tiempo, de
 469 los que más o menos usted (2) tenga todavía (1). Pero eso si yo creo que si hay la
 470 posibilidad ellos lo harían, ellos tiene también claro que (1), que eso también es una
 471 manera de mostrar su trabajo ¿sí? (4). Entonces, porque en ultimas (1), nada es de nadie
 472 ¿sí? (2). Todo eso que le diga es porque también es a la inspiración de (2), que está en
 473 entorno ¿sí?, que está en la vida, que está en los demás. Y si eso mueve y toca (1) las
 474 fibras sensibles de cada uno es por algo ¿sí? (2). Finalmente todos tenemos esta misma
 475 esencia y (2), yo creo que (1), la gente cuando escucha eso (2) le hace recordar o sentir
 476 que cosas, quién sabe de qué manera, pero (1) de todas maneras favorables a (1), al
 477 mensaje que (2), que reciben ¿sí?

3. Conversación con Wilmer Talero

Duración: 0:22:08

Fecha: 09.08.2017 Aprox. 12:30

Lugar: Centro de Bogotá –Colombia

Participantes: Wilmer Talero (W) y el autor (J)

Equipo de grabación: Ediol R-09HR,

Fecha de la transcripción:

- 1 J Entonces si (1), probando listo. Entonces si Wilmer, si me puedes contar (1) de los
2 proyectos (1), de la música en el cabildo de Suba, lo que van trabajando con los chicos y
3 todo.
- 4 W Listo (1). Pues la música, la música hoy en día en el cabildo (1) es igual de sincrética
5 que en nuestras prácticas cotidianas ¿sí? O sea, en el cotidiano es muy fácil, ee (1)
6 desayunar huevos pericos, al almuerzo arroz, pasta, y a la cena ee yo que se carne,
7 nuevamente arroz y sardinas. Son productos que no son de acá, que no hacen parte de
8 nuestra alimentación, pero que se mezcla con la papa, con los cubios, con la quinoa, ¿sí?,
9 que se mezcla con las acelgas con los tallos, entonces así mismo como ha variado y se ha
10 mezclado nuestras (1), pues nuestras prácticas cotidianas, así también sucede con la
11 música (1).
- 12 Entonces hay varios proyectos, hay muchas proyecciones también de ese, de ese
13 lenguaje, porque la música en si es una forma de lenguaje, es un arte, como la pintura, la
14 escultura, el cine (1) y todo eso es una herramienta pues que tiene como fin llevar un
15 mensaje. Un ejemplo de eso es por ejemplo *Fuchunzua*. *Fuchunzua* hace metal Muisca,
16 el fusiona guitarras eléctricas, baterías, bajos, con zamponas, quenas, guturales con (2),
17 si con sonidos, con la lengua Muisca, entonces ahí es donde está el mensaje de ellos.
18 Ellos llevan también un mensaje contestatario de decir bueno, acá en la ciudad (1)
19 estamos, estamos traduciendo ese ruido con el que crecimos y lo estamos traduciendo en
20 este, en la, en estos ruidos estridentes también de la guitarra, de la batería, entonces hace
21 parte de nuestro contexto ¿sí? ee (2).
- 22 Hay otras personas que han elaborado ya canciones ee (2) para niños, como por ejemplo
23 en el jardín, en el jardín del cabildo Muisca de Suba han hecho unas (1), unas, un
24 acercamiento también a la tradición desde (2) desde música infantil (2). Hay otro
25 proyecto, hay otros músicos dentro del cabildo como por ejemplo guitarristas que tocan
26 en bandas de *trash*, vocalistas que hacen (1) *reggae protesta* como zaros (1) y esta pues
27 el proyecto en el que participo que se llama *Hachua* (1). Y *Hachua* eee ha buscado
28 transmitir también las historias de las personas, las historias de los comuneros (1).
29 Entonces reivindicar la historia del niño tunjo, contar que la abuela Anatilde, aprendió a
30 hacer balsas en (1) [suena música en la calle] y hablando de sincretismo musical [en
31 referencia a la música en la calle] [risas]. Claro toda esa gente también nos influencio, o
32 sea de algún modo toda esta música con la que nos criaron los padres, música de (1) eee
33 rancheras, baladas, toso ese tipo de cosas, pues es lo que nos construye. Entonces a si
34 mismo nosotros buscamos traducir desde nuestros propios lenguajes. Entonces vale,
35 entonces por ejemplo la abuela Anatilde aprendió a hacer (1) balsas en junco y cuando se
36 crecía el río (1) Neuque, hay en donde, en la laguna de Tibabuyes eee, pues se inundaba,
37 eee la conexión entre Quiriguá y el Rincon, y ella hacia balsas en junco con el papá y
38 pasaban a la gente de un lado a otro ¿sí? Eso es una historia de una abuela (1) que
39 proyectaba, no tiene más de 80 años (2), por lo cual estas prácticas todavía, hace unos 80
40 años se seguían haciendo, seguían en la acción cotidiana (1), eee hacían parte de unos
41 usos del suelo, de unos usos del entorno, de un reconocimiento del mismo espacio, del
42 río, que el río tiene momentos de inundación y en momentos de (1) de corriente baja o
43 (1). Entonces esos son formas también que uno entiende que son diferentes. Con
44 solamente esa historia podemos expresar (1) eee la importancia y del valor de lo que era

45 entender el entorno, entender nuestro territorio, porque no era solamente un tierra para
 46 venderse, sino que era un territorio donde, que estaba vivo, que pervivía con nosotros,
 47 ¿sí? (1). Entender que había prácticas cotidianas usando también los materiales propios
 48 eee de nuestro lugar como es el junco, como es el fique que también se sacaba para hacer
 49 la cabuya para amarrar los juncos (3). Entonces (1) a nosotros a (2)las personas de (1), a
 50 los músicos, porque yo creo que eso es una intención de ahí si de todos es eso, es contar
 51 lo que somos, contar que es lo que (1)cuales eran las prácticas que teníamos, cuales era
 52 (1) y cuáles pueden ser las posibilidades (1), porque pues el valorar la memoria es
 53 reconocer las raíces, y cuando uno reconoce las raíces sabe para donde proyectarse, sabe
 54 para donde tiene que ir (1).
 55 Entonces eee nosotros, pues (1) como músicos, yo creo que tenemos una labor con la
 56 palabra y es empezar (1) a hacer juglares, pues de algún modo también como empezar a
 57 llevar toda esa tradición (1) a la gente. Bueno yo me he ido un poco más por el lado
 58 político ¿no? Ahorita con (1), de autoridad y la cosa, pues de algún modo (1), pero pues
 59 ahí está, ahí está el don de la palabra [risas]. Eso el que me dijo también (1), igual (1)
 60 sigo tocando porque pues realmente el arte (1) es es catarsis, es hacer (1), es también (1)
 61 desprenderse de todo ese (1), de este entorno, pues como en el que vamos, estamos acá
 62 en la novena con trece, este es el centro de (1) donde se inició (1) el *Mordor*, de este
 63 sector. Y esta es la meca

64 J [risas] el *Mordor*, las dos torres.

65 W Si claro (1) y está es la meca, Bogotá es la meca (1) del asentamiento de la urbe, de lo
 66 que mejor dicho se podría reconocer como el “desarrollo”, desde esas nociones tan
 67 occidentales (1). Entonces (1), ¿es ahí es donde uno se da cuenta - juepucha!, pues claro
 68 y el pueblo Muisca esta ahí en el centro [risas] si, si, ¿Si me entiendes?, como que el
 69 pueblo Muisca está ahí al lado de todos esos poderes (1), de todas esas lógicas, de todo
 70 esa eee (2) avasallamiento de la naturaleza, la desnaturalización (1), pues hombre! (1),
 71 también nos han impactado en cosas, en muchas. Y así mismo es como creamos la
 72 música (1), y ahorita he tenido también, por lo menos en mi parte, he tenido cercanía con
 73 la medicina del yagé y esto (1), y he empezado a entender la música (1) también como
 74 (2). La música y la palabra, o el sonido más que todo (1), más que todo el sonido, si nos
 75 vamos de una cuestión más (1), más atrás antes que la música, pues el sonido ¿no? (1).
 76 Y pues el sonido es el que crea (1), el sonido es el creador hasta que (1), en todos los
 77 mitos de fundación, hasta que (1) algo, dice que se haga la luz, pues se hace la luz.
 78 Entonces (1) realmente la palabra fue la que construyó (1), y si nos vamos al mundo ya
 79 de lo práctico no solamente a lo, a lo cosmogónico (1), pues (1) yo, hay un dicho, que
 80 dice que (1) uno es esclavo de sus palabras (1) ¿sí? Y bueno yo no creo (1), yo creo que
 81 lo montan, así como esclavo, pues para (1), para mostrar la cuestión peyorativa (1), pero
 82 es pensar realmente lo que uno va a decir (1). Que lo que uno (1), que lo que uno piense,
 83 lo que uno diga y lo que uno haga, pues este en la misma frecuencia (1) ¿sí? En una una
 84 misma frecuencia, que articule todo eso, que articulen esos tres procesos (1), que además
 85 son cognitivos, son espirituales, son sentimentales (2). Entonces, yo si veo hoy en día al
 86 sonido como una cuestión de creación, como (1) una posibilidad de (1) construir unas
 87 realidades, porque con la palabra, la palabra pues (1) tiene el poder de hacer realidades.
 88 ¿Un chisme que es? una realidad no tan acertada, pero es una noción de lo que paso (1),
 89 y creó de pronto un malestar gigantismo en diferentes personas, entonces la palabra tiene
 90 mucho poder (2) ¿ves?

91 J Y, por ejemplo, el grupo que me comentaste donde estas vinculado, ¿Cómo son los
 92 instrumentos?, ¿Cómo es el ensamble?

93 W A listo (1). Hay algo bien bonito y es que todos creo hemos ido, ido mirando cómo,
 94 bueno ¿Qué es lo que suena más en el centro del país? (1) y a partir de ahí, pues
 95 empecemos también a construir, porque eso es lo que nos hace más herencia ¿sí? Dentro
 96 de lo Muisca por ejemplo no hay una partitura, o algo que demuestre (1) como unas
 97 formas de sonido ¿no? (1). Lo máximo son cronistas que hablan como de la cadencia
 98 (1), de las formas de articulación de (1) de la música, pero pues no avanzan en mucho, si
 99 no como en descripciones de eso, de melancólico, pues. Qué tal que el man lo vio así
 100 melancólico porque, no se tiene otra realidad en su cabeza, pero para otro debió haber

101 sido alegre, no se (1). Pero quedo fue eso ¿sí? (1). Entonces (2), hacemos ensambles con
 102 instrumentos eee (2) como la *quena*, la *zampona* (1), el *bombo*, los *tambores*, que son
 103 pues como las cuestiones más tradicionales, y ya de la cuestión más sincrética el (2) [en
 104 este momento giro abruptamente hacia atrás, porque sentí que alguien tocaba mi
 105 espalda], perdón fui yo, fui yo, yo que deje la mano así, eee pues la *guitarra* (1), ya el
 106 *tiple*, que ya son pues de tradición realmente española (1), ya toda la tradición de
 107 cuerdas, pues no es de acá. Acá más que todo era pues mucho viento, mucha ocarina (1),
 108 mucho (2). Entonces eso era lo que (1), lo que se trabajaba pues, lo que hoy en día
 109 trabajamos también. Entonces pues bueno los de *Fuchunzua* que hacen metal, pues son
 110 guitarras eléctricas, baterías, los que hacen reggae pues también tiene alguna guitarra
 111 eléctrica, alguna acústica (1) eee (2) ¿Qué otro así de pronto? (2). A bueno en
 112 *Fuchunzua* hay un chico que se llama Pablo, y él hace instrumentos (1) en cerámica. Él
 113 hace las *ocarinas*, hace reconstrucciones, entonces tiene un trabajo también bien bacano,
 114 porque también es (1) también ¿Es que?, también es (1), es decir, pues yo toco lo que
 115 hago, y hago lo que toco (1). Entonces me parece también es una cuestión bien bacana
 116 de ellos (2), las ocarinas y todo lo que ellos han empezado a trabajar también desde
 117 *Fuchunzua* (5). Si eso es como la mayoría de los ensambles son así.
 118 J ¿Y en cuanto a la música ritual y lo ancestral, por ejemplo, cómo se vive eso?
 119 W A bueno (1), ahí, por ejemplo, pues ya entran los fotutos por ejemplo que son las
 120 caracolas (1), las caracolas de mar (3). Y la base rítmica pues es mucho (2), muy
 121 orgánica (1). La cuestión de los rituales, yo me he dado cuenta (1), en, por ejemplo, en
 122 remedio lo que es yagé (1), utilizan muchos *Las*, muchos *Dos* (2). Si unos acordes
 123 mayores bien (1), bien poderosos, me parecen que son bien poderosos, porque se
 124 mueven unas fibras (1) bacanas y bueno ellos tienen armónica ¿no. Eee (1) pero nosotros
 125 lo hemos empezado también a hacer más que todo desde la percusión, y desde la
 126 percusión se empieza ya a ensamblar ya el resto. Entonces la percusión es el corazón (1),
 127 es el pueque, es el latido (1), es ese (1) ese tambor que esta hay (1) vibrando pues (1),
 128 para que el resto de [estábamos subiendo unas escaleras, a lo que Wilmer dice: es
 129 arriba], para que el resto de tambores también, el resto de instrumentos se valla
 130 acoplando (1), que ya irían los vientos (1), las *zamponas*, las *quenas* (1), las *ocarinas*,
 131 los pitos, los vientos, chiflidos.
 132 Creo que me pase, fue de pa arriba [estábamos subiendo las escaleras de un centro
 133 comercial], si me pase, fue de pa arriba disculpa
 134 J El quinto, estamos en el quinto
 135 W Si porque ya arriba son almuerzos.
 136 J Vea pues, vea pues.
 137 W Pues eso en la cuestión ritual (2), y las voces por ejemplo se manejan mucha (2), la
 138 compañera con la que canto, la la compañera (1) que canta en *Haschua* (1) se llama
 139 Jenny (1), y ella (2), ella hace unas voces muy (2), unas voces (1) rituales bajas, bajas
 140 no, si no altas (1), que buscan emular, pues también todos esos sonidos de las aves ¿no?.
 141 Las aves también tienen unos cantos bien altos, entonces, y ella de algún modo también
 142 ha estado estudiando su voz, pues para (1), para seguir buscando todo este tipo de
 143 matices.
 144 Hay unos que practica ya la voz más baja, gutural por ejemplo (1), que (1) que hacen
 145 unos complementos ¿no? Entonces palabras (1) graves y palabras con una tonalidad baja
 146 eee (1) impactan de alguna manera (1), las altas de las otras (1), y el juego de juntar las
 147 voces es algo (1), es algo que me parece a mí también como (1) como mágico (1), me
 148 parece muy bacano.
 149 Eso serian como los ensambles así en voces, en sonidos, y algo que no has mostrado y
 150 que nos ha acompañado últimamente por ejemplo Jorge, es (1) pues la sonoridad, no
 151 solo la sonoridad de un instrumento (1), si no en cierto momento uno puede utilizar dos
 152 instrumentos para que suenen como una (1), hacer una clave, o acompañar el mismo
 153 ritmo del tambor, eee(1) dos rocas también hacen (1), tienen un sonido particular, tienen
 154 su propia frecuencia (2) e iría muy de la mano del reconocimiento de (1) de tener el
 155 territorio también cercano (1) para hacer sus propios instrumentos (1) ¿verdad?. Pues
 156 sobre todo con las cuestiones percutidas (3), umm sonajeros, por ejemplo, muchas

157 semillas (2).
158 Hay un documento (1) que se llama (2) el caso, el no, ¡si no (2) ay! no me acuerdo, es
159 sobre el cacique de Ubaque (1). Y el cacique de Ubaque hace una fiesta.
160 J Si lo conozco el (2) el juicio
161 W El Juicio del Cacique de Ubaque eso (2). Entonces el *man*, pues lo que muestran, lo que
162 dicen ahí, entonces decomisan estandartes, yo creo que son varas largas con telas y con
163 muchas semillas o conchitas, pues ahí lo describen digamos de algún modo (1). No
164 sabemos cómo suena, pero digamos que (1) con las descripciones, uno puede hacerse
165 una idea, (1) hacer una reproducción, y empezar a mirar ese tipo de cosas para ver como
166 suenan (1). Eee (1) también sonoramente estaban pues los pectorales de latón, que
167 también se le da, si uno pillas por ejemplo la orfebrería y todo ese tipo de cosas, pues se
168 pillan que tienen apliques, cositas que cuelgan eso debió haber producido (1) algún sonido
169 cuando la gente andaba ¿sí? (1). De pronto con alguna intención, de pronto solamente
170 con la intención visual, pues ahí si ya, uno ya no puede especular (3).
171 Eee (4) y tratamos también (1), buscamos también, entonces pues a (3), como confrontar
172 también todas esas cuestiones, toda esa historia y todo eso, y empezar a hacerlo uno
173 mismo (2). Hay muchas (1) eee (1) semillas, por ejemplo, que son huecas y producen
174 sonido (1), hay mucha (1), si digamos que en la cuestión ya del mundo sonoro pues se ha
175 (1), se ha podido jugar con varias cosas, con calabazos huecos y trinchas con (1), ¿sí?,
176 con cosas también que se han ido como jugando con eso.
177 ¿No sé si has visto el video de jóvenes Muiscas en YouTube?, ¿Si has escuchado al
178 principio que suena un pajarito (1), que suena como *tata tata*?, eso es un calabazo con un
179 trincherito (2). Entonces como que si, en la cuestión sonora hay muchas formas ya de (3)
180 de jugar pues.
181 J Ok (3), ¿Y por ejemplo que dicen (1) los los abuelos, cuando ven (1) la música moderna
182 o la música contemporánea con los elementos Muiscas?
183 W Bueno pues para ellos es un choque grandísimo (1). Sobre todo, en *Fuchunzua*, que yo
184 también estuve en el grupo (1), y si nos toca dar ciertos (1) diálogos con los abuelos para
185 decirles (1). Porque nosotros teníamos el tradicional, pues por decirlo así, que eran las
186 mismas canciones con (2) solamente que se te tocaba en acústico (2), pero eran las
187 mismas canciones, el mismo ritmo, la velocidad, todo todo todo era igual, pero con
188 guitarra acústica y tambora (1). Ese le gustaba un montón a la comunidad (1) ¿sí?, la
189 versión metal ya era como- uchh pero venga, pero (1), - le estamos cantando lo mismo
190 (1), si entonces también la gente tiene es más bien asociado (1), tienen construido
191 también unas nociones de escucha ¿sí? (1). Tenemos tan saturado el oído, que también
192 (1) igualmente nos han colonizado la forma de decir -bueno es que esto es malo, esto es
193 bueno, esto es satánico, esto no - porque fue como por ese lado ¿no?, que el satanismo,
194 que la cosa - Y nosotros no venga es que esto es un lenguaje musical (1) y con ese
195 lenguaje pues queremos llevar un mensaje que (1) va de esta forma y ya, y queremos
196 hacerlo de esta manera y no es más (1). No estamos acá haciendo rituales satánicos ni
197 nada de eso, ni nada que se les venga a ocurrir (1), pero paso (1) ¿sí? Obviamente los
198 formatos que ya son así más (1), menos estridentes, pues ellos (1), pues digamos que la
199 cogen un poco más. Abra que ver cuando empiecen a salir los chicos también (1),
200 porque yo sé que va a salir algún rapero (2) haciendo cosas, y va a ser severo, va a ser
201 severo, y severo también conocerlo, apoyarlo (1), porque hay chichos con talento, hay
202 chichos con talento que se han empezado también a acercar (1), y pues esperar también a
203 que le fluya, y pues que quiera empezar a hacerlo (2). Porque si hubo algún pelado que
204 en algún momento se acercó (1), pero lo mismo (1); el trabajo, la presión de la familia,
205 lo obligo a alejarse del cabildo y eso (1). Porque desafortunadamente el cabildo (1) no
206 logra sustentar (1) económicamente ni al mismo cabildo [risas], ¿Si me entiendes?
207 (1). Entonces como que (1), por eso también como que la gente se aleja, pero pues (1), y
208 no, no pudo continuar en esa honda cultural (2), en su cuestión de hacer rap y eso (1),
209 porque si alcanzaron a tener alguna presentación (1) y tenía la intención también de
210 aprender *muysccubun* y todo para meter las líricas (1), pero todo, pues todo quedo ahí.
211 J Entonces, el elemento cultural Muisca está en las líricas, está en la letra, está en el
212 idioma, en el mensaje ¿No cierto? (1), con música pues moderna, con música que

213 vivimos hoy en día, que también los han influenciado como me comentaste desde un
 214 principio.
 215 W Si y melodías que son también (1), melodías que buscamos que estén influenciadas es
 216 (1), bueno la carranga también es moderna, no tiene muchos años (1), pero pues los
 217 pasillos, los bambucos y cositas así que son (1), que son ancladas a este sector, a este (1)
 218 al Altiplano Cundiboyacense exacto, a la forma de ser pícaro, a la forma de hacer una (1)
 219 una copla, la forma de hacer una cosa, eso también habla (1) pues de la música y la
 220 sonoridad de acá (1). Entonces hablar (1), hacerle (1), hay un señor, que no se si te lo has
 221 buscado, que se llama Roza Gauda el man. Es un investigador privado o (2)
 222 independiente dice él, y se hizo una investigación sobre cantas (1). Las cantas pues son
 223 coplas, son ese tipo de cosas que está en Boyacá y en (1) principalmente en Boyacá (1),
 224 y pues (1) encontró patrones. Por ejemplo, de que hablan del sexo femenino como ee (1),
 225 con la boya, con la noción de tierra, con la noción de la totuma ¿sí? (1) ¿Quién te chuzo
 226 esa totuma mijá?, que no ha vuelto y (1) yo que se, y ya te... ¿sí?

4 Conversación con Epiara Murillo.

Duración: 0:42:20

Fecha: 10.08. 2017 Aprox. 17:30

Lugar: En un Café Barrio Teusaquillo, Bogotá-Colombia

Participantes: Epiara Murillo (E) y el autor (J)

Equipo de grabación: Edirol R-09HR

Fecha de la transcripción: Octubre 2017

1 E Todas estas personas con las que tú hablaste (1) ee, ¿No te referenciaron a una persona
 2 que se llama Ignacio Murillo?
 3 J Si me dieron la referencia de él, claro. No he podido hablar, O sea tengo su correo
 4 electrónico (1), lo recibí la semana pasada y no me puedo poner en contacto con él (1),
 5 pero si lo tengo aquí.
 6 E Ujum listo(1). Entonces yo te voy a contar (1). Ee (2) digamos que acá en Bogotá (1),
 7 hace unos años para acá (2), hace muchos años realmente (1), podríamos decir que
 8 nosotros somos como la segunda generación (1), ha habido gente, que ha estado en un
 9 proceso de reconstrucción (1) de los principios de vida, ee (1) como ser humano (1). Y
 10 que se ha volcado, ha volcado la mirada en esa reconstrucción del pensamiento ancestral
 11 (1) desde muchas culturas (1), pero entonces hubo una necesidad como de preguntarse,
 12 bueno que hacemos buscando respuestas y buscando identidad en pueblos del norte, en
 13 pueblos de Centroamérica, en espiritualidades de otros territorios, cuando la de aquí
 14 también (1) **está!** , **esta!** (2). Está porque lo muisca, digamos que (1) tú le preguntas a
 15 cualquier persona y podría decir que desapareció (1), pero realmente no (1), realmente lo
 16 muisca está ahí, pero ha tenido que volverse a recordar a partir de como la convivencia
 17 con otras culturas vivas actualmente (2).
 18 Entonces yo te voy a contar (1) de Ignacio Murillo, porque Ignacio Murillo es mi papá
 19 ¿sí? (1). Entonces (1), mi papá estudió composición en el conservatorio ¿sí?, él estudio
 20 composición, sobre todo, composición contemporánea y las obras que él ha hecho más o
 21 menos son para coro y orquesta (1) y es con músicas indígenas, entonces es una mezcla
 22 del recorrido musical con muchas culturas indígenas que ha tenido, del amazonas, de los
 23 indígenas del norte y a partir de ahí, pues ha hecho una construcción musical muy
 24 interesante. (2)
 25 Nosotros tenemos una comunidad que es en Ráquira, nosotros hacemos parte de la

26 comunidad en Ráquira (1). Ee nosotros no somos muisca raizales, como José Pereira
 27 ¿sí?, que tenemos un apellido raizal, que venimos de un linaje directo de familia, si no
 28 ya por el hecho de haber nacido acá como tú, sentimos que hacemos parte de un
 29 territorio (1). Y que ya cuando uno hace parte de un territorio, uno tiene una memoria
 30 que lo cobija (1) ¿sí? No, no nacimos acá porque si (1). En todo este territorio
 31 Cundiboyacense [Celular suena, risas] ee bueno, digamos que un grupo de personas
 32 formo una comunidad que es en Ráquira (1) y ahí empezaron a trabajar con diferentes
 33 culturas (1), hasta que llegaron a trabajar con las culturas de la Sierra (2). ¿Por qué, no?,
 34 pues porque las culturas de la Sierra son unas culturas muy cercanas a todo lo que era
 35 aquí (1), pues los antepasados muisca (1). Y con este tejido como intercultural que se
 36 dio con los indígenas de la Sierra, conocimos a un *mamo* (1), que es el *mama* Luka, y
 37 entonces *mama* Luka vivió con nosotros muchos años (1). Y entonces ahí está la
 38 historia, que supongo que ya la sabes, de cómo *mamos* que le enseñaron a él, de
 39 diferentes generaciones, hubo como un intercambio aquí, ellos venían a acá y entonces
 40 los muisca intercambiaron melodías con ellos y ellos se fueron con esas melodías allá, y
 41 esas melodías se quedaron allá en la Sierra (1). Y llego este *mamo* con esa música acá a
 42 decir -bueno yo tengo una música (1) que no es de la Sierra (1), tengo una música que
 43 me han pasado de generación en generación y llego aquí (1) y yo creo que esa es la
 44 ustedes.
 45 Entonces ahí hubo como un acercamiento también a partir desde, como de ese concepto
 46 (1), que no sé qué tan cierto pueda ser (1) ¿sí? No (1), eso está como ya en el lindero de
 47 la creencia (1), porque también son códigos culturales diferentes ¿no?. Tú le puedes
 48 preguntar a un historiador y él te podrá decir cómo -eso está muy raro que un indígena
 49 de la Sierra se vino hasta acá (1) y le entregaron unas melodías (1). Pero así es en el
 50 código indígena (1). Y es muy posible también, porque antiguamente pues hacían los
 51 indígenas muchos peregrinajes (1) ¿sí? y hubo intercambio entre territorios porque hay
 52 una relación entre las montañas de acá y las montañas de allá, hay una relación entre las
 53 lagunas de acá y las lagunas de allá (1), pero eso es algo digamos que intelectualmente
 54 no se entiende mucho ¿sí? (2). Entonces por eso te digo que yace como en el mito de la
 55 creencia (1). Entonces a partir de ese trabajo con ese *mamo* (1), se empezaron a (1), se
 56 empezaron a abrir las puertas, para empezar hacer como un acercamiento con la música
 57 de lo que realmente es lo muisca (1). También a partir de una investigación que se hizo
 58 con...(2), ¿Cómo es que se dice eso? (2), con muestras del museo. Hay un museo que es
 59 de Sogamoso, que es el museo arqueológico de Sogamoso.
 60 J El infiernito creo ¿no?
 61 E No ese es en Villa de Leyva
 62 J Aaa ese es en Villa de Leyva, sí.
 63 E Entonces en Sogamoso (1) hay un museo arqueológico, que es el museo arqueológico
 64 del Templo del Sol.
 65 J Aaaa si si.
 66 E Entonces en el Templo del Sol hay un museo y hay unas construcciones ceremoniales,
 67 unas tumbas que.. Ese museo, lo fundó (2) Silva. Jose Silva Celis (1). Él es un
 68 arqueólogo (2) y el hizo una investigación de muchas cosas de los Muisca muy
 69 interesantes. Y allá hay estudios, no, no estudios, hay exhibidos como piezas musicales
 70 de instrumentos como ocarinas, silbatos (1). Entonces también a partir de ahí mucha
 71 gente ha ido como construyendo instrumentos musicales, a partir de esa sonoridad (2).
 72 Eso es lo que hay hasta el momento. Realmente no (1). yo no he podido escuchar una
 73 grabación antigua de los muisca de no sé qué cuantos años.
 74 J Porque tengo entendido, el trabajo que yo leí de la Javeriana es de un chico, no me
 75 acuerdo como se llama..
 76 E Alejandro Durán.
 77 J Si. Y él habla de los cantos del *mama* Luka y creo que hay unas transcripciones.
 78 E El seguro hizo transcripciones
 79 J Hay transcripciones (1). Obviamente ¿uno donde puede escuchar eso? sería interesante.
 80 E Pues puedes hablar con él.
 81 J Si, tocaría buscarlo

82 E Si, yo te puedo dar el dato de él, él es amigo mío.

83 J Aaa!! qué bueno

84 E Es que todo somos amigos, todos somos una comunidad. Los de Cota, los de Suba,

85 Carlos. Todos con los que has hablado.

86 J Si porque Carlos, Carlos me paso el teléfono de José y el teléfono de tu papá , y yo. Me

87 dijo de pronto es un teléfono viejo, porque lo tengo desde hace mucho tiempo (1). Y yo

88 llame y pude contactar con José y llame a tu papá y era equivocado (1), y después Carlos

89 me escribió (1). Yo le conté que había hablado con José y me dijo - hablaste también con

90 él [con Ignacio Murillo] porque es clave, yo le dije- no el teléfono no es, y me paso su

91 correo electrónico. Me dijo de pronto está en Bogotá, de pronto está en Ráquira (1). Y

92 pues yo dije (1) -tengo como muy poquito tiempo ahorita, quiero como concentrarme en

93 las citas que ya tengo, después le redacto un correo así como muy puntual, con preguntas

94 muy puntuales a ver si me puede responder y mira (1) nos unió el universo no se [risas].

95 E Bueno, realmente es muy clave si [inintendible], porque digamos que, de todo este

96 proceso de lo Muisca, lo musical, mi papá es él que más le ha metido muela a eso pues,

97 porque es artista ¿no? (1).

98 Y porque también hay algo muy interesante ¿no? (1), como que, él es músico y nosotros

99 como compartiendo con todas las culturas indígenas y sobre todo en la Sierra, nos hemos

100 dando cuenta que (1) en la música hay un poder muy grande (1), más allá de un recurso

101 estético (1) ¿sí? O sea más allá de un recurso estético (1), la música es (1) como (2) la

102 gran posibilidad de comunicación (1) con todo y de alimento con todo. O sea para que

103 la vida no se agote (1) haz música. Y la música va completamente cogida de la mano de

104 la danza (1). Entonces esas dos cosas no van separadas ¿sí?, el cuerpo, la vibración, la

105 frecuencia y todo va en un tejido completamente (2) integrado. Y pues él [Ignacio

106 Murillo] (1). Yo sé que él te podría responder muchas preguntas. Entonces (1) Carlos,

107 pues todo lo que ha hecho, es porque él se acercó unos años a Ráquira y estuvo ahí como

108 dos años con nosotros.

109 J Estuvo en la Sierra Nevada y después estuvo en Ráquira.

110 E Él estuvo en Ráquira y estuvo en la Sierra sí.

111 Entonces bueno (1) entonces a partir de ahí (2), pues te voy a hablar de lo que

112 escuchaste, de FAOA ¿No?. Entonces pues:

113 J Del proyecto, del nombre:

114 E Entonces el proyecto. Entonces FAOA, FAOA quiere decir neblina.

115 J Neblina

116 E FAOA quiere decir (1), como el canto de la fertilidad (1) ¿sí? Porque la neblina es como

117 el símbolo (1), pues de lo que, es agua condensada ¿no? y cuando el agua esta

118 condensada es la posibilidad de que baja a la tierra, fecunda la tierra (3) y fecunda a la

119 vida (1). Entonces FAOA que decir, es en lengua Muisca (1). Y yo conforme FAOA

120 porque (1), porque bueno yo sentía una necesidad de que [interrupción del mesero].

121 Entonces (1), entonces bueno (1). Primero nace de la necesidad de que yo soy muisca

122 ¿no?. Yo me siento, yo soy muisca (1). Y partiendo de que Muisca pues no solo es el

123 color de la piel, ser indígena no es el color de la piel, sino ser indígena es estar acorde a

124 unos principios de vida, que te hagan mejor ser humano ya. O sea no podemos partir,

125 porque entonces hay un debate ahí ¿no? . De que tú no eres indígena, si no te vistes de

126 cierta manera, si no haces parte un resguardo, si no usas collares y plumas, y ahorita

127 estamos en tiempos nuevos ¿sí?, ahorita somos nueva gente (1). Ahorita somos nuevos

128 indígenas (1), que estamos en los dos mundos, manejamos la tecnología, podemos estar

129 en una academia, tener diálogos con las instituciones, pero también tener un trabajo

130 interior con la naturaleza (1), guiarnos por un calendario ecológico (1), tener de hora

131 como las cosechas. O sea (1), muchas formas de ser indígena. Entonces pues yo también

132 hago música ¿sí? Yo soy saxofonista (2). Estudio en la universidad estoy ya apunto ya

133 de graduarme y de cerrar esa ciclo.

134 J ¿Y en donde estudias?

135 E Yo estudio en la ASAB, academia superior de artes de Bogotá (1). Entonces, entonces

136 pues en mí siempre hubo una necesidad como de (2), pues yo no sé si eso les pasa a

137 muchos músicos no, pero (1), no, no les pasa a muchos músicos, como ¿Por qué diablos

138 estoy tocando una música que a mí no me hace sentir (2) pues yo? Yo no me siento
139 tocando otra música que no me genere una identidad, y no hablo de una identidad desde
140 lo patriótico, si no una identidad de ser humano (1). Entonces yo dije - bueno vamos a
141 empezar a hacer cantos y yo también he tomado (1) como una metodología y es basado
142 en todas estas músicas que hemos trabajado del *mamo*, (1) músicas de la Sierra, el
143 estudio de las ocarinas de este museo, a partir de ahí se han recopilado instrumentos que
144 tienen las mismas medidas ocarinas, flautas y con eso pues he empezado a componer
145 cantos (1) y también como una manera metodológica de acercarnos a la lengua.
146 Entonces cuando tu compones un canto y le pones lengua Muisca (1) pues ahí ya hay
147 una cercanía con el lenguaje ¿no?, que el lenguaje también es algo de cierta manera,
148 pues se está trabajando. Es algo que ya está bien difícil, o sea ya realmente que alguien
149 hable Muisca, pero hay mucha gente que le está metiendo la ficha a eso. Entonces yo
150 siento que cuando uno se acerca al lenguaje, puede entrar en otros lugares de (1),
151 diferentes al lenguaje occidental ¿sí? Y ya de ahí pues también como tener en cuenta que
152 bueno, no solo desde el lenguaje sino también desde (1) cantos guturales, silábicos no
153 necesariamente tiene que tener texto.
154 Entonces bueno, entonces pues ahí fue que surgió FAOA (1). Entonces con FAOA como
155 que (1) se trabaja cantos tradicionales de lo como que te digo de la, del *mamo*. Pero
156 también lo que hemos hecho es empezar a componer (1), porque (1) porque sentimos
157 eso, como no quedarse en un purismo sino (1) sentir que ahorita uno pueda también
158 retornar a hacer música así antigua (1) y no (1), y claro cualquier persona te va a decir –
159 bueno, pero eso ya no es indígena, porque usted lo está haciendo ahorita en su casa (1).
160 Pero hay muchas maneras de componer, ya no es sentarse solo en el piano y escribir una
161 partitura (1), sino tú te puedes ir a una laguna y conciertos trabajos que te han enseñado
162 los indígenas, de cómo se evoca un canto, puedes empezar a hacer cantos (2). Y si tú no
163 te las creas pues bueno (1), otros no van a creer eso y no importa (1), no importa ya es
164 como el camino personal musical de cada uno (2). Pero (3), pero bueno nosotros
165 hacemos eso ¿sí?, básicamente es como música (2) manejando (2). Ahora me gustó
166 mucho como (1) el tejido de muchas sonoridades, entonces ahorita estamos manejando
167 como *samplers* (1), cosas electrónicas, pero también desde lo acústico (1), pero siempre
168 manejando eso ¿no?, como la melodía indígena pentatónica repetitiva muy minimalista
169 (2) y con texto y hay veces sin texto (1). Entonces bueno es así muy sencillo realmente
170 (3). ¿No sé si tengas alguna pregunta?
171 J Eee (1), por ejemplo, a mí me llamo la atención, leyendo los nombres de los integrantes
172 leí a Vladislav.
173 E Aaa bueno Vladi hizo parte del grupo un tiempo.
174 J A Ok.
175 E Él es un ruso.
176 J Si
177 E [Risas]
178 J ¿Y también llevo esas influencias de las músicas rusas, no se (1) de alguna manera?
179 E Pues sí. digamos que él estaba muy inspirado en un lugar que se llama tuvá, tuvá? no sé
180 cómo por allá en Siberia (1). Entonces el llegó acá y como vio cómo -a los muiscas.
181 Entonces como que (1) entendió los muiscas acá en una ciudad queriendo volver a ser
182 indígenas (1) y la gente preguntándole, como bueno ¿Y usted de dónde viene?, porque si
183 es ruso y ¿Cuáles son sus raíces? ¿Y usted también canta música de sus raíces?, y
184 entonces él como claro (1). Yo pues viajo por el mundo y canto canciones de todo lado,
185 pero no me he preguntado mucho de mi lugar (1). Entonces con él empezamos a trabajar
186 eso y el también empezó como (2), pues el traía, él es músico terapeuta, entonces traía
187 como instrumentos y como instrumentos de muchos lugares y de allá y (1) si como que
188 aportó algunos cantos que en cierto momento (1) estando en algún lugar de Siberia con
189 unos siberianos le entregaron esos cantos, entonces hicimos como cosas conjuntas, pero
190 (1) eso fue un lapso de corto, un tiempo corto, eso fue un tiempo corto (2). Entonces
191 Vladi ya, y ya Vladi ya no está.
192 J Aa ya no está.
193 E No.

193 J ¿En dónde encuentran ustedes esa (1), esa inspiración; en las músicas indígenas también
194 pero también en las contemporáneas no cierto, ¿o en las músicas modernas o?

195 E Ummm (7) esa pregunta (1) ¿En dónde encuentran, nosotros la inspiración...?

196 J O de pronto está mal formulada, si o sea (3). O sea porque yo creo que uno (2). Hay
197 ciertas influencias ¿no cierto?, o sea de pronto también está la influencia del (1) del
198 querer saber quiénes somos ¿no? y esa identidad. Y por tu parte pues es el reconocerse
199 Muisca, los cantos muisca y todo eso. Obviamente esa búsqueda por la identidad a (1)
200 ha moldeado el proyecto musical ¿no cierto?, más bien la pregunta sería: ¿Qué otras
201 músicas han aportado también para (1), para moldear ese proyecto?

202 E Aaa ya, ya, ya te tendiendo (2). *Uisch* pues *juepucha* (2) tantas cosas de las que uno está
203 hecho que influyen [risas], pue sí. O sea, uno todo el tiempo está escuchando cosas
204 que (1). O sea, cuando yo hago un canto me doy cuenta, que ese canto sin darse cuenta
205 está influenciado de un canto que escuche hace muchos años por allá (1) de África no sé.
206 Umm yo siento que nosotros estamos muy influenciados (1) por África desde el ritmo
207 (2) inevitablemente el *beat negro* es algo (1) que nosotros sentimos que (1), que siempre
208 va a estar de la mano con ese tejido indígena ¿no? Que el indígena es más tierra (1), con
209 el tambor (1) pero el afro maneja (1) otra rítmica ¿no?. Esa sincopa que te da a ti ese
210 *beat* del cuerpo (1) y del movimiento (1), que yo también lo siento muy orgánico, dentro
211 de lo que somos seres humanos (1). Entonces siento que eso está (2). Y pues (3) muchas
212 músicas, yo no podría decirte (1) que tantas ¿no?, pero (1), pero digamos que (2) podría
213 decirte que a parte de lo indígena (2) nos gusta mucho (2). Pues no se el bajista es (1)
214 super *jazzero* (1), entonces pues me imagino que si él, si él ponerse como en la tarea
215 pues (2) esos bajos están muy influenciados de (1) de esa conducción del jazz
216 también(1), de la improvisación, de la estética de la improvisación (4).
217 Hay una cantante que a mí me gusta mucho, que se llama Meredith Monk, yo no sé si la
218 has escuchado (2). Meredith Monk es una cantante estadounidense (1) y ella es de la
219 misma época de John Cage (1) y ellos hicieron muchas colaboraciones juntos (1).
220 Entonces ella creó un canto (2), es como una de las creadoras de la ópera
221 contemporánea, porque entonces ella empezó a componer piezas, en donde la cantaba
222 con otras chicas, pero las chicas después empezaban a bailar y hacer como una danza
223 contemporánea, pero después volvían a cantar (1) con un juego de registros, que estoy
224 segura que también están inspirados en la música ancestral no se dé dónde (2). Pero es
225 algo muy primitivo (1), es algo muy primitivo pero con un trabajo vocal muy interesante
226 (1). Entonces (2), esa es una influencia, digámoslo así, pero (1) no sé qué más decirte de
227 influencias.

228 J ¿Y por ejemplo (1), la selección de los instrumentos? (2), porque tengo entendido que tu
229 (1), o sea en lo que leí en la descripción del video decía flauta y voz ¿no cierto?.

230 E Ujum.

231 J ¿Cuál es (1), como es el ensamble del grupo y la selección de los instrumentos?, ¿Por
232 qué, a qué se debe?.

233 E Ee (2), pues nosotros usamos ocarinas (2) mucho (1), porque a la ocarina es un
234 instrumento que (2), que representa como el útero, el vientre ¿sí? Es un símbolo de un
235 contenedor, como de un órgano (1) femenino, que es el que posibilita dar la vida (1),
236 pero también, como una relación con el órgano (1) auditivo y con el oído (2). Entonces
237 (1), pues el oído (1), digamos que hay una diferencia con el ojo y con el oído ¿no?,
238 porque cuando es el imperio del ojo, como que el ojo es el que puede dividir, lo que
239 puede como separar, yo puedo ver las letras puedo ver el color. Pero en cambio el oído
240 tiene otro tipo de funcionamiento y el oído está muy relacionado también con las
241 conchas del mar (2).
242 Entonces siempre es como contener, contener, y la ocarina muchas son circulares, otras
243 tienen formas de animales, pero ahí una acá que son muy características que son
244 ovaladas ¿sí? (1) y tiene un hueco atrás (1) que es (1) para mí es un vientre [risas] (2). y
245 por eso yo lo uso mucho, lo usamos mucho. También usamos flautas, flautas caucanas,
246 hay una flauta transversa caucana, hay unos *pingullos* (2), hay unos (1) *yacurutu*, que
247 construyó José Pereira como basadas en los del Amazonas pero son de acá ,con unas
248 cañas ee (3) ¿Qué más se usan? (1). Si básicamente son como esos instrumentos *flautas*

249 y *ocarinas* (1), y bueno también de percusión. En cambio, sí es muy andino; un bombo
250 andino, un redoblante andino, maracas (1), pues percusión menor mucho (1), las sonajas
251 (1). Las sonajas que también tienen su magia, porque también hay sonajas con diferentes
252 timbres (1), hay maracas que digamos , que eso muy difícil de entender dentro de un
253 concepto musical académico (2), pero hay muchas cosas detrás de los instrumentos
254 desde un concepto indígena que solo por medio de los años poco a poco uno va
255 aprendiendo. Digamos hay una clasificación de maracas (1). Entonces hay maraca niña,
256 hay maraca abuela, hay maraca adolescente, según el timbre. Entonces hay un timbre
257 que cuando es aguda es maraca anciana, cuando es una maraca con piedras es otra cosa,
258 cuando es maraca con semillas de agua, cuando es una maraca con (1) algunas piedras
259 que han pasado por el fuego (1), y cada uno funciona para diferentes cosas. Si tú vas a
260 hacer un canto que va a estar relacionado con el fuego pues tienes que usar una maraca o
261 algo instrumento que ha pasado por el fuego ¿sí? (1), lo mismo hay sonajas que están
262 hechas con piedras y con totumas entonces ¿Por qué la totuma?, ¿Qué se trabaja con la
263 totuma?, ¿Que música se hace con la totuma?, que es diferente a música que se hace con
264 otras sonajas de (2) otras semillas. No se es muy grande, realmente (1) es muy amplio
265 ese estudio, ahí como con los instrumentos dependiendo de lo que se trabaje con la
266 música.

267 Umm una *leona* (1) que es un bajo (2) de México (2). Es un instrumento que hace parte
268 como del matrimonio con la *jarana* (3). Yo no conozco mucho eso (1), pero el bajista lo
269 cuenta ¿no? Pues que con la *jarana* (1), la *jarana* se acompaña con la *leona*, y la *leona* (1)
270 es como una guitarra gigante pero que es con un bajo y se toca como (1) con una garra
271 que no que es es.

272 J Por eso se llama leona.

273 E Si [risas](3), que suena muy lindo (1), cumple una función de bajo (1), que no es como
274 ni el contrabajo ni el bajo eléctrico sino que es así como (1) lo que somos. Si ves es
275 como ese intermedio entre el bajo eléctrico y el contrabajo. Y bueno una guitarra
276 eléctrica que maneja efectos *delays*, *cosas atmosféricas* (2) y ya, y mi voz.

277 J I Tu voz.

278 E Si y mi voz (1) que (1) yo realmente pues a mi gran inspiración, si es la música indígena
279 (1). Yo llevo muchos años pues desde niña con ellos y ahorita ya como en mi etapa (1)
280 adulta, pues yo también he estado trabajando mucho con las músicas de las mujeres de la
281 Sierra Nevada (2). Entonces he estado ahí como muy juiciosa estudiando con dos
282 abuelas, con las que (1). Allá la música se trabaja (1) por género, ahí música que es para
283 hombres y para mujeres, pero hay música, que es solo es para mujeres.

284 J ¿En la Sierra?

285 E En la Sierra (1).

286 Entonces como acá somos huérfanos, somos una cultura huérfana (1), entonces y el
287 muisca está descubriéndose, para mí lo más cercano a poder como recordar lo que yo
288 soy es allá (1). Entonces por eso yo estoy completamente casada con esa tradición (1)
289 con los Kogui y los Wiga (2).

290 Entonces allá hay música que es para mujeres, hay instrumentos que solo son para
291 mujeres (1) y con ellas pues he estado aprendiendo todo el tiempo (1). Todos los cantos
292 que se hacen en diferentes momentos del día, a cada alimento, a cada situación, a cada
293 ritual (1), y pues la voz de ellas también pues ya nivel pues musical es muy interesante
294 ¿no?, porque es otro tipo de (1) de estilo a trabajar y esas mujeres son (1) increíbles. Son
295 increíbles porque es un canto (1), es un canto que (1) tiene como un registro muy (1),
296 muy amplio. O sea te pueden hacer un canto así re gutural, así re grueso como (1),
297 como también te pueden hacer algo muy melódico super (1) agudo, bonito (2) y ahí es
298 cuando uno se da cuenta que (1), yo estando con ellas me he dado cuenta que si ellos
299 realmente están (2). O sea ellos han construido su música a partir de la observación de
300 la naturaleza. O sea si hay un canto de pájaro, seguro que el canto no va a ser con (1)
301 con la escala (2), ay! con la escala (2), con la escala más natural. ¿Cuál es la escala más
302 natural que hay?, los sonidos más naturales de donde sale todo, pues de la (2) ¿Cómo se
303 llama se me fue? ee (2) pues que es octava, octava, quinta.

304 J Aaaa la serie de armónicos.

305 E La serie armónica! [risas] eso, eso
306 J La serie armónica.
307 E Exacto.
308 Muchos cantos están (1) en la serie armónica todo el tiempo, sobre todo los cantos (1), si
309 tú vas a una ceremonia de yagé o incluso en la Sierra también todo el tiempo es así re
310 gutural [canta]. Listo, pero también está la escala linda pentatónica (1). Entonces si es un
311 pájaro es un canto, tenlo por seguro que es así una pentatónica así re linda (2). Si! y es
312 verdad y tu escuchas al pájaro y al pájaro de verdad se le alcanza a percibir la melodía
313 (2). Entonces es un (1), realmente es una interpretación todo el tiempo de la naturaleza,
314 no es un invento. Ellos todo el tiempo se han basado en eso (1), para construir su música
315 (2). Entonces eso es lo que a mí me inspira, eso es lo que yo trato también aquí de hacer,
316 como si estamos en Bogotá vamos a grabar los pájaros de Bogotá y a construir cantos
317 basados en los pájaros de Bogotá.
318 J Entonces tu compones basándote en la naturaleza, ¿no? En los recuerdos que hay en la
319 naturaleza o ¿Cómo es tu proceso de?
320 E Si! (2). Digamos que dentro de (2). Ahorita estamos en tiempos también muy *pacha*
321 *mamamicos*. Entonces la gente es como - no pues yo fui a una laguna (1) y me entro un
322 espíritu y el árbol me hablo y (1). Y pues yo no creo mucho en eso (1), pues porque mi
323 (1), mi personalidad no me lo permite seguramente (2).
324 Entonces lo que (1), lo que hacemos (1) y lo que yo he aprendido, es que la música es
325 como un celular (2) ¿sí? (1). Si tu quiere llamar a una laguna (1), pues tienes que usar
326 un canto (1) para comunicarte con esa laguna, porque la música y la danza es como un
327 celular, que te permite comunicarte con otros lugares (2), esa es la tecnología antigua
328 (4).
329 Y los cantos (1), cuando tú quieres recordar un canto, porque dentro, digamos que dentro
330 de esa lógica, no es que tú no te lo sepas, es que se te olvido (1), pues es muy importante
331 y necesario (1) que si quieres hacer un canto (2) de la laguna, pues vallas a esa laguna
332 varias veces (1) y haciendo (1), bueno eso es más extenso (1), pero haciendo varios
333 trabajos que uno hace ahí en esos espacios naturales (1), hay va llegando el canto (1) de
334 ese lugar, pero de ese lugar en específico. Porque tú puedes hacer un canto de laguna,
335 pero (1) pero así no funciona en lo indígena. Una cosa es el canto de la laguna de
336 Guatavita y otra cosa es el canto de la laguna de Iguaque y otro es el canto de la laguna
337 del Salitre (2) y no por ser lagunas todas es lo misma, porque cada laguna tiene una
338 característica (1). Entonces digamos que lo que yo he hecho (1) siempre (1), es que si
339 quiero hacer un canto, pues (1) si es a un lugar ir a ese lugar, ir a ese lugar y ya con
340 ciertas cosas personales que he aprendido (1) pues se va construyendo el canto(3). Pero
341 también lo que yo he aprendido, es que más allá de querer como (1) estar dialogando con
342 el mundo de la naturaleza, es entender que el territorio eres tú (2) ¿sí? Entonces el
343 territorio es un espejo de lo que tú eres, entonces si tú quieres cantarle a una laguna,
344 tienes que tener en cuenta que tú también tienes una laguna adentro (1), si quieres
345 cantarle a una montaña, tienes que tener en cuenta que tú también tienes montañas
346 adentro (1). Entonces eso está (1) muy ligado todo el tiempo a un trabajo muy personal
347 contigo mismo, y digamos (1) que los músicos tienen esa función. Si tú quieres hacer
348 una buena música que interprete el poder de la montaña, pues (1) tienes que estar bien
349 tú, ¿Cómo estas tu con tus montañas? para poder sacar ese canto (1), y de viene todo un
350 cuidado de un trabajo con uno mismo las emociones, las relaciones, la vida personal (1),
351 para poder estar digamos apto, para poder hacer esa música.
352 Entonces (1) la música también se vuelve como una necesidad del cuidado del territorio
353 personal. Entonces si yo quiero cantarle a la montaña (1), yo tengo que saber cuáles son
354 mis montañas y como a partir de allí construyo un canto (2). Entonces ya se vuelve algo
355 como una auto observación conmigo misma (1), y también pues (1). ¿Sabes qué?, yo
356 siento que (1), yo siento que también la música es una posibilidad (1), de manifestar
357 cosas, lo que siempre sabemos ¿no?, de manifestar, si a ti te está sucediendo algo (2),
358 dale solución por medio de un canto (2), así tal cual.
359 Entonces si tú tienes una necesidad interior has un canto (1), has un canto y ese canto ya
376 está relacionado con el territorio, con la cultura, con todo, porque es que tú eres un

377 microcosmos de todo (1), entonces seguro, que si tú estás viendo una situación personal
378 en donde necesitas hacer un canto, pues (1) ese canto está teniendo una repercusión en la
379 cultura (1) inevitablemente, porque es que nada esta desligado (1). Yo sé que eso a veces
380 puede sonar un poco (1) romántico, no sé, pero (1) pero es real (1), pues para mí.

381 J No y eso es importante, que me cuentes lo que para ti es real. Y, por ejemplo, tú me
382 dices que hay unas piezas que tienen unas letras ¿no cierto? otras que no (1), ¿Cuál es la
383 temática de las letras?

384 E Bueno la temática de las letras (2), es que, como tú lo dijiste, los cantos más o menos
385 casi todos, si están basados en un orden de la naturaleza (1). Entonces, digamos que todo
386 parte desde el sentido, que cuando tú cantas estas alimentando la vida, porque a ti la vida
387 te da todo (1) ¿sí? A ti la vida te ha dado la oportunidad de hacer todo lo que haces, de
388 estar viajando, de tener lo que tienes, de tener el conocimiento que tienes (1). ¿Pero tu
389 como está alimentando la vida? (2), ¿sí?, que es como el concepto también (1)
390 importante que se maneja desde el mundo indígena, la reciprocidad (1). Si tu estas
391 recibiendo todo el tiempo, en este momento (1) estamos respirando, si tú y yo estamos
392 hablando, pero inconscientemente estamos respirando y todo el tiempo estamos tomando
393 aire, pero ¿Y uno como agradece por ese aire que respira? (1), o ¿Uno cómo alimenta y
395 retribuye lo que recibe? (1), que puede ser un concepto religioso ¿sí?, de dar gracias por
396 lo que recibimos, pero esto es muy concreto, o sea si tu dejas de respirar, o sea *paila*.
397 Entonces, digamos que una manera de creer (1), que nos gusta (1) y que nos han
398 enseñado, es que por medio de la música uno alimenta (1) ¿sí? Entonces bueno, vamos a
399 alimentar porque todo tiene espíritu, antiguamente en las historias antiguas, el aire, el
400 fuego, el árbol, antes todo eso, eran personas (2), todo eran personas, pero después se
401 convirtieron en espíritu, en energía (1) y a eso hay que alimentarlo, porque que si no (1),
402 en algún momento puede que se agote, entonces alimentémoslo con la música (1).
403 Entonces, la necesidad de hacer música es desde ahí, de alimentar y alimentar todo lo
404 que existe (1) y empezando por la naturaleza. Entonces, digamos que las letras están
405 inspiradas en eso, en lo que te estoy diciendo como, si respiramos, vamos a construirle
406 un canto al aire (2), entonces ahí viene el trabajo con los elementos(1), el agua, el aire, el
407 fuego, la tierra, que son cuatro elementos, que son fundamentales dentro de cualquier
408 movimiento dentro del orden de la vida (2).

409 Los pájaros que también marcan un orden de organización (1), en muchas culturas
410 indígenas los pájaros (1), su organización, los indígenas han observado y a partir de
411 ellos, ellos se han organizado políticamente (1), según como muchos pájaros se
412 organizan también (1). Entonces las letras están basadas en eso (1), en la naturaleza, en
413 agradecer, en cantarle a lo masculino, lo femenino, animales (1), plantas, plantas de
414 poder, plantas que te ofrecen algo a ti y entonces tú le retribuyes por medio del canto (2),
415 y desde ahí es que se construye el texto, son textos sencillos, evocando el nombre de lo
416 que le estas cantando (1), ee palabras de agradecimiento, de tributo y (1) y ya.

417 J Tu comentabas que la música y la danza van ligadas ¿no cierto?

418 E Ujumm.

419 J ¿Cómo (3), como se involucra, o sea en el momento de componer una pieza, cómo se
420 puede llegar a involucrar la danza o?

421 E Bueno pues eso es muy interesante (1), porque digamos que últimamente (1) la manera
422 en cómo compongo (2) ya no la (1), ya no la hago tan racional, sino que estoy tratando
423 de hacer un ejercicio (2), y es un ejercicio de que (1), cuando tú quieres conectarte con
424 algo, tú lo traes a tu mente (2), pero la mayoría de veces se queda solo en la mente, y la
425 idea es que (1) no sea una experiencia mental sino una experiencia (2) una experiencia
426 (3).

426 Entonces cuando se vuelve una experiencia, la mejor manera de (2), es que no sé si me
427 entiendas, o sea la experiencia mental es cuando hay mucha razón, entonces voy a
428 componer, hay si con esta escala, pero ese sonido no me gusta, sino digamos que tu
429 conociste una cueva que hay allí en donde hace mucho tiempo preparaban niños, y yo
430 quiero hacerle un canto a esa cueva (1), a todo lo que evoca ¿no?, a lo que evoca que un
431 niño dure ahí tantos años metido, que lo formen, que le enseñen, para salir al mundo.
432 Entonces una manera, no es como hay sentir que es esa cueva, entonces bueno venga

- 433 escribimos, sino una manera, que he aprendido también con muchas personas que han
 434 investigado como la manera de crear (1) antiguamente (1), es que tu evocas de una ese
 435 lugar o ese momento o ese objeto o esa (1), no sé lo que quieras de la naturaleza (1) y en
 436 el momento en el que tú lo visualizas, en ese momento (1) canta algo (3). Pero entonces
 437 eso requiere cierta (2), pues si tú le pones a hacer ese ejercicio a cualquier persona, va a
 438 cantar no sabemos qué (1). Una persona que no tiene un trabajo con su voz (1), un
 439 trabajo melódico, un trabajo de entrenamiento auditivo no sabemos cómo vaya a cantar
 440 (1), pero digamos que a lo que voy, es que el cuerpo, es lo que a mí me permite ir a esa
 441 experiencia directa con el que quiero cantar (1) y al estar como con ese cuerpo dispuesto
 442 y con el movimiento, es que puede llegar esa melodía con la cual quiero (1) como llegar
 443 a plasmarla en una composición(1). Más o menos eso es desde la composición (1),
 444 porque ya dentro de la música, es pues, que no puede haber música sin movimiento (1).
 445 Si no está, digamos que la música está todo el tiempo en una vibración, pero que sino
 446 esta también manifestada en el cuerpo pues no (2), no es completa.
- 447 J Eso me llama mucho la atención, porque la música africana también es eso. O sea, no se
 448 puede hablar de la música sin la danza (1) y ahí está lo lo que comentamos de la música
 449 africana.
- 450 E Si total, y y realmente tu observas en muchas comunidades ancestrales (1) del mundo, y
 451 en muchas está el canto y la danza (1), o sea no hay mucha separación. Si hay momento
 452 de cantar, hay momentos, pero realmente siempre está ahí, porque (1) lo mismo se habla
 453 como de un relación de pareja, como el canto y la danza están en un completo
 454 matrimonio en donde todo el ritmo y toda la melodía y todo el trabajo del sonido (2)
 455 viene del cuerpo (2), y ya solo por el hecho de que ya venga del cuerpo, es porque ya
 456 hay una necesidad de que algo se está moviendo, la energía se está moviendo ahí (1),
 457 entonces pues bueno.
- 458 J ¿Y a parte de ti los otros chichos miembros (1) también (2), ósea la formación actual,
 459 creo que esta ya no es la actual, pero los otros chicos en el grupo también son Muisca
 460 o?
- 461 E [Ay me tengo que ir]
- 462 E Eee(2) si (2). Pues bueno digamos que (1) ellos también están en su proceso de
 463 investigación personal (1), musical (1). Ellos también han estado caminando muchos
 464 años con indígenas y también están en el proceso de (1) de recuperación del pensamiento
 465 Muisca (1) ¿sí? Pues de (2) es que acá hay muchos clanes, si tú vas a Tabio, hay resto de
 466 gente trabajando con lo Muisca (1), vas a Sesquilé y hay otra comunidad, vas a Cota,
 467 Tenjo, Ráquira, Villa de Leyva. Entonces son como diferentes clanes. Y si ellos también,
 468 ellos también se consideran como dentro de esta gran familia. Entonces, digamos que
 469 eso es importante porque a la hora de hacer música, si, pues se necesita tener cierta
 470 empatía para poder tener como un propósito en común musical y también y pues (1)
 471 como de intenciones.
- 472 J A listo, entonces ya (1) acabemos, ¿Cuánto tiempo llevan?.

5 Conversación con Carlos Gómez Montoya.

Duración: 1. Parte 0:04:08 – 2. Parte 0:43:59

Fecha: 25.07. 2017 Aprox. 18:00

Lugar: Apto. de Carlos Gómez Bogotá-Colombia

Participantes: Carlos Gómez Montoya (C) y el autor (J)

Equipo de grabación: Edirol R-09HR, AKG CK 91

Fecha de la transcripción: Octubre 2017

1 C *Jate* (2) uff *juepucha*, es que son tantas cosas que uno no sabe ni donde arrancar.
2 J *Jate*.
3 C *Jate* es como padre
4 J Padre.
5 C Pero más que padre de papá es como el padre, del (1) sacerdote.
6 J Ok.
7 C Eso viene de, de la Sierra Nevada (2). ¿Y por qué viene de la Sierra Nevada?, es porque
8 (1) todas las comunidades muisca (2). Seguro conociste (1) la de Suba ¿fue?.

9
10 J Si.
11 C Esta la de Cota (1), Bosa.
12 J Sesquilé
13 C Sesquilé
14 J Chia
15 C Chia, Ráquira
16 J Porque tengo entendido que hay cinco cabildos como (1) reconocidos oficialmente.
17 C Si el de Ráquira, no esta (1), no ha sido como del interés, ni el momento para la gente de
18 Ráquira, pero realmente en Ráquira y en Cota es en donde más trabajo se ha hecho (1).
19 Cota si está (1) reconocido legalmente ¿no? (2). Pero es que en Cota, en (2)
20 prácticamente en Cota y Ráquira, bueno esa es mi versión ¿no?, pueden haber más
21 versiones (2). Pero prácticamente en Cota y Ráquira fue en donde, los sitios donde
22 comenzó (2) a resurgir o a surgir este movimiento de lo Muisca (1), por unos personajes
23 mayores, que comenzaron en esa búsqueda o en esa labor (2). Ya son personas hombres
24 y mujeres de sesenta años (1), que comenzaron cuando eran jóvenes a (1) **buscar** otro
25 tipo de conocimientos, a buscar como su (2), un conocimiento más cercano a lo nuestro,
26 más, que tuviera más relación con nuestro territorio (1) y (2) ellos fueron los de Cota y
27 Ráquira principalmente.
28 J Cota y Ráquira.
29 C Y ellos tuvieron mucho contacto con (1) indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta,
30 bueno por una historia (2), una historia que (2). Bueno eso fue un encuentro que hubo en
31 el Amazonas no se más o menos hace cuantos años (1), muchos años, un encuentro de
32 indígenas de todo el país. Ahí estaban estos personajes que te digo de Ráquira y de Cota
33 (1), sobre todo los de Ráquira, y conocieron a un *mamo* de la Sierra Nevada de Santa
34 Marta (1). Hablaron, no se que, se conocieron, tiempo después este *mamo* estuvo muy
35 enfermo, tuvo que venir a Bogotá (1) y esas personas de acá, los mayores de acá le
36 ayudaron a él, pues en cuestiones de salud, de llevarlo a la clínica, todo el asunto y ahí
37 generaron un lazo muy fuerte y este *mamo* a raíz de esto quiso como empezar a ayudar a
38 este gente a construir (1) un nuevo pueblo.
39 J Cierto.
40 C Es el *mamo* Luka
41 J Creo que leí una tesis acerca de él (1). Encontré una tesis de la Javeriana, hace poco y
42 C trata de unos cantos que dejó él en la comunidad de Ráquira.
43 Exactamente (1). Este *mamo* vivo nueve años en Ráquira. Pues yo (1) estuve mucho
44 tiempo en Raquira, hace mucho no. (1) perdí el contacto hace tiempo, pero (1) estuve
45 mucho tiempo, yo conocí a este *mamo* Luka hasta que murió, murió **allá** en Ráquira, se
46 **enterró** en Ráquira, cosa que es muy rara ¿no?, porque pues (1) un indígena muere en su
47 tierra y se enterra en su tierra (1). Él vino acá a Ráquira a entregar una cantidad de
48 conocimientos, de cantos (2). Y el **mayor** de Ráquira que recibió todo eso (1), es el *jate*
49 Suaie. Por eso digo que hay que hablar con ese personaje. Además el es músico
50 compositor de la Universidad Nacional (1) y el es el *jate*.
51 *Jate* entonces viene de allá de la Sierra, la palabra *Jate* es padre que viene allá de la
52 Sierra Nevada (2) y eso responde a un (2) ¿cómo a un que? (2), como a un mito
53 digámoslo así o, pero entonces te voy a invitar a que subamos.
54 J A bueno.

55 C Y nos sentamos arriba y te cuento esta historia detenidamente.

Continuación.

56 C ¿Y ya conociste el *Hayo*?
57 J No, o sea es que yo empecé realmente fue ayer y el primer contacto que hice.
58 C ¿Ayer?
59 J Fue con, no o sea, yo hice investigaciones previas en Viena y todo, y mire lo del cabildo,
60 leí algunas tesis y todo. Y ayer me encontré con (1) Pablo, con Pablo Gómez. Él trabaja
61 en la Santo Tomas, ha tenido bastante contacto con (1) la comunidad Muisca en Suba.
62 Entonces yo fui allá estuve hablando (1) con el vicegobernador (1) con Wilmer ¿Lo
63 conoces?
64 C De nombre no, seguramente si lo veo de pronto.
65 J Eee (2) y ya. Y (1) mañana vuelvo a pasar, porque tengo entendido que ellos (1), ¿Ellos
66 que?, tienen una propuesta musical super contemporánea ¿no?. En el sentido de que
67 meten sus guitarras, también tienen como una propuesta de metal con (1) con Muisca.
68
69 C Umm Facundo
70 J Si (2). Porque vos estuviste también con los Kogis ¿no? en la Sierra Nevada.
71 C Con los Wiga.
72 J Con los Wiga (2). ¿ Investigando (1) los cantos o?
73 C Jumm [tomando aromatica] (4). Pues bueno es que yo comencé a hablar como (2), como
74 un loro.
75 J [Risas], todo bien.
76 C ¿Cómo organizamos?, ¿Que quieres qué?
77 J No por ejemplo, o sea yo leí en este artículo que yo encontré (1). Cuando lo leí, ahí
78 decía, que vos utilizabas melodías (1) Muiscas en el proyecto.
79 C Ujumm
80 J Entonces, pues a mi me interesaría ese parte. O sea ¿Cómo fue el contacto con los
81 muiscas? (1) ¿Y que (1), y que es lo especial de esas melodías, no?
82 C Bueno el contacto con esas melodías (3), es en Ráquira a través del *mama* Luka (1). O
83 sea que si íbamos bien (3). Entonces te sigo contando lo de este *mama* Luka (2).
84 El *mama* Luka fue un mamó de la Sierra Nevada de Santa Marta (3). Por lo que te
85 contaba de la enfermedad y todo este cuento llego a Bogotá, conoció a estos personajes
86 (2), que hoy en día son los **mayores** de las comunidades de (1) Ráquira (1) y Cota (1),
87 sobre todo de Ráquira y (2) comenzó a entregar mucho conocimiento y cantos (3), que el
88 tenía (2), que según el mismo son cantos [celular] (2) muiscas (1). ¿Por qué el lo sabe?,
89 ¿Por qué los tenía él? (1). Esa es la historia (1) que te iba a contar.
90 Según él, este mismo *mamó* (1), la historia es que (2) jumm es una especie de profecía
91 ¿no? (2).[celular] En la época prehispánica (1) pues había contacto (1) entre diferentes
92 comunidades indígenas de (1), de lo que hoy es Colombia (2). La gente de la Sierra
93 Nevada (1) tenía contacto con los muiscas, de hecho pues el idioma es de la misma
94 familia (2) chibcha (2), y las lenguas que se hablan en la Sierra Nevada y la lengua que
95 se habló acá y que algunos la están volviendo a hablar (2), pertenece a la misma familia.
96 Entonces tenían contacto constantemente (2) y según esta historia, según esta leyenda
97 (2), la gente muisca del Altiplano Cundiboyacense (1) sabía que en algún momento iban
98 a sufrir una [celular] (2), prácticamente una desaparición que fue lo que paso ¿no? (1).
99 Sabían que algo iba a pasar, alguna invasión, alguna cosa y bueno fue lo que
100 efectivamente paso (1) [celular], la llegada de los españoles y (1) que arrazó con el
101 mundo muisca (3). Previendo eso, como conociendo eso (2), entonces los muiscas
102 entregaron (1) a un *mamó* de la Sierra, que venia acá, una cantidad de cantos (2), como
103 la idea de - Le entrego estos cantos, porque aquí vamos a desaparecer (2) y usted
104 téngalos allá guardados (2) , porque allá en la Sierra si se va poder (2), de pronto (1)
105 aguantar un poco esa devastación que se va a vivir (2).Téngalos allá guardados (2), y en
106 algún momento (2) va a llegar el (2) el tiempo en el que deban otra vez regresar esos

107 cantos (1) acá.

108 Entonces esos cantos, según esa historia (1), esos cantos fueron transmitidos de *mamo* a

109 *mamo* (1) durante toda la época de la conquista (2) y la colonia (1) ee, guardándolos allá

110 (1), pero esos eran cantos de acá (1). Hasta que llegaron hoy en día al *mama* Luka.

111 Cuando el *mama* Luka llegó acá a ese encuentro indígena (1) vio a esta gente (1) de

112 Ráquira (2) con ganas de construir un nuevo pueblo, con ganas de (2) de sentirse

113 Muisca(1), de revivir (1) el territorio (2). Entonces el *mamo* dijo – Uy aquí es el

114 momento que la profecía dice ¿sí? (1), es el momento de entregar los cantos (1), de

115 entregar conocimiento guardado, de entregar *hayo*, *poporo* (4). Y comenzó en esa labor

116 (1) de entrega de cantos y conocimientos (1) en Ráquira y en Cota principalmente. Y

117 pues como te decía el mayor de Ráquira, uno de los mayores de Ráquira es el Jate Suaie

118 (1), Ignacio Murillo (4), que es él que, digamos más tiene guardados esos cantos, pues

119 seguramente porque el es músico y compositor (2). Sería muy interesante (1) hablar con

120 él.

121 J Si. Yo tengo pensado ahorita el jueves pasar a Cota (1). Mañana tengo otra vez la cita en

122 el cabildo en Suba. El Jueves yo paso allá a Cota

123 C Entonces yo llegue a Ráquira, bueno primero yo llegue a la Sierra (2) haciendo mi tesis

124 de pregrado (2) en el 2003. Pregrado de música (4). Pues una tesis de pregado muy

125 sencilla, la idea era, fue hacer una investigación (1) sobre (1) el *kuisi* o el *wako* (1), que

126 es una flauta allá de la Sierra Nevada (1), que es la mamá de la *gaita* (1). Es como una

127 gaita como más chiquita(1), pero la gaita costeña ¿no?.

128 Entonces yo fui a hacer esa una investigación pues muy sencilla, estaba en pregado de

129 música (3), y hay fui que tuve mi primer contacto con la Sierra Nevada y con la música

130 indígena de le Sierra Nevada (2), eso fue en le 2003 (8).

131 Inclusive me (2), entregaron, me enseñaron cantos, me entregaron además pues (1)

132 instrumentos de su tradición como el *poporo* (2), el *hayo* (3). Y (4) yo con el tiempo,

133 siguiendo yendo, seguí visitándolos (3), seguí aprendiendo de su música de su (3). No

134 solo de su música ¿no? (1) no solamente es el canto y ya (1), que eso es lo bonito de esa

135 tradiciones y es que la música no solamente es la melodía y ya (1), si no todo lo que

136 significa (1) la música ¿no?, todo su (3) significado en (2) su contexto sociocultural. Lo

137 que hablamos ahora ¿no? (1), que la música es una forma de relacionarse entre seres

138 humanos, es una forma de relacionarse con el territorio, es una forma de relacionarse con

139 el medio ambiente, es una forma de relacionarse con uno mismo, con su familia. Entonces

140 la música es más que unos cantos y unas melodías (4), eso lo fui aprendiendo con los

141 años (1) ahí en la Sierra Nevada (2) y después por ahí en el (1) 2007 u ocho no recuerdo

142 (2), por otras razones, otras circunstancias, llegue a Ráquira (5).

143 Cuando llegue a Ráquira (2), da la casualidad de que (2) los nietos y los familiares de

144 este *mama* Luka (2), son los que yo había conocido cuando fui la primera vez (2) a la

145 Sierra Nevada (1). Había como un lazo (1) por todos lado (4). Y en Ráquira (3) compartí

146 mucho años, pues así tuve una (1) ,como una (2) me aísle, estuve aislado por un tiempo

147 ya por otras razones también pero (1), estuve muchos años vinculado (1) a la comunidad

148 de Ráquira y pues ahí seguí como fortaleciendo y encontrándole sentido a todo eso que

149 se ha aprendido en la Sierra Nevada ¿no?, porque pues en Ráquira estaba esa ventaja (1)

150 que estaban los *Jates* y las *Jabas*. *Jaba*, así como *Jate* es hombre ,*Jaba* es la mujer

151 también del conocimiento (2). Están los *Jates* y las *Jabas* que son (2) occidentales pues

152 en el sentido de que son Bogotanos (2), pero conocedores de esa tradición (1), pero al ser

153 bogotanos, son psicólogos, músicos, antropólogos, también tienen como esa (1) facilidad

154 de (1) compartir muchas cosas, que ahí veces no es tan fácil de entender, cuando uno

155 habla solamente con el indígena (2).

156 La labor de estos *manes* ha sido muy importante porque ha (1) abreviado muchas cosas

157 para los jóvenes que seguimos ahí detrás (3). Y fue cuando conocí al *mamo* Luka y los

158 cantos que él le entrego al Jate Suaie (3). Le entrego a Ráquira, pero si sobre todo al *Jate*

159 Suaie (2). Son unas melodías únicas (4) que efectivamente en la Sierra Nevada no las

160 conocen (2). O sea las tenía un *mamo* guardado, pero ya después yo fui nuevamente a la

161 Sierra (2), compartía estos cantos y la gente no los reconocían (1). O sea como que me

162 decía - oiga en realidad esto parece que sí, (1) realmente sí es como esa leyenda lo

163 cuenta(3).
 164 Esos cantos pues no son de fácil (1) entrega (2). El *mamo* los entrego allá en Ráquira (2),
 165 con (1), pues para ser utilizados con un sentido ritual y ceremonial (1) exclusivo (2). No
 166 están grabados (1) en ningún lado, no (2), no son utilizados en eventos (1) masivos, sino
 167 son cantos para utilizar (1) como al interior de las comunidades muisca para el
 168 propósito que tienen (1) que es el fortalecimiento de relaciones, es para el trabajo
 169 ceremonial (2). No es fácil tener acceso a ellos (3), porque así fueron entregados con ese
 170 propósito.
 171 Lo que yo hice (3), cuando grabé un disco ya (1) después, el disco que se llamó *La voz*
 172 *del Río* (4). Que es un disco que está dentro de la estética del jazz (2). Lo que yo hice fue
 173 tomar (1) como la estructura de las melodías (2) ¿sí?, como algo así como el (2), la
 174 cadencia de las melodías, como el *feeling* de las melodías que cantaba el *Jate Luka* (2),
 175 que entregó a Ráquira (3). Hice una melodía nueva (2) ¿sí?, hice una melodía compuesta
 176 por mi (2), pero pues basada en esos (1) patrones, digamos, en ese sentido melódico de
 177 las (1), de las melodías Muisca (3). Le puse un texto (1) de uno de los principales
 178 consejos que daba el *mamo Luka* (1), que es un consejo esencial, super básico, que él
 179 todo el tiempo decía - viva tranquilo, contento y sin pelear (1) ¿sí?. Una cosa sencilla
 180 pero dice - eso todo (1), eso es todo en la vida (1), viva tranquilo, contento y sin pelear.
 181 Todo el tiempo lo repetía lo repetía (2). Entonces lo que hice fue ponerle ese texto en
 182 (3), en chibcha, porque hay pues varios compañeros de Ráquira y de otras comunidades
 183 que han estado investigado la lengua y hay un personaje importante que es Facundo (1)
 184 Saravia, Facundo (2), que es un lingüista (1). Él es argentino pero es una persona que
 185 estudió idiomas (1), ha estudiado toda su vida idiomas (2) y el se puso en la labor hace
 186 años de estudiar (1) esta lengua (3), la lengua muisca y el hombre (1), pues ha avanzado
 187 muchísimo y (1) en ese conocimiento y en ese estudio, pues sabe hacerlo, tiene todo el
 188 (1), todo el conocimiento para estudiar (2). Y pues como con un poco de ayuda de él y
 189 de algunos diccionario que hay de. (2) ¿Cómo se llama? (3) ee, ah! se me olvido esta,
 190 esta señora (4), que hizo un diccionario en Muisca – Español.
 191 J Por que yo conozco es una gramática de Ezequiel Urricochea, pero es de
 C Mariana No.
 192 C Mariana Escriban o algo así (2), Mariana Escriban (2). Se me olvido! el nombre en este
 193 momento (1). Entonces bueno, lo que yo hice fue coger (2) el texto del consejo máximo
 194 de este *mamo* (1) ponerlo en la lengua (2) de los muisca y (1) ponerle una melodía
 195 hecha por mi (1), pero basada en (2) las melodías que compartió el *mamo Luka*. Porque
 196 yo no podía coger esas melodías (2). Yo me se algunos cantos de esos (1), pero yo no los
 197 puedo coger y grabarlos en un disco, no (1), no tengo la autorización para hacer eso.
 198 Pero si conté con el apoyo para hacer eso que hice, eso que hice fue con el apoyo del
 199 *Jate Suaie* (3). Porque eso es una tarea que (1), que él ha puesto (1), él ha dicho (1) - la
 200 música realmente antigua muisca no hay registro (1), hay lo que el *mamo Luka* entrego
 201 acá, (2) de resto estamos en una nueva construcción, esto es una nueva construcción de
 202 lo muisca (2). Basados en todo lo que nos ha entregado el mundo de la Sierra Nevada,
 203 porque le mundo de la Sierra Nevada (2), tenía muchas cosas en común con el mundo
 204 muisca (1), por ejemplo esto el *haya* y el *poporo*. Se sabe que en el Altiplano
 205 Cundiboyacense también existía esta práctica (2), pero pues desapareció (1). A vuelto a
 206 surgir con personas como nosotros (2), pero como con ese animo y ese empuje que viene
 207 de la Sierra Nevada donde si se pudieron conservar muchas cosas como esa tradición (2).
 208 Entonces el *Jate Suaie* dice (1) -estamos construyendo algún mundo nuevo, es un nuevo
 209 Muisca, ya lo que fue no conocemos muchas cosas porque fue un acabose total, se acabo
 210 con todo, quedo pocos registros que han servido para los que están investigando la
 211 lengua, el idioma (1), pero y la música y otras costumbres (1), todo fue radicado(2).
 212 Entonces la tarea que deja es: tenemos que construir nueva música (2), basados en la
 213 matriz (2) que ha dejado (1) la Sierra Nevada, basados en la matriz que ha dejado el
 214 Amazonas también , porque ellos también tuvieron muchos años de acompañamiento
 215 con la gente del Amazonas (1), con los Uitoto principalmente (3).
 216 Entonces por ejemplo el *Jate Suaie* se ha puesto en esa labor de componer mucha nueva
 217 música, nuevos cantos en lengua (1) muisca (1) con los patrones (1) de la Sierra Nevada,

218 del Amazonas (1), con un poco que se sabe de lo que había acá, que se sabe que era (1)
 219 mucho ritmo ternario (2), con esas pocas cosas, que se sabe (1), hacer una nueva música
 220 (1), nuevos cantos (2). Porque decir que esto era un canto de hace (2), de la época
 221 prehispánica de aquí, pues (1), no hay registro (1), con excepción de lo que ha entregado
 222 el *mama* Luka, que es como creer (1) en lo que él ha entregado y creer a la historia que
 223 él trae (1). Que todo coincide ¿no? (1), que todo parece así, porque además es verdad,
 224 eso cantos que trajo el *mama* Luka (1) tienen esa característica ternaria(2) muy diferente
 225 a la música (1) tradicional de la Sierra Nevada de Santa Marta. Y en la música, en Sierra
 226 Nevada de Santa Marta (1) no reconocen estos cantos de acá(1), que él dejó acá entonces
 227 (4). Eso es lo único que hay ¿no?, como (2) creer a eso que sucedió (1), que vivimos (1)
 228 y estar en esa nueva etapa de reconstrucción, de crear, de dejar una nueva música muisca
 229 (3). Pero pues con un fundamento, con un sustento y que no solamente componer por
 230 componer, sino lo que hablamos ahora ¿no? (1), que la música debe tener un uso
 231 ceremonial y es (1) para fortalecer las relaciones, los vínculos, es para cuidar la vida, la
 232 muisca es para cuidar la vida (1), es para cuidar las relaciones, es para cuidar el
 233 territorio, es para cuidarse así mismo, a través del canto (1) se cuida, se ora, se sana (2).
 234 Entonces no es componer por componer, sino hacer música con ese sentido (1) y con
 235 esas estructuras musicales que (1) se pueden rescatar de lo que hay (5).
 236 Ya por mi parte eso es lo he hecho, eso fue lo que hice en ese disco (1), que según leíste
 237 un artículo de la revista semana creo (1), lo que leíste ¿no se?.

238 J Yo encontré dos artículos diferentes.
 239 C O de radio nacional.
 240 J Si o sea yo encontré dos (1) artículos diferentes.
 241 C Si, lo que pasa es que ese periodista es muy chevere, el hombre (1) un investigador. A él
 242 le gusto mucho y él (2) bueno siempre lo escribió así ¿no?, como (1), como si fuera una
 243 melodía pura (1), pero en realidad no era, aunque yo siempre [risas] le expliqué, pero
 244 bueno (1) siempre lo escribió así pero (1), pero esta bien ¿no?, porque lo él quiere decir
 245 ahí es eso es como una nueva (1), es un disco de **jazz** (1) basado en melodías
 246 prehispánicas, y si porque no es la melodía pura, pero si esta basada en lo que (1), en lo
 247 que se entrego, en lo que entrego el *mama* Luka.
 248

249 J Y por ejemplo esa pieza (1) que vos escribiste, que esta basada en los consejos del (1)
 250 *mama* ¿Cómo se llama?, ¿Cual es el titulo?.

251 C *Chijicha* (1), que es alegría (5). No se si la tenga por ahí, ¿No la has escuchado? (1), esa
 252 si esta en ese disco.
 253 J Si yo he escuchado las piezas que están ahí en Youtube.
 C ¿Esa canción?
 254 C Pero es canción, creo (2), así si, si esa canción es con dos saxos y una flauta (2). Es esa
 255 (1), a ver si la encuentro, el disco (3).
 256 Si es como, esa era un disco de jazz, de un grupo de jazz en ese entonces (1) ee
 257 *juepucha* [buscando el disco] pero (1) en esa canción (1) se hizo eso (2). Bueno pero la
 258 puedes buscar en Youtube o en Soundcloud está (1) *Chijicha*.
 259 J Ok, yo la busco si, y... [Jenny, la pareja de Carlos entra a la habitación y nos saluda]
 260 C Si, esa es fácil de encontrar en Youtube [buscando el disco] (7). Ese es el disco que le
 261 enseñe a ese periodista [buscando el disco] (6), pero pues [buscando el disco] (20)
 262 Y eso fue hace rato (2), eso fue como en el 2012 (1), en ese proyecto pues tocamos algo
 263 (4). Pues eran cada canción era distinta ¿no? (1), no todas eran con esa estética indígena,
 264 eran muy *jazzeras* y ya (1), sin esa idea.
 265 Pero como te decía, ya lo de hoy en día en Carlos Gómez Montoya Sonidos ancestrales y
 266 contemporáneos (2), si tiene mucha más (2) mucho (1), hace mucho más énfasis en eso
 267 (1), en las músicas ancestrales. Hay **cantos** de la Sierra Nevada que hago versiones que
 268 si tuve ya la autorización de los *mamos* para grabarlas, para tocarlas (2). Esos cantos yo
 268 los tengo hace años, desde la primera vez que fui en el 2003 (1), cantos tradicionales de
 270 ellos (2) pero nunca los había tocado así como en público y eso,[no lo encuentro,Carlos
 271 seguía buscando el día] (4). Y hasta hace poco (1) como que pedí el permiso a un *mamo*
 272 de la Sierra Nevada (1), para tocar eso cantos para grabarlos y (1), y me me doy la

273 autorización, pues usada con un sentido ¿no? (3), de dar a conocer ese conocimiento
274 ancestral (1). y entonces en ese nuevo disco que (1), en ese nuevo disco proyecto hay
275 melodías tradicionales de la Sierra Nevada y ahí (1) ya disco composiciones más pero
276 basadas en esa sonoridad.

277 J ¿Y tienes melodías muiscas en ese nuevo proyecto o...?

278 C No (2), melodías no (1). Son cosas compuestas por mí pero no (2), los más cercano es
279 esa canción.

280 J ¿Pero si basadas (1) en melodías muiscas o solamente de la Sierra Nevada?

281 C De la Sierra Nevada (1). De lo muisca no (1), no hay ahí de esas melodías (2). Si en lo
282 indígena como tal, en la sonoridad, pero melodías Muiscas como tal no (1), en ese disco.
283 Pero bueno abajo tengo un montón de copias de ese disco (1), es más te puedo dar una
284 copia. [Carlos va a buscar una copia de su disco para entregarme]
285 Este es el disco, mira de ese momento (5). Te lo abro [abriendo el disco], hay es donde
286 esta esa canción (3). Entonces si es que escuchamos te puedo explicar un poco como fue
287 [abriendo el disco]
288 Ese es el disco de *La del voz del Río*. Claro este es del 2012 [colocando el Cd en el
289 equipo de sonido] ¿Qué número es?, la cinco será.

290 J La cinco.

291 C Entonces este patrón de batería, de redoblante (2) [empieza la pieza] así tocaba el *mama*
292 Luka todos los tiempos (3). Donde está el ternario ¿no? (4), ya le mete el bajo, los
293 acordes del jazz. Con ese ritmo era que él cantaba todos los cantos Muiscas (50).
294 Es un encuentro ahí interesante (2), porque claro es el ritmo del tambor Muisca, con una
295 melodía Muisca y ya, pero con una armonía del jazz muy típica (2) del jazz, que hacia
296 Pharoah Sanders un saxofonista que me encanta, un saxofonista de free jazz, bueno el
297 jazz (2) es un cuento hay (1). esa es la melodía la que viene ahorita.
298 [empieza la melodía] Todos esos cantos del *mamo* estaban en pentatónicas mayores (6).
299 Si yo le quito el piano, el bajo, la armonía solamente con el tambor y la voz parecería
300 uno de esos cantos del *mamo* (2) ,pero en lengua (1) Muisca (4) [canta]. *chijicha* es
301 alegría, *chibgi* es vida (3). Vida, alegría (2), *sechigoscuá zingá* es no pelear (1). Viva
302 tranquilo, contento y sin pelear.

303 J ¿Pero el *mamo* la cantaba en Español o él la cantaba en que...?

304 C No. O sea él cantaba, lo que el cantaba siempre era (1) sin textos, todo era como *aaaa*
305

306 J Ok, Melodías sin textos.

307 C Cantaba con la voz pero sin textos. Pero no esta melodía tal cual como las acabas de oír
308 esa no la cantaba él. Como te explicaba (1) es una melodía basada en las melodías de él,
309 pero una melodía así como esta, él no la hacia (3). Y ya, y ya se vuelve más *jazzera* la
310 vaina (1), después es que vuelve el canto.
311 Si, no ósea solo es una melodía tradicional (1). Igual si yo cogiera un tambor desde el
312 principio y canto esa melodía si sonaría igualito a lo tradicional, esta basada en toda las
313 formas como el hacia las melodías, las escalas que usaba, la métrica que usaba (1) la
314 cadencia que usaba (4). Eso es.

315 J ¿Y el texto de la pieza se consigue por un lado o...?

316 C ¿Qué si esta escrito por algún lado?

317 J Si.

318 C No, no (2). sacarlo de oído [risas]. Si, no, no. Transcribirlo ahí [risas].
319 Si son tres, cinco *Chijicha*....(5) *Chijicha* es alegría, *Chibgi* vida, *sechigoscuá* es
320 pelear, *zingá* es no (2). Vida, alegría no pelear (3). Que muy probablemente tiene
321 errores de (1) de redacción ya en la lengua(1), que Facundo el lingüista, después escuchó
322 y dijo- bueno podemos mejorarla (1). Porque él si ha estudiado mucho el idioma, la
323 lengua y ya puede incluso, no se si pueda entablar un diálogo extenso ya en la lengua
324 pero conoce mucho. Yo como no sabia mucho cogí cuatro palabrita (1) Muiscas y las
325 puse ahí, pero seguramente no están (1), pues una frase bien construida, se puede
326 construir mucho mejor.

327 J ¿Y cuál fue la reacción de (1) de la comunidad Muisca cuando la escucho?

328 C Pues al *jate* le gusto muchísimo (3), le pareció muy bien (3). Pues tomaba lo que había

329 que tomar ¿no?. Primero musicalmente y en la parte rítmica del tambor (2), el mensaje,
 330 la melodía, el sentido de la melodía también (1) y como él es de esa onda ¿no?, de que
 331 hay que volver a construir nueva (1) música entonces le gusto.
 332 Y si, a las personas que se lo mostré les gusto mucho (1). Primero que todo se sintieron
 333 muy identificados, pues como estamos acostumbrados a eso cantos, apenas escucharon
 334 ese tambor desde el principio ya todo el mundo sabe (1), sabían que [tos] era algo (1)
 335 Muisca (2). Seguramente hay quien no le guste que dirá - uyy no como van combinar
 336 eso con jazz. Siempre hay gente que le gusta lo tradicional.
 337 J Pero siempre es muy difícil volver a lo tradicional, porque la pregunta es (1) ¿Qué era lo
 338 tradicional? (1), como no hay un registro ¿no?.

339 C Exacto (1), como que (2), además digamos ¿Para qué?, ¿no? (2). Ya es otro momento, ya
 340 es otra realidad la que se vive, el propósito de estas comunidades no es volver a vivir
 341 como se vivía antes sino es vivir ahora con toda la matriz de conocimiento que viene de
 342 atrás pero para ser adaptada al mundo actual contemporáneo (2). No se trata de (1) vivir
 343 como se vivía antes (1), pues si se adoptan muchas cosas físicas como (1) mucha gente
 344 que viene del campo, las construcciones de las casas (1), el sembrar, pero sin escapar de
 345 eso tipos de cosas (1), de encuentros con las músicas del mundo (2), porque la idea es
 346 (2) construir nuevas comunidades que (1), actuales. No por allá parte del la lejanía sino
 347 que puedan interactuar con el mundo (1). Pero si vivir con ese pensamiento, con esa
 348 matriz de pensamiento de lo ancestral; que ofrece realmente nuevas oportunidades de
 349 (1), una vida distinta, para este mundo de ahora (2). Y que es lo que adapta la ciencia y
 350 la academia con todo eso de musical y (1) sociólogos como Small y toda la
 351 musicoterapia comunitaria, que esta en auge en lugares de Europa y ahora esta cogiendo
 352 fuerza aquí en Colombia (1). Esta basado en eso (1), en ese principio ancestral (2) y de
 353 entender la música como eso (2), una forma de relación(3).
 354 Entonces si no tiene mucho sentido como querer que todo sea como antes sino (1), pues
 355 para nosotros ¿no?, otros dirán si queremos volver a (2). Para mi no tiene mucha lógica.

356 J De eso se trata ¿no? de rescatar esas tradiciones pero empleando (1) la música
 357 contemporánea ¿no?. El Jazz o como en caso de los chicos Embera le hip hop (1) o el
 358 metal, también como me comentaron.
 359 ¿Tu hiciste la maestría en la nacional?

360 C Si.

361 J ¿Donde más se puede estudiar musicoterapia?

362 C Aquí en Colombia no más

363 J Solo en la Nacional

364 C Si, solo existe esa materia: En Brasil, Argentina y pues obviamente en Europa y en
 365 Estados Unidos, en Austria de hecho.

366 J Si tengo colegas ahí en musicología que hacen las dos paralelamente

367 C La parte comunitaria son más duros los Noruegos . Los que hablan más de la música
 368 desde ese sentido que te digo de relacionar, son los que han tomado ese concepto de
 368 Small, el sociólogo y los que lo han puesto en el contexto de la musicoterapia. Aunque
 370 los austriaco también, pues no se si los pioneros pero han enfatizado en algo que es la
 371 etnomusicoterapia

372 J La etnomusicoterapia

373 C Ahí hay un profesor en austria Tucek, algo así es escribe Tucek , no se. Que es... como
 374 adaptar elementos de la músicas tradicionales o de los rituales y ceremonias o actos de
 375 sanación de las culturas tradicionales y ponerlos en contextos musicoterapeuticos.

376 J La musicoterapia ¿Vos hiciste fue el pregrado fue en el Bosque cierto?

377 C Si música en el bosque y me gradué en el 2004 y la maestría fue hace poco acabe en
 378 2015 y hasta ahora estoy comenzando a meterme en ese mundo de la musicoterapia

ANEXO C: Índices

1 Índice de imágenes, tablas, diagramas

Tab.1: Personas entrevistadas 10

Img.1: Paradigma de codificación de Strauss 11

Tab. 2: Listado de piezas presentadas y analizadas 13

Img. 2: Mapa de las regiones con mayor concentración del pueblo Muisca 15

Img. 3: Ubicación de las comunidades muisca de Bosa, Suba, Chía y Cota. 17

Img. 4: Diagrama: las posibilidades de la música según Gualcalá. 50

Img.5: Reconstrucción del ordenamiento de los cantos muisca a partir del relato del abuelo Gualcalá. 52

Img 6: Discurso muisca codificado a través del Codierparadigma de Strauss. 55

Img. 7: Viajando en el Tiempo: estructura musical 62

Tab. 3: Viajando en el tiempo: análisis narrativo. 65

Img. 8: Naturaleza: estructura musical 66

Tab.4: Naturaleza: análisis narrativo 68

Img. 9: Representación visual en forma de nube de palabras de las canciones Viajando en el tiempo y Naturaleza 70

Img. 10: Luz del Majuy 70

Img. 11: Abuela Anatilde: estructura musical 75

Tab.5 : Abuela Anatilde: análisis Narrativo 76-77

Img. 12: Abuela Anatilde 77

Img 13. Niño Tunjo:estructura musical 78

Tab.6 Niño Tunjo: análisis narrativo 79-80

Img. 13: Nube de palabras: Representación visual de las palabras más recurrentes en las canciones Abuela Anatilde y Niño Tunjo 80

Img.14: Hicha Puiki Hicha Kene: estructura musical 84

Img. 15: Fuchunsua (último a la derecha Wilmer Talero, a su izquierda Yenny Cardozo) 84

Img. 16: FAOA 93

Img. 17: Chijicha: Estructura musical 96

2 Extractos de entrevistas

- TS. 1: *Entrevista Epiara Murillo, extracto. 37*
- TS. 2: *Entrevista Carlos Montoya, extracto. 37*
- TS. 3: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 45*
- TS. 4: *Entrevista abuelo Gualcalá , extracto. 46*
- TS. 5: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 47*
- TS. 6: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 48*
- TS. 7: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 49-50*
- TS. 8: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 51*
- TS. 9: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 51*
- TS. 10: *Entrevista abuelo Gualcalá, extracto. 52-53*
- TS. 11: *Entrevista jate José Pereira, extracto. 54-55*
- TS. 12: *Entrevista jate José Pereira, extracto 56*
- TS. 13: *Entrevista jate José Pereira, extracto. 57*
- TS. 14: *Entrevista jate José Pereira , extracto 57-58*
- TS. 15: *Entrevista jate José Pereira , extracto 59*
- TS. 16: *Entrevista jate José Pereira, extracto. 59-60*
- TS. 17 : *Entrevista jate José Pereira , extracto. 61*
- TS. 18 : *Entrevista jate José Pereira, extracto. 62*
- TS. 19: *Entrevista jate José Pereira, extracto. 66*
- TS. 20: *Entrevista Wilmer Talero, extracto. 72*
- TS. 21: *Entrevista Wilmer Talero, extracto. 73*
- TS. 22: *Entrevista Wilmer Talero, extracto. 74*
- TS. 23: *Entrevista Wilmer Talero, extracto. 81*
- TS. 24 : *Entrevista Wilmer Talero, extracto. 81-82*
- TS. 25 : *Entrevista Epiara Murillo, extracto. 85*
- TS. 26: *Entrevista Epiara Murillo, extracto. 86-87*
- TS. 27 : *Entrevista Epiara Murillo, extracto. 88*

- TS. 28: *Entrevista Epiara Murillo, extracto.* 90
- TS. 29: *Entrevista Carlos Gómez, extracto.* 94
- TS.30 : *Entrevista Carlos Gómez, extracto.* 95

3 Transcripciones musicales

- TM. 1: *Sección A) Aliento de vida* 39
- TM. 2: *Sección B) Bagüe* 40
- TM. 3: *Sección C) Tchiminigagüa* 40
- TM. 4: *Sección D) Ty Zahana* 41
- TM. 5: *Viajando en el tiempo: primera estrofa y tercera estrofa* 63
- TM. 6: *Viajando en el tiempo: segunda estrofa* 63
- TM. 7: *Viajando en tiempo: estribillo* 63
- TM. 8: *Viajando en el tiempo: cuarta estrofa* 64
- TM. 9: *Naturaleza: Tema quena* 66
- TM. 10: *Naturaleza: primera estrofa* 67
- TM. 11: *Naturaleza: segunda y tercera estrofa* 67
- TM. 12: *Naturaleza: estribillo* 67-68
- TM. 13: *Naturaleza: cuarta estrofa* 68
- TM. 14: *Hicha Puiki Hicha Kene: Tema introductor Quena* 82
- TM. 15: *Hicha Puiki Hicha Kene Motivo Zampoña* 82
- TM.16: *Hicha Puiki Hicha Kene Motivo final quena* 82
- TM. 17: *Paba fiva, melodía inicial* 91
- TM 18: *Paba fiva, primera variación* 91
- TM.19: *Paba fiva, segunda variación* 92
- TM. 20: *Tchminigagua* 92
- TM. 21: *Chijicha* 96

ANEXO D: Referencias

1 Literatura

- Asociación de Cabildos Indígenas & Alcaldía Mayor de Bogotá (2016): *14 caminos un sólo encuentro. Documento de memoria y evaluación*. Bogotá, Distrito Capital.
- Bacher, Johann & Horwath Iona (2011): *Einführung in die Qualitative Sozialforschung*. Teil 2. Johannes Kepler Universität Linz.
- Baumann, Max Peter (2008): “Weltmusik“. En: Lütteken, Laurenz (ed.): *MGG Online*. Kassel, Stuttgart, New York. <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/13073>> (14.05.18)
- Bermúdez Catillo, Jairo Alfredo & Delgado Osorio, Claudia (2012): “El patrimonio olvidado Los Musicas y sus representaciones”. En: *Paisaje cultural urbano e identidad territorial: 2º Coloquio Red Internacional de pensamiento crítico sobre globalización y patrimonio construido*. Florencia 2012 (ed. lit.), vol. 2, P. 1086-1099.
- Béhague, Gerhard (1996): “Kolumbien”. En: Lütteken, Laurenz (ed.): *MGG Online*. Kassel, Stuttgart, New York. <<https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/16230>> (14.05.18)
- Bermúdez, Egberto (1985): *Los Instrumentos Musicales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, Egberto (1987): “Música indígena colombiana”. En: *Maguaré* 5. P. 85-98.
- Bermúdez, Egberto (1993): “Música: la tradición indígena y el aporte colonial”. En: *Gran Enciclopedia de Colombia TématICA*, vol 6: Arte Bogotá. P. 206-216.
- Bermúdez, Egberto (2010): “La Música colombiana: pasado y presente”. En: Albert Recasens & Christian Spencer (ed.): *A Tres Bandas. Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*. Madrid. P. 247-254.
- Bermúdez, Egberto (2013): “The Death of the Mojas (Boy-Singers of the Muisca). Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563”. En: Matthias Stöckli & Arnd Adje Both (ed.): *Flower World- Music Archaeology Of The Americas*. P.71 -97.
- Berrocal, Emilio & Granada Pérez, José (2002): “Música y género: análisis de muestras de canciones populares”. En: *Comunicar 18: descubrir los medios*. <<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=18&articulo=18-2002-30>> (05.05.18)
- Bohórquez, Caldera Luis Alfredo (2008): *Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca*. Universidad de San Buenaventura.
- Brabec, Bernd (2002): *Ikaro. Medizinische Gesänge im Peruanischen Regenwald*. Diplomarbeit in Musikwissenschaft, Universität Wien.

- Brabec de Mori, Bernd (2011): *Die Lieder der Richtigen Menschen. Musikalische Kulturanthropologie der indigenen Bevölkerung im Ucayali-Tal, Westamazonien [Songs of the Real People. A Musical Anthropology of Indigenous People in the Ucayali Valley, Western Amazon]*. Doctoral thesis in ethnomusicology, University of Vienna.
- Brabec de Mori, Bernd & Seeger Anthony (2013): Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans. En: *Ethnomusicology Forum*, vo. 22, No. 3. P. 269-286.
- Brabec de Mori, Bernd (2015): “El oído no-humano y los agentes en las canciones indígenas: ¿un “eslabón perdido” ontológico.”. En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin, P. 99-118.
- Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (2015): “Introducción”. En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin, P. 7-26.
- Briceños Robles, Mónica (2015): “La resonancia de la vida. Anotaciones sobre la comprensión del espacio sonora en una ceremonia de yajé en Colombia. En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin. P. 167-180.
- Böhm, Andreas (2000): “Theoretisches Codieren: “Textanalyse in der Grounded Theory“”. En: Flick, Uwe, von Kardorff Ernst & Steinke, Ines (ed.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg. P. 475-485.
- Cabildo Indígena Muisca de Suba (2015): *Nuestra Lengua Musyccubun*. Alcaldía mayor de Bogotá.
- Casilimas, Clara Inés & Londoño, Eduardo (2001): El proceso contra el cacique de Ubaque en 1563. Boletín Museo del Oro No.49. Bogotá: Banco de la República.
- Correa Rubio, François (2005): “Sociedad y Naturaleza en la Mitología Muisca”. En: *Tabula Rosa*, No. 3, Bogotá. P. 197-222.
- Correa Rubio, François (2005a): “El imperio musica: invención de la historia y colonialidad del poder”. En: *Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana, V. P. 200-227.
- DANE (2005): *Censo Nacional*. Bogotá Colombia
- DANE (2007): *Colombia una nación multicultural. Su diversidad étnica*. Dirección de censos y demografía: Bogotá Colombia.
- Durán, Carlos Andrés (2005): “Ser un muisca hoy. La identidad muisca como proyecto colectivo de organización política y cultural en la localidad de Bosa (Bogotá D.C.)”. En: Gómez Londoño, Ana María (ed.): *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana. P. 349-369.
- Durán Velasco, Alejandro (2016): *Btyscua: Hacia una recuperación sistémica de prácticas musicales muisca*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Escobar, Luis Antonio (1985): *La Música Precolombina*. Fundación Universitaria Central.

- Escobar, Luis Antonio (1987): *La Música en Santafé de Bogotá*. Lotería de Cundinamarca
- Fundación Serros de Bogotá (2013): *Plan de manejo ambiental (PMA) Universidad de los Andes, hacienda el Noviciado. Serranía del Majuy- Cota Cundinamarca*. Universidad de los Andes.
- García, Miguel A. (2015): “Un oído obediente (y algunas desobediencias)”. En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin. P. 197-211.
- Giedelmann Reyes, Mónica (2011): “Reconstrucción de festejos Musicas desde las perspectivas etnohistóricas y arqueológicas”. En: *International Journal of South American Archaeology* No. 8. P.14-18.
- Giraldo Gallego, Diana (2012): *Lengua e identidad. El caso de la lengua muisca en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo (ed.) v 4 . P.1 – 17.
- Gómez Montañez, Pablo (2008): *Los chyquys de la Nación Muisca Chibcha:Ritualidad, resignificación y memoria*. Tesis de Maestría: Universidad de los Andes.
- Gómez Montañez, Pablo (2016): *Conflicto intraétnico muisca en el altiplano cundiboyacense-Colombia: Transacciones, disputas y negociaciones en el campo de la identidad y la memoria indígena*. Tesis de Doctorado: Universidad de los Andes.
- Gómez Montoya, Carlos (2015): *La incorporación del ritual del pago en una intervención de musicoterapia, para contribuir a la calidad de vida del grupo de jóvenes desplazados de la fundación Arte Sin Fronteras del municipio de Soacha*. Tesis de Maestría: Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez Montoya, Carlos (2017): *Carlos Gómez Montoya. Ancestral and Contemporary Sounds*. Brochure.
- González de Pérez, María Stella (2016): “Pquyquy: corazón en lengua muisca”. En: *Muysca: memoria y presencia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Herrera Ángel, Marta (2005): “Muisca y cristianos: del biohote a la misa y el tránsito hacia una sociedad individualista. En: Gómez Londoño, Ana María (ed.): *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana. P. 152-179.
- Hickmann, Ellen (1990): *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt*. Frankfurt am Main.
- Hill, Jonathan D. (2015): “Discurso ritual, musicalidad e ideologías comunicativas en la Amazonía”. En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin, P. 181-194.
- Hopf, Christel (2000): “Qualitative Interviews - ein Überblick.“ En: Flick, Uwe, von Kardorff Ernst & Steinke, Ines (ed.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg. P. 349-360.
- Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt (2008): *Conectividad ecológica en la zona urbano-rural de la localidad de Suba*. Bogotá D.C.

- Iwersen, Ann-Kristin (2012): *Musik und kulturelle Identität*. Aktuelle Perspektiven. Hamburg.
- Jaraba, Enisberto (1976): *El teatro indígena y campesino*. La República. Bogotá.
- Kowal, Sabine & O'Connell, Daniel (2000): "Zur Transkription von Gesprächen". En: Flick, Uwe, von Kardorff Ernst & Steinke, Ines (ed.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbeck bei Hamburg. P. 437-446.
- Kubik, Gerhard (1994): "Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Cultural Contact". En: Béhage, Gerar H (ed.): *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. University of Miami. North-South Center. P. 17-46.
- Langdon, Esther Jean (2015): "Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo". En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin, P.39-51.
- Langeback, Carl (2005a): "Resistencia indígena y transformaciones ideológicas entre los muisca de los siglos XVI y XVII". En: Gómez Londoño, Ana María (ed.): *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana. P.24-53.
- Langeback, Carl (2005b): "La élite ni siempre piensa lo mismo". En: Gómez Londoño, Ana María (ed.): *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana. P.180-199.
- Langeback, Carl (2005c): "Fiestas y caciques muisca en el infiernito. Colombia: un análisis de la relación entre festejos y organización política". En: *Boletín de Arqueología PUCP*, No 9. P 281-295.
- Lewy, Matthias (2015): Más allá del 'punto de vista': sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas. En: Brabec de Mori, Bernd, Garcia, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin, P 83-98.
- López Rodríguez, Mercedes (2005): "Los resguardos muisca y raizales de la sabana de Bogotá: espacios sociales de construcción de la memoria". En: Gómez Londoño, Ana María (ed.): *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana. P. 332-347.
- Mader, Elke (2008): *Anthropologie der Mythen*. Wien, WUV/Facultas.
- Miñana Blanco, Carlos (2011): *El pasado indígena en los discursos y prácticas locales en Boyacá y Cundinamarca*. En: Novum- 2ª Época-No 1, ed: Universidad Nacional de Colombia. P. 153-178.
- Miñana Blanco, Carlos (2009): "Investigación sobre músicas indígenas en Colombia". En: *A Contratiempo. Música en la cultura No 13*. Bogotá.
- Ministerio de Cultura (2013): *Caracterizaciones de los pueblos indígenas de Colombia. Muisca los hijos de Bachue*

<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20MUISCA.pdf> (10.05.18)

Museo del Oro (2013): *Historias de ofrendas muisca*. Biblioteca Nacional de Colombia.

Molina Echeverri, Hernán (2007): “Nuevos escenarios de vida indígena urbana: el caso de Bogotá. En: *Revista Etnias & Política* No 4. Centro de Cooperación al Indígena Cecoin. Bogotá”. P. 100-115.

Morales Hernández, Leonardo (2015): *Salud, salud mental y musicoterapia comunitaria en población revitalizada (reetnizada) indígena colombiana: el caso de la comunidad muisca de Cota, 2012-2014*. Tesis de Doctorado: Universidad Nacional de Colombia.

Ochoa, Lisandro Augusto (1972): *Arte y Jeroglíficos muisca*. En: *Universitas Humanística*, v. 3, n. 3. Bogotá.

Orozco Marin, Alexander (2014): *Restaurando el cerro del Majuy; Cota, Cundinamarca: entre biodiversidad y escenarios vivos de aprendizaje*. Conservación Colombiana. No 2, Pro Aves. Bogotá. P. 52-57.

Perdomo Escobar, José Ignacio (1980): *Historia de la Música en Colombia*; 5 ed. Bogotá.

Pérez de Barradas, José (1950): *Los Muisca antes de la conquista*. Instituto Bernardino de Sahagún Vol. I-II. Consejo superior de investigaciones científicas. Madrid.

Revilla, Gútez (2011): “Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico. En: *Cuadernos de Etnomusicología* No 1. P. 5-28.

Rivera Andía, Juan Javier (2015): El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales. En: Brabec de Mori, Bernd, García, Miguel A. & Lewy Matthias (ed.): *Sudamérica y sus mundos audibles: Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. Berlin, P.255-270.

Rouget, Gilbert (1985[fran.1980]): *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago and London: Chicago University Press.

Panqueba Cifuentes, Jairzinho Francisco (2015): “Redes y desenredos: educación, diversidad e interculturalidad en Bogotá”. En: *Magisterio, educación y pedagogía* No 77. P. 56-61.

Saravia, Facundo Manuel (2012): *Nuevo Arte de la lengua chibcha: una camino hacia el despertar de la lengua de los muisca*.

<http://www.lenguasdecolombia.gov.co/sites/lenguasdecolombia.gov.co/files/Nuevo%20arte%20chibcha.pdf> (20.04.2018)

Saravia, Facundo Manuel (2016): *Curso de aproximación a la lengua chibcha o musica. Nivel I*. Manuscrito.

Shelemay, Kay Kaufman (2011): “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”. En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 64, No. 2. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. P 349-390.

Solomon, Thomas (2012): “Where is the Postcolonial in Ethnomusicology”. En Nannyonga-Tamusuza, Sylvia & Thomas Solomon (ed.): *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond*. Kampala: Fountain Publishers. P. 216-251.

Sosa Avendaño, Tatiana (2014): “Análisis de las políticas públicas de etnoeducación y su relación con la construcción identitaria del Cabildo Musica de Suba”. En: *Contextos, Revista virtual del programa de psicología* No. 11. Universidad Piloto de Colombia, Bogotá.

Tomatis, Alfred (1997): *Der Klang des Universums. Vielfalt und Magie der Töne*. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler.

Wiesner, Luis (1987): “Supervivencia de las instituciones muiscas: El Reguardo de Cota (Cundiamaraca)”. En: *Maguaré, No 5*. Universidad Nacional de Colombia. P. 235-259.

2 Fuentes de Internet

Abuela Muisca y Danza Arwakos , RESISTENCIA ANDINA
<https://www.youtube.com/watch?v=e2NeYtEYT_0> (05.05.18)

Banda de Brasília faz metal em tupi para chamar atenção à causa indígena
<<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/10/14/banda-de-brasilia-faz-metal-em-tupi-para-chamar-atencao-a-causa-indigena.htm?cmpid=copiaecola>> (05.05.18)

Beatriz Goubert | Muisca Sounds: Indigenous Politics of Recognition in Multicultural Colombia
<<https://www.youtube.com/watch?v=sKIQcigfzGU>> (02.02.18)

Carlos Gómez Cuarteto. Chijicha <<https://www.youtube.com/watch?v=gegpYPMHO2w>> (20.04.18)

Celebración 134 Años - Comunidad Muisca de Cota (MHUYSQA)
<<https://www.youtube.com/watch?v=pJJ6bolgtv8>> (05.05.18)

Carlos Gómez Montoya EPK
<<https://www.youtube.com/watch?v=QmR6yWW8QPw>> (25.04.18)

Celebración Muisca Chibcha Cambio ciclo solar
<https://www.youtube.com/watch?v=_8wa7OugE0Y> (05.05.18)

COMUNIDAD MHUYSQA DE COTA
<<https://www.youtube.com/watch?v=rbWiyk-CQ1k>> (05.05.18)

Crónicas Urbanas - Comunidad Muisca 1/3
<<https://www.youtube.com/watch?v=eunGvHs0XkY>> (28.04.18)

Danza Colombia: Trayecto Indígena - Cabildos Urbanos
<<https://www.youtube.com/watch?v=bmrQ85rqlMQ&index=5&list=PLdRQxCJRB6ffcHKJAFWu4-XnJ0mRn6-sd>> (03.05.18)

Danza sanadora Muisca
<https://www.youtube.com/watch?v=b_aLTdJQ93c> (03.05.18)

EXCURSIÓN ÉTNICA, MUISCAS

<<https://www.youtube.com/watch?v=uIIhTmNEAoM>> (20.02.18)

FAOA- Paba Fiva (padre viento)

<<https://www.youtube.com/watch?v=cLZCpdFI85o>> (28.04.18)

FAOA – tchiminigagua

<<https://www.youtube.com/watch?v=yAlUWsoJif0>> (28.04.18)

Gualcala reza en Monquirá por el Río Bogotá

<<https://www.youtube.com/watch?v=1G0vba4xF84>> (22.01.18)

Indios Urbanos - Yo Territorio

<<https://www.youtube.com/watch?v=TDI9BV9g72Y>> (05.05.18)

Jóvenes indígenas Muisca

<https://www.youtube.com/watch?v=Y0WrDETX_50> (21.11.17)

JOSE PEREIRA LIDER INDIGENA COMUNIDAD MUISCA DE COTA DENUNCIA DESALOJO

<<https://www.youtube.com/watch?v=RAHlxKrsWJk>> (20.10.17)

KUK'ABOS. UNA MATRIZ DE GESTACIÓN MHUYSQA, PARA VOLVER A SER GENTE. Suaie Ignacio Murillo <<https://www.youtube.com/watch?v=dlREAtKoIck>> (25.04.18)

Kyqa Mhuysqa: Ty Zahana (Pueblo Muisca: Canto y Danza)

<<https://www.youtube.com/watch?v=JD0QiMJax7U>> (25.04.18)

MHUYSQA Memoria latente de un pueblo y su territorio

<<https://www.youtube.com/watch?v=eXeMBUhNRTY>> (05.05.18)

Muisca: Pueblo Originario de Bakatá en defensa de su territorio

<<https://www.youtube.com/watch?v=qjI0Dz1oDHY>> (03.05.18)

MUISCA-ZEREMONIE

<<http://kinowienochne.at/filmprogramm/film/muisca-zeremonie/>> (18.11.17)

Muisca fuchunsua, metal resistencia indígena. Canal Capital abril 2017

<<https://www.youtube.com/watch?v=f0CYQuAcxFU>> (20.03.2018)

NATURALEZA- LUZ DEL MAJUY

<https://www.youtube.com/watch?v=gOuF2XH_xkg> (03.05.18)

PENSAMIENTO MHUYSQA. Jate Kulchavita. Abuelo José Pereira.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Zh1DRnWbGqI>> (05.05.18)

Pueblo Muisca de Bogotá y la Sabana

<<https://www.youtube.com/watch?v=ITIWbrKgeHw>> (05.05.18)

Resguardo Indígena de Cota evitó desalojo con protesta pacífica

<<https://www.youtube.com/watch?v=UZvgjGyAGOO>> (07.05.18)

Rueda de Prensa Festival Antirosas – Fuchunsua

<<https://www.youtube.com/watch?v=3UXSGnosuJA>> (20.03.2018)

Voces ancestrales en La Onda Sonora <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/voces-ancestrales-onda-sonora> > (25.04.18)

3 Referencias Sonoras

Carlos Gómez cuarteto (2011): *Las voz del rio*. CD audio. Academia de Artes Guerrero. Bogotá Colombia.

Produce tu Música (2016): *Paz Vol. 1. Compilado de artistas destacados de Cota, Cundinamarca*. CD audio. Alcaldía Municipal de Cota y Secretaría de Cultura y de Juventudes.

ANEXO E: CD

1. *Naturaleza*
2. *Viajando en el Tiempo*
3. *Abuela Anatilde*
4. *Niño Tunjo*
5. *Hicha Puiki Hicha Kene*
6. *Pava Fiba*
7. *Tschminigagua*
8. *Chijicha*
9. *Entrevista abuelo Gualcalá*
10. *Entrevista jate José Pereira*
11. *Entrevista Wilmer Talero*
12. *Entrevista Epiara Murillo*
13. *Entrevista Carlos Gómez*