

Aerófonos y mitología caribeña

Giselda E. HERNÁNDEZ RAMÍREZ

Profesora Auxiliar, Instituto Superior de Arte, Mincult, Cuba.

Gerardo IZQUIERDO DÍAZ.

Investigador Auxiliar, Instituto Cubano de Antropología, CITMA, Cuba.

Resumen:

El trabajo aborda la musicalidad de los aborígenes prehispanicos, aspecto muy reiterado en las Crónicas de Indias por los europeos y que han quedado reflejadas en las obras escritas por: Fernando de Oviedo, Fray Bartolomé de Las Casas, Pedro Mártir de Anglería, y Núñez Cabeza de Vaca, que de manera irresoluta nos posibilitan explicar las prácticas organológicas de estas sociedades pretéritas. También se refleja la asociación de instrumentos de soplo con el sistema simbólico e iconográfico en el ámbito caribeño lo cual nos conduce a dialogar con un mundo mitológico conectado de manera indivisible con elementos de la naturaleza.

Palabras clave: instrumento musical; mitología; agua.

Abstract:

This work deals with the musicality of the prehispanic aborigines, an aspect much reiterated by the European Chroniclers of the Indies and which has been reflected in the written works by: Fernando de Oviedo, Fray Bartolomé de Las Casas, Pedro Mártir de Anglería, and Núñez Cabeza de Vaca, which in a sure way make it possible for us to explain the organological practices of these old societies. The association of wind instruments with the symbolic and iconographic system in the Caribbean setting is reflected, which leads us to a dialogue with a mythological world connected indivisibly with elements of nature.

Key words: musical instrument; mythology; water.

El hombre contemporáneo con una inteligencia sincronizada en lo práctico, tiende a despreciar los mitos; se acerca a estos en busca de una sabiduría exótica, donde el conocimiento simbólico implícito se reduce ante el científico. Sin embargo, cuando nos acercamos al estudio de las concepciones mitológicas de una sociedad, estamos dialogando con el sistema simbólico que utilizó este ser humano para analizar, caracterizar y explicar el mundo material que lo rodeaba dentro de esa estructura social.

Lévi-Strauss en Gardner Howard (1987:54-55) considera que:

“(...) las categorías empíricas simples que pueblan los mitos -representaciones del olor, el sonido, el silencio, la luz, la oscuridad, el hambre o la sed- constituyen instrumentos para abordar las ideas más abstractas con que deben lidiar los individuos de todas partes: dilemas como la relación entre naturaleza y cultura, el estatus del tabú del incesto, la importancia de ciertas configuraciones sociales y de parentesco (...)”.

Los mitos expresan temas centrales como: la creación y relación entre el ser creado y la naturaleza, comparable con la forma musical tema con variaciones. En esta asociación el tema se correspondería con el origen de las especies, las variaciones estarían dadas por el tiempo en que transcurre el símbolo y la connotación que este alcanzaría en su expresión reflejada en el ecosistema.

Cuando estudiamos las culturas prehispanicas del Caribe o continentales, observamos que el mito de la creación como tema central varía de acuerdo a las relaciones naturales y geográficas de cada lugar y su sistema simbólico cultural. Este tema ley motiv, se repite en cualquiera de los continentes, en dependencia de las relaciones que establece el hombre con su sistema cultural. El mito varía, pero como en la forma musical el tema es constatable, de ese modo Jehová, Olofi, Júpiter, Yócahu Vagua Maórocoti, María o simplemente Atabey, sintetizan el tema en sus variaciones culturales.

Leví-Strauss (en op cit), devela una relación entre el mito y la música, ya que en su criterio el mito emplea los mismos principios de la cognición humana que la música. La abstracción de la música se expresa de manera continente en el sonido, y como expresión simbólica en la notación; sin embargo, para nada significa que la ausencia de notación limite el símbolo. En los pueblos primigenios la música era un vehículo para la transmisión del mito. Con esa funcionalidad se entonaba un texto que tenía sus códigos expresados en los instrumentos musicales que acompañaban diferentes tipos de cantos tales como: la cantilación -relatos de la vida de un difunto, historia de los antepasados y los héroes míticos- o el recitado que expresaba un texto rítmicamente, con un lenguaje amelódico cercano al grito. A estas consideraciones se han podido arribar a partir de reconstrucciones etnohistórica.

El chaman o behíque era el encargado de establecer a través de la invocación, los nexos entre los tipos de cantos y los espíritus que moraban en los materiales con los que se manufacturaban los instrumentos musicales, ejemplo: árboles, huesos de aves, y mamíferos, conchas y el sonido que producían esos instrumentos musicales. Además podía utilizar el canto antifonal o responsorial para comunicarse con el grupo que concurría a la fiesta o ritual. Práctica confrontada en grupos actuales que viven en el Amazonía y que se continúa utilizando tanto en los cantos propiciatorios, como de curación y los ahuyentadores.

Este ser humano interactuó con elementos de la naturaleza que de manera abstracta hallamos en los mitos y que se expresaron en los instrumentos musicales como símbolos en sí mismos. Goodman en Gardner (1987) al nombrar los cinco síntomas de lo estético hace alusión a la referencia múltiple y compleja del símbolo. No resulta desacertado pensar que probablemente, como hoy ocurre en pueblos originarios, estos seres humanos pensarán que los instrumentos musicales, le trasmitían a quienes los interpretaban la fuerza, gracia, valor o apariencia del espíritu que se representaba en el instrumento musical de modo directo, sin embargo en la propia referencia múltiple del símbolo se nos escapan gran cantidad de elementos que relacionan el sonido con el símbolo.

Para Cassirer los símbolos no son simples herramientas o mecanismos del pensamiento. “(...) Ellos mismos son el funcionamiento del pensamiento, son formas vitales de actividad y los únicos medios de que disponemos para hacer la realidad y sintetizar el mundo (...)” (Cassirer en Gardner 1987: 64-65)

Son los cantos y los recursos musicales algunas de las vías que utilizaba este hombre para poner en funcionamiento el mito, la percusión de algún idiófono, membranófonos o aerófonos, podían alejar a los malos espíritus que acompañados de efectos vocales como el grito rítmico o musical, el grito arrítmico o emocional y la imitación de los sonidos producidos por los animales formaban parte de su mundo sonoro.

Desde los orígenes del hombre la música ha formado parte de su mundo cosmogónico y la hallamos interactuando entre la vida y la muerte. Así diversas culturas atemporales y distantes por invención independiente, han adjudicado su cognición por parte de los grupos humanos a través del regalo de un ser sobrenatural -ya desde el Génesis aparece Júbil (Biblia 4-21:8) como el padre de todos los que tocan el arpa y la flauta. Como variación del tema se aprecia la reiteración en diversas sociedades como el caso de la maraca entregada por Atabey a los pueblos del área caribeña.

Hernán Pérez de Oliva en Alegría al referirse a los mitos asevera:

“(...) Estas fábulas, por falta de letras, tenían aquella gentes notadas en versos medidos, por lo que añaden u olvidan no pudiesen fácilmente corromperlas. Sabíanlas los sacerdotes y enseñabanlas a los hijos de los reyes para que en las fiestas las contasen y destos las oían los otros” (Alegría 1986:21).

Por crónicas sabemos que esta manera de transmitir el mito mediante la música también fue utilizada en las Antillas al menos por los arahuacos, probablemente expresado como ya apuntamos mediante la cantilación y el recitado. En sus trashumancias los arahuacos se separan geográficamente del núcleo central de los mitos y este pudo cambiar en dependencia del lugar de asentamiento.

No podemos obviar, que la relación de las Antillas con la rivera caribeña de Venezuela es directa sobre todo si tenemos en cuenta que, los arahuacos provienen de esta parte del continente, por tanto a la hora de realizar cualquier tipo de análisis concerniente al tema, es de suma importancia enfrentar la problemática desde una perspectiva de integración que nos posibilite una interpretación holística y no fragmentada de aspectos tan complejos.

Tampoco debemos ignorar la comunicación entre La Española, y Cuba, a través de los viajes en ambas direcciones, y la relación mitológica que Pané¹ adjudica a ambas, con la cual algunos arqueólogos no están totalmente de acuerdo, sino por la similitud de prácticas constructivas de instrumentos musicales que hayamos entre ésta y la mayor de las Antillas.

Las prácticas constructivas de aerófonos es uno de esos elementos a los cuales hacíamos referencia. El hombre primigenio con una conciencia conectada en y desde la naturaleza, reverenció elementos de esta en la magia y la música; de este modo tanto en Cuba como en la rivera caribeña venezolana y República Dominicana observamos una recurrencia en las prácticas constructivas de instrumentos de soplos que nos sugiere analizando su iconografía y mitos alguna relación con un cemí aplacador del viento -léase para Cuba y La Española Guabancex señora de los vientos- y en sus creencias supranaturales con la factura de aerófonos asociados a entierros.

Pané en Arrom (s/f: 72) al hacer referencia a Guabancex nos ofrece particularidades de la relación que estableció este ser humano con la naturaleza como parte de su cultura. Quizás por ello ante la furia de los huracanes como el que azotó la villa de Trinidad en 1527 Núñez Cabeza de Vaca describía asombrado que los aborígenes hicieran sonar sus aerófonos acompañados de otros

instrumentos con el propósito de aplacar a los cemíes.

“(…) Este cemí Guabancex estaba en un país de un gran cacique de los principales, llamados Aumatex. El cual cemí es mujer, y dicen que hay otros dos en su compañía; el uno es pregonero y el otro recogedor y gobernador de las aguas. Y dicen que cuando Guabancex se encoleriza hace mover el viento y el agua y echa por tierra las casas y arranca los árboles. Este cemí dicen que es mujer, y está hecho de piedras de aquel país; y los otros dos cemíes que están en su compañía se llaman el uno Guataubá, y es pregonero o heraldo, que por maridato con Guabancex ordena que todos los otros cemíes de aquella provincia ayuden a hacer mucho viento y lluvia. El otro se llama Coastrique, el cual dicen que recoge las aguas en los valles entre las montañas, y después las deja correr para que destruyan el país (...)”.

Tampoco resulta ajeno advertir algunas relaciones de género pues para los arahuacos por ejemplo, la herencia era por vía materna y es significativo que los instrumentos más abundantes botutos o guaruras se asocien con la vírgula y aerófonos como las flautas aparezcan en mitos etiológicos vinculados al falo. Ambas familias de instrumentos estaban representadas en el viaje a la otra vida, un lugar que no excomulgaba donde la música y el baile cobraban gran importancia.

La música se hallaba imbricada en su cosmogonía e iconografía con el desarrollo de prácticas constructivas de aerófonos. De este modo, la elaboración de flautas por los arahuacos la encontramos como un aprendizaje cultural que se extendió desde el continente hasta las Antillas. Así en los Wuakuénai grupo de pescadores y horticultores que viven en el área de la cuenca Isana - Guainia de Venezuela, Colombia y Brasil que son conocidos como Curripaco en Venezuela y Colombia pertenecientes al tronco de los arahuacos septentrionales, aparecen grandes cantidades de aerófonos como las flautas ayapurutú, deétu y tsikotas (Toro 1990: pp. 32-46). Familia de instrumentos que también aparecen reportadas en Cuba y República Dominicana.

Las tradiciones constructivas de aerófonos llegadas al Caribe y su relativa abundancia con respecto otras familias de instrumentos nos pudieran explicar porqué en las prácticas funerarias apare-

¹ Fray Ramón Pané recogió los mitos de Las Antillas encargo que le fue pedido por Cristóbal Colón. En su libro *Relación acerca de la antigüedades de los indios* plantea que los mitos de La Española y Cuba eran los mismos sin embargo la arqueología ha demostrado que hubo localismos míticos. No obstante, hemos corroborado una cadena mitológica caribeña que varía pero que esencialmente alude a temas centrales.

cen de manera recurrente la asociación de aerófonos fracturados a entierros. Es conocida la costumbre en otras regiones de Centroamérica como Nicaragua donde se asocian a entierros este tipo de artefactos, los cuales aparecen también fracturados de manera intencional. (Gabino La Rosa, comunicación personal, 2000).

En el Perú los Chiriballas enterraban a sus muertos con artefactos musicales como las Antaras conocidas también como Zampoñas o Sikus, aún utilizadas por sociedades aborígenes originarias en nuestros días y grupos folklóricos de Sudamérica. Estos objetos aparecen asociados a juguetes, útiles de cerámica y restos óseos de la Llama, animal venerado por estas sociedades.

Las características de los hallazgos en Cuba, nos hace considerar que sólo algunos individuos por su rango, peculiaridades de su muerte o ascendencia fueron enterrados con estos instrumentos musicales. Pues el hecho de que algunos aerófonos, aparezcan como ofrendas acompañando al occiso, tal vez obedezca a la concepción de que el instrumento que en vida interpretó contenía su espíritu y para que el mismo no continuara vagando entre los vivos, fracturaban el instrumento y ponían junto al difunto para el largo viaje que emprendería.

También es probablemente estos aerófonos fueran fracturados para que las opias o espíritus de los muertos no perturbaran a las guaízas o alma de los seres vivientes y al ser un hecho selectivo, no todos en el viaje eran acompañados por aerófonos. Estos instrumentos musicales también eran detentadores de la importancia que le concedieron como fetiches de ultratumba.

Esta relación entre las guaízas y las opías, entre la vida y la muerte queda explicada lingüísticamente, según (Ulloa citado en Arrom, 1990: 73 “(...) puesto que ísiba es ‘cara, rostro’, wa - ísiba sería ‘nuestra faz, nuestro rostro’”. Pané en su crónica relata acerca del andar de los muertos y determinadas creencias que tenían nuestros primeros pobladores recogiendo para la historiografía elementos que nos familiarizan con el mundo mágico y mítico de esta cultura.

“(...) Crean que hay un lugar al que van los muertos, que se llama Coaybay, y se encuentra a un lado de la isla, que se llama Soraya. El primero que es-

tuvo en Coaybay dicen que fue uno que se llama Maquetaurie Guayaba, que era señor del dicho Coaybay, casa y habitación de los muertos.

Dicen que durante el día están recluidos, y por la noche salen a pasearse, y que comen de un cierto fruto que se llama guayaba, que tiene sabor de [membrillo], que de día son ...y por la noche se convertían en fruta, y que hacen fiesta, y van juntos con los vivos (...)” (Arrom 1990:33-34).

Ulloa citado por Arrom sugiere: “(...) Maquetaurie acaso esté relacionado con el arahuaco Kooke, Kakú, “vivir, vida” que precedido del privativo Ma, equivaldría a “sin-vida” (...)” (Arrom 1990:72).

En otro momento se alude a Soraya como un lugar donde los muertos bailan y tocan instrumentos musicales y en la descripción mitológica se hace referencia a dos aerófonos, el botuto o guarura y la flauta. Ambos instrumentos musicales evidentemente fueron connotados por estas culturas a tal punto que los botutos por ejemplo, son relativamente abundantes en nuestro país. En el mito podemos hallar determinados paralelismos entre los objetos y la subjetividad colectiva que se traspolaban en las creencias supranaturales con una vida ultratumba en Soraya y al areito como evento antropológico más importante de la etnia. Estas historias se iban transmitiendo mediante la oralidad y el canto y en definitiva coadyuvaban a que se mantuvieran y reforzaran costumbres y hábitos. Tal es el caso del papel que daban estos grupos humanos a las guayabas en la vida terrenal como un elemento que formaba parte de la herencia.

En las fiestas bajo el influjo de los narcóticos, el sonido producido por los instrumentos que manufacturaban y el baile los vivos y los muertos se relacionaban. Vínculos que trascienden a Soraya dándose como hilo conductor, en nuestro criterio, el sonido. Aspectos que ratifican el lugar que ocupó la música dentro de su cultura y que nos ayudan a explicar por qué enterraban a personajes principales con instrumentos musicales.

El entierro primario acompañado por un aerófono fracturado en el sitio arqueológico de “Dama Jayabo”, Santiago de Cuba, resulta interesante pues se halló una vasija navicular con tres caracoles de la especie *Charonia tritonis novilis* sobre

el cráneo de uno de los esqueletos. La ubicación de estas trompetas en cierta medida nos sugiere la importancia que pudieron dar estos hombres a este aerófono.

Otro entierro al parecer singular es el del sitio arqueológico “Corrales de ojo del Toro”, Pílon, Granma donde se conjugan idiófonos y aerófonos. El ajuar sonoro que acompañaba al entierro estaba conformado por un collar de 14 cuentas de cuarcita, un pendiente de *Oliva reticularis* y un botuto de *Charonia variegata* hacia los pies del entierro. “En la vasija navicular situada en el lugar que debía estar el cráneo se encontraron 7 cuentas más del mismo material, lo que hace un total de 14, las que pudieron haber pertenecido a un mismo collar roto y desplazado en el momento del enterramiento”. (Castellanos, *et al.* 1989).

El aerófono fracturado es considerado el mayor reportado en Cuba hasta el momento; 33 cm de largo por 14 cm de ancho en su extremo más pronunciado, podemos concluir que su sonoridad se enmarcaba dentro del registro grave teniendo en cuenta el tamaño de su caja de resonancia. Esta sonoridad profunda quizás se relacionó con lo que cosmogómicamente significaba el caracol para estas culturas. Los tres botutos más pequeños encontrados a dos metros del lugar, tal vez tuviesen alguna relación con este entierro, pues su sonoridad -teniendo en cuenta la caja de resonancia-, produciría un timbre más agudo y al no estar asociado al cadáver es posible que sirvieran a las guaizas para despedir a la nueva vida que emprendería esta opía.

Por su parte en la rivera caribeña venezolana encontramos un hallazgo que asocia las guaruras con un conchero monticular funerario, el sitio la “Iguana” en el estado de Falcón, donde se encontraron cinco aerófonos (no sabemos si fracturados); en este caso trompetas asociadas a entierros calcinados, se nos presenta como un fenómeno que de manera inequívoca no solo se repite en Centroamérica y Sudamérica sino en las Antillas y que en alguna medida sintetiza la importancia que los instrumentos de soplo tuvieron para estos grupos humanos.

Tabío y Guarch, 1966 hacen alusión a la flauta fracturada encontrada en el sitio “Arroyo del Palo”, junto al entierro de un joven, en este caso nos parece interesante el análisis de las posible rela-

ciones sonoras y funerarias que tal vez se establecieron. La flauta es un aerófono que posee un timbre agradable al oído de la cual emanan sonidos que psicológicamente nos conectan con disímiles sentimientos y por su morfología se le compara con el falo, la misma ha sido utilizada en ritos de confirmación, esotéricamente se aviene con el entierro y su sonoridad debía conducir a esta opía a Soraya donde vagaría de manera armoniosa y reposada. No se puede desestimar incluso algunas relaciones de género tamizadas en estos entierros pues muchos pueblos primitivos denominaban a sus flautas con nombre de animales y algunos como los máwi hoy, realizan representaciones musicales con determinados significados sexuales donde la flauta macho guía a la hembra (Toro 1990).

Sin lugar a dudas la posible flauta encontrada en un sitio funerario “Cueva de los Chivos”, en el Valle de Jibacoa, Manicaragua, Villa Clara, elaborada según informe conocido, en la tibia de un niño, así como el silbato o reclamo del sitio “Santa Rosa” en Las Tunas, elaborado en fragmentos de huesos largos, costilla y la mitad de un molar humano, son los instrumentos musicales que más nos invitan a la reflexión, pues de ser correcta la clasificación de “Cueva de los Chivos”, nos encontraríamos ante los primeros artefactos musicales confeccionados en restos óseos humanos reportados para Cuba; se desconoce si el primero está fracturado.

En el caso de instrumentos musicales asociados a entierros el símbolo se fortalecía por su fractura porque probablemente representaba una ruptura con el mundo material, pues rara vez podremos volver a obtener toda la gama sonora de un aerófono una vez que a sido fracturado pues el aire se escapa y no lo permite, esto nos hace conjeturar que el vínculo entre las guaizas y las opías quedaba delimitado por el aire como portador del sonido.

Conclusiones

De inusitado interés resulta reencontrarnos en la diáspora americana y caribeña aún cuando seamos portadores de culturas particulares.

Ser conscientes que América comparte rasgos culturales distintivos que no solo deben ser abor-

dados desde una perspectiva de pertenencia a un primer o tercer mundo, sino por una cultura específica que nos distingue de los eurocentros de poder aún cuando producto de la globalización inevitable por demás, se legitimen los rasgos culturales del llamado primer mundo.

La cultura como elemento superestructural nos convoca a un discurso de la búsqueda de nuestra génesis y puntos de contactos pues aún cuando muchos rasgos culturales de nuestros ancestros primigenios fueron borrados por la docencia y los medios masivos de comunicación, la cosmogonía, la música y la cultura espiritual o intangible nos unen irreversiblemente con el Caribe.

Existe un vínculo cultural de prácticas constructivas de aerófonos que se maridan de manera irresoluta entre la rivera caribeña de Venezuela, Cuba, y República Dominicana que se explicitan en el modo en que construían los aerófonos.

Bibliografía

- ALEGRÍA, R. E. (1986), *Apuntes en torno a la mitología de los indios taínos de las Antillas Mayores y sus orígenes suramericanos*. Centro de estudios avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ed Ciencias sociales. La Habana, Cuba.
- ARROM, J. J. (1975), *Mitología y Arte prehispánico en la Antillas*. Ed. Siglo XXI, México. DF.
- (1990), *Relación acerca de las antigüedades de los Indios*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
- CASTELLANOS, N., G. IZQUIERDO y M. PINO. (1989), “Entierro aborigen en el sitio Corrales de Ojo del Toro”. *Carta Informativa*. Época II, No. 117, Dpto. de Arqueología, Instituto de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
- GARCÍA, F. y G. PERALTA (1948), “Resumen de las actividades durante el año de 1948”. *Revista de Arqueología y Etnografía*, pp. 48-87.
- GARDNER, H. (1987), *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed Paidós. Buenos Aires Argentina.
- GÓMEZ, P. E (1972), “Concheros montículos funerarios de la Iguana. Estado Falcón Venezuela”. Ponencia presentada ante el *XL Congreso Internacional Americanista*. Roma.
- GUARCH, J. M. (1994), *Yaguajay, Yucayeque Turrey*. Ed. Holguín y Publicigraf, Holguín, Cuba.
- GUARCH, J. M. y A. QUEREJETA (1992), *Mitología aborigen de Cuba. Deidades y personajes*. Ed. Publicigraf, La Habana, Cuba.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2010), “Enseñanza de la música aborigen en el Instituto Superior de Arte. De la investigación al aula”. *Cuba Arqueológica. Revista digital de Arqueología de Cuba y el Caribe*, año III, No. 1, enero-junio.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2009), “Instrumentos musicales aborígenes y su relación con la mitología caribeña”. *Revista de Ciencias Sociales UNAY Runa*, núm. 8 Perú.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2006), “El caracol como reflejo del sonido y la fertilidad”, Multimedia de la VII y VIII Conferencia Internacional de Antropología “La antropología ante los nuevos retos de la humanidad”, Instituto Cubano de Antropología, La Habana.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2005), “De la canción aborigen a la canción cubana. Su Identidad”, *Boletín Gabinete de Arqueología* No. 4, año 4. OHCH, La Habana.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2005), “Nuestro primeros músicos”, *Revista Umbral* No 16.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2001), “Instrumentos musicales asociados a ritos funerarios”. *Islas*, No 130 Año 43 Octubre- Diciembre, Universidad Central de las Villas. Santa Clara Villa Clara.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2000), “La música aborigen de Cuba”. Inédito. Instituto Cubano de Antropología, La Habana, Cuba.
- HERNÁNDEZ, G. y G. IZQUIERDO (2006): “Los instrumentos musicales aborígenes de Cuba: algunas relaciones míticas”. Inédito. Instituto Cubano de Antropología, La Habana, Cuba.
- IZQUIERDO, G y G. BAENA (2004), “El uso de la concha por las culturas prehispánicas de Cuba”. Inédito. Instituto Cubano de Antropología, Cuba.
- La Biblia*, Génesis 4-21:8.
- MARTÍ, S. (1968), *Instrumentos musicales Pre-cortesianos*. Printed. México.
- MOSER, J. H (1966), *Estética de la música*. Unión tipográfica Editorial Hispano Americana. México.

STEWART, J. (1963), *Handbook of South American Indians*. Vol. 4 New York Cooper Square Publishers.

TABÍO, E. y J. M. GUARCH (1966), *Excavaciones en Arroyo del Palo, Mayarí, Cuba*. Ed. Academia, La Habana, Cuba.

TORO, J. L. (1990), “Las flautas Yapurutú”. *Anuario*, FUNDEF, Fundación de Etnomusicología y Folklore. Año I. Venezuela.

VOSS, A. (2003), “Nuevos apuntes para los estudios de los conchales”. *Boletín Gabinete de Arqueología*, No. 2, año 2. OHCH. La Habana.

Recibido: 22 de noviembre de 2011.

Aceptado: 3 de diciembre de 2011.