

Análisis morfológico de instrumentos musicales prehispánicos:

silbatos, ocarinas y trompetas en arcilla pertenecientes a las culturas Tuza y Tumaco-La Tolita II¹

Iconofacto • Vol. 6, N.º 7 / Páginas 44 • 56/ Medellín-Colombia / Diciembre 2010

Juan Camilo Buitrago. Diseñador Industrial. Integrante de Nobus: Grupo de Investigación en Diseño de la Universidad del Valle. Correo electrónico: buitraguillo@gmail.com, juanbuit@univalle.edu.co

Artículo recibido el 25 de abril y aprobado el 14 de septiembre de 2010.

RESUMEN: este artículo presenta el modelo metodológico seguido en la descripción morfológica de 31 instrumentos musicales de viento pertenecientes a las culturas Tuza y Tumaco-La Tolita II y localizados al sur de Colombia y al norte de Ecuador antes del arribo de los españoles al continente.

PALABRAS CLAVE: diseño precolombino, Tuza, Tumaco-La Tolita II.

ABSTRACT: This paper presents the methodological model followed in the morphological description of 31 wind musical instruments belonging to cultures *Tuza* and *Tumaco-La Tolita II*, and located in southern Colombia and northern Ecuador before Spanish first arrival.

KEY WORDS: *precolombino design, Tuza, Tumaco-La Tolita II.*

1 Este artículo es producto de la investigación “Diseño, Tipología Formal y Afinación en Instrumentos Prehispánicos de las Culturas Tuza (1250-1500 d. C.) y Tumaco-Tolita Clásico (300 a. C.-600 d. C.)”, financiada por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle y realizada por Adriana Guzmán (Licenciada en Música, profesora de la Escuela de Música de la Universidad del Valle), Germán Pinilla (Licenciado en Filología, profesor del Departamento de Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle) y Juan Camilo Buitrago (Diseñador Industrial, profesor del Departamento de Diseño de la Universidad del Valle).

tan provenir), el diseño ha desatendido la dimensión académica propiamente dicha, aquella que se aleja de la reducida perspectiva de la formación universitaria, y que más bien se acerca a las dinámicas de la conformación de estructuras científicas como *deber ser* de su proceso holístico de profesionalización.²

Ahora bien, entendemos a partir de estas ideas que la “parcelización” del conocimiento se ha relativizado gradualmente dada su incapacidad para explicar los fenómenos en su totalidad.³ En consecuencia, lo que tenga que decir una disciplina sobre un problema de estudio puede señalar algunas dimensiones del objeto, que desde otras perspectivas pueden pasarse por alto. Esto no solo permite dibujar una silueta más completa del problema, sino también alimentar las diferentes miradas de las reflexiones sobre el enfoque y los procedimientos. Es en suma, el alimento del conocimiento en general, junto con el ajuste paulatino de los enfoques disciplinares.⁴

Desde este marco de referencia, entiendo que el diseño industrial como disciplina académica tiene la obligación de integrarse en las dinámicas de construcción del conocimiento, para que así se observe el mundo —que tradicionalmente ha sido observado desde otras perspectivas— mediante enfoques de esta disciplina (que varios teóricos reconocen sintetizada en el dominio del lenguaje de la forma, por supuesto no unívoca, ni completamente entregado éste a manos de aquella). Este ejercicio plantearía la existencia de conceptos y categorías que permiten que el diseño se acerque a entender el mundo (categorizar, clasificar y etiquetar el mundo según las ideas de Svensson (2003).

1. INTRODUCCIÓN

Corriendo el riesgo de caer en el reino de “la evolución de las siluetas”, que tajantemente cuestiona Barthes (1993: 350-353), pero al mismo tiempo recurriendo a la salvedad que hace al aceptar que esta evolución en “catálogos” hace parte del trabajo de un investigador social, he realizado una suerte de “documentación morfológica” de un conjunto de instrumentos musicales manufacturados por grupos de habitantes antes de la llegada de los españoles a los territorios hoy denominados Colombia y Ecuador.

En primera instancia, es importante reconocer la relevancia que tiene el diseño como disciplina en este trabajo de documentación. A simple vista, y seguramente recreando modelos heredados de antaño, las disciplinas del diseño se han inscrito en el fervor por la aplicación material, es decir, se han concentrado en la concreción de cosas. En esta vertiginosa carrera (entendible por la edad de las disciplinas y la ramificación pragmática de donde aparen-

2 Por *profesionalización* se entiende “[...] el proceso de especialización de las distintas actividades laborales, con tendencia a consolidar las profesiones ya existentes o a crear profesiones nuevas” (Parsons, 1979: 539), suponiendo que “[...] en la sociedad moderna [haya] un aumento de la *formación científica* y académica [...]” (Karl-Heinz, 2001: 734. El subrayado es mío).

3 Sugerimos revisar los textos de Freidson (2001) y Abbott (1988) al respecto.

4 Con la prudencia que quisiera mantener para no entrar en las dinámicas de la moda metodológica, es decir, entendiéndolo que de acuerdo con el objeto de estudio éste es un ejercicio racionalmente útil y no una imposición pasajera.

2. A MANERA DE CLASIFICACIÓN

La siguiente parte presenta el sistema de análisis hecho a 31 instrumentos musicales de viento,⁵ pertenecientes a las culturas prehispánicas Tuza Piartal y Tumaco-La Tolita II, asentamientos culturales que se localizaron al sur de Colombia y al norte de Ecuador entre 500 y 1500 d. C. y entre 400 a. C. y 1200 d. C., respectivamente. Estas piezas hacen parte de la colección del Museo Arqueológico Julio César Cubillos de la Universidad del Valle, en Cali, Colombia.

Por “análisis” nos referimos principalmente al estudio desde la dimensión morfológica del grupo de piezas. Esto es: la descripción de ciertos atributos de la *calidad formal*⁶ de una selección de objetos prehispánicos, en tanto artefactos de la cultura material de un grupo humano⁷.

Basados en esta introducción, creo necesario presentar la clasificación de la selección de piezas según su *calidad formal*, no sin antes aclarar que pensando en compararlas, he definido para cada una de “las categorías mayores”, las dimensiones analíticas de *pieza más mimética* y *pieza más sintetizada* respecto a la característica formal principal que determina cada grupo⁸.

5 Ocarinas, silbatos y trompetas que de aquí en adelante en función de aligerar la lectura, llamaré simplemente “piezas”.

6 Lo que Huyghe (1977) denomina la calidad, y que el presente análisis acuña como criterio para la descripción, tiene que ver con la manera como el hombre le otorga sentido a sus creaciones: “[...] el hombre quiere algo más: no le basta con actuar, sino que quiere actuar con ‘conocimiento de causa’ [...] el conocimiento lúcido [...] así a esta primera facultad propia del hombre [la del conocimiento lúcido], se añade otra: el sentido de la calidad, el deseo de mejorar el mundo y de mejorarse [...]” (Huyghe, 1977: 3. El subrayado es mío)

7 Más allá de un esfuerzo por legitimar este trabajo, me baso en el hecho de entender que inicialmente a través del reconocimiento de estas siluetas, organizadas en sus respectivos catálogos, más adelante desde otros trabajos en los que sean rebasados los objetivos del presente proyecto, deben hacerse análisis en los que estas descripciones sean insumos para el entendimiento de patrones culturalmente significativos: “[...] los fenómenos notificativos siempre pueden y, de hecho, deben definirse en términos axiológicos [...]” (Barthes, 1993: 360). En este artículo me limitaré a describir las piezas tal como se presentan en la actualidad (entendiendo que, como documento, éstas se nos presentan de una manera particular, por el paso del tiempo, por su clasificación científica, etc.) y a organizar una serie de hallazgos, arriesgándome por fuera de los bordes propuestos a plantear un par de relaciones en las que espero, mi espíritu no me traicione.

8 *Mimético* entendido como el ejercicio de creación humana que pretende la representación de “lo natural” (animales, vegetales, seres humanos, etc). *Sintetizado* entendido como el ejercicio de configuración material, en el que se halla *interpretado* el entorno circundante (transformado o reducido). Sabiendo que los hombres, cuando

Se han establecido dos grandes categorías: la primera reúne las piezas que manifiestan tener *un eje*, que como elemento de referencia, regula la configuración tridimensional de la forma. Esta categoría la hemos llamado *piezas de un cuerpo*. La segunda reúne las piezas que han sido construidas por bondad de *dos ejes* diferenciados, configurando así en nuestro esquema de análisis, la categoría que llamamos *piezas de dos cuerpos*. En cada una de estas categorías se encuentran diferenciadas dos partes: una relativa a la representación de referentes en distintos grados de iconicidad (Villafañe, 2006), y otra relativa a lo que hemos entendido como la apropiación de estos referentes, lo que evidencia su interpretación, y en ese camino, la innovación cultural de las piezas (*lo mimético y lo sintético*). En este orden de ideas, las piezas que reúnen como tipo ideal estas características son:

2.1 PIEZAS DE UN CUERPO

*Mimética. Silbato Tuza-Piartal (CRIA-649)*⁹. Es una copia bastante aproximada al referente natural del caracol *Buccinidae*. En este grupo se encuentran también las piezas de la colección trompetas Tumaco-La Tolita II CRIA-42 y CRIA-587, que valoramos como piezas de una altísima cercanía al referente animal que representan.¹⁰ Acompañan a éstas las piezas Tuza CRIA-2234 y CRIA-2238 (en el subgrupo de representaciones animales) y Tumaco-La Tolita II CRIA-925, CRIA-376, CRIA-1574, CRIA-1558 y CRIA-2304, como piezas de representación antropomorfa.¹¹

Sintética. Ocarina Tuza-Piartal (CRIA-1829). Es una pieza bastante depurada, no solo en su calidad formal (la configuración tridimensional de la pieza en su exterior ocurre prácticamente por la fusión de dos figuras que tienden al rombo, mientras que la sección de su espiral interno tiende con relativas precisiones al círculo), sino también en su registro

se hacen sedentarios, se convierten en obstinados replicantes de su contexto, bien por lo maravillados y urgidos que se encuentran frente a las nuevas maneras de vivir (Maldonado, 1977), bien bajo el asombro de aquello que les rodea, y posiblemente por el interés de apropiarse de aquello que no entienden mediante su reproducción (Huyghe, 1968; Gombrich, 2007).

⁹ Por su sigla, Centro Regional de Investigación Arqueológica.

¹⁰ La cultura Tumaco-La Tolita II se estableció en la costa pacífica colombo-ecuatoriana (Rodríguez, 2002: 314), cuyas características ecoambientales tienen que ver con la más diversa fauna, bien por las distintas fuentes fluviales, bien por la proveniencia oceánica propiamente dicha, de donde es sencillo inferir que estas reproducciones tienen que ver con conchas de caracoles.

¹¹ La pieza CRIA-2304 es, por mucho, la pieza con mayor detalle en cuanto a su representación antropomorfa. Infortunadamente la imposibilidad de hacer su escanografía me ha alejado de hacer un mapa completo dentro de las expectativas del proyecto.

cromático y de texturas. Esta pieza reúne las características de abstracción más importantes de la serie de ocarinas *sintéticas de un cuerpo*, en las que además se pueden incluir Ocarina Tuza CRIA-2239, CRIA-2241, CRIA-435, CRIA-2135, CRIA-2134, CRIA-2649, CRIA-1570, CRIA-A41-5, CRIA-1830 y CRIA-2240.

2.2 PIEZAS DE DOS CUERPOS

Mimética. Silbato Tumaco-La Tolita II (CRIA-1280). A pesar de que representa una invención cultural (la fusión entre un hombre y un animal), esta pieza resulta ser no solo aquella de *dos cuerpos* en la que se pretende representar con mayor detalle aspectos de la realidad (pese a su fantástica configuración), sino también la pieza que recrea los sistemas de producción de sonido, morfológicamente menos elaborados.¹² Esta pieza recoge las características principales de su homóloga silbato Tumaco-La Tolita II CRIA-1158, en ésta aparentemente fue más importante representar con realismo una imagen que producir mecánicamente un registro sonoro.

Sintética. Ocarina Tuza-Piartal (CRIA-269). No solo manifiesta ser la pieza de mayor complejidad morfológica de la selección, en el sentido de la regularidad que gobierna las decisiones formales en cuanto a calidad y a proporción, sino en la que cualquier tipo de referente sobre su representación será relativizado.¹³

¹² Al interior de este silbato se halla configurada una cavidad amorfa que parece seguir las características formales del cono que la contiene. Caso contrario de las piezas clasificadas en las otras categorías, que están compuestas por detallados espirales que producen el sonido.

¹³ Con la indulgencia del lector, confesaré una anécdota. La apariencia formal de estas ocarinas Tuza (CRIA-2236, CRIA-2131, CRIA-2129, entre otras) hace pensar inicialmente en representaciones de caracoles de tierra. Sin embargo, no solo su nivel de abstracción formal, sino sobre todo, su estructura interna denuncian una interpretación de la realidad por parte de sus artifices.

3. ESTRUCTURA DEL ANÁLISIS

Debo insistir en que el trabajo que origina este escrito, más allá de la elucubración conceptual, ha buscado hacer un estudio de orden *empírico*, cuyo resultado permita realizar series de indicios, insumos de futuras interpretaciones, a través de las cuales pueda ser establecido un capítulo más en el entendimiento de la identidad de los grupos prehispánicos que habitaron los territorios que actualmente conforman el suroccidente de Colombia y el norte de Ecuador. En este orden de ideas, reflexionar sobre los conceptos como fines en sí mismo se alejó de los intereses del trabajo, que tienen que ver mejor con que se abra lugar a la reflexión “en función de”, en este caso en función de la descripción objetual. En otras palabras, los conceptos fueron utilizados como mecanismos de análisis y no únicamente como componentes de la reflexión teórica.

Los atributos de la calidad formal de las piezas de estudio, a los que Sánchez *et al* (2006) denominan “alfabetos morfológicos” (p. 55), se entienden como aquellos elementos que “[...] funcionan como letras (signos) de orden formal y sus principios de ordenamiento, es decir, son axiomas de orden descriptivo que definen criterios constructivos morfológicos y físicos [...]”.¹⁴ En este análisis estos atributos se conciben desde dos perspectivas: desde la descripción de la pieza y desde los criterios constructivos de la forma.

Es decir, señalan una invención en la materialización de la pieza si se tiene en cuenta que ninguna especie malacológica, de las que estos indígenas pudieron tener como referencia, presenta en la realidad dicho comportamiento formal-estructural (en la mayoría de las especies malacoloideas el espiral es la estructura constitutiva de la concha de los mismos y no se presenta en el cuerpo del animal). La aparición del espiral —en lo que sería la representación del cuerpo del animal y no en su concha o caparazón— es suficiente indicio de transformación de la realidad natural y de la apropiación del contexto, posiblemente en función de garantizar una calidad sonora de ciertas características.

¹⁴ Las dimensiones planteadas por el estructuralismo lingüístico (semántica, sintáctica y pragmática) son la base de esta consideración (Sánchez *et al*, 2006: 50).

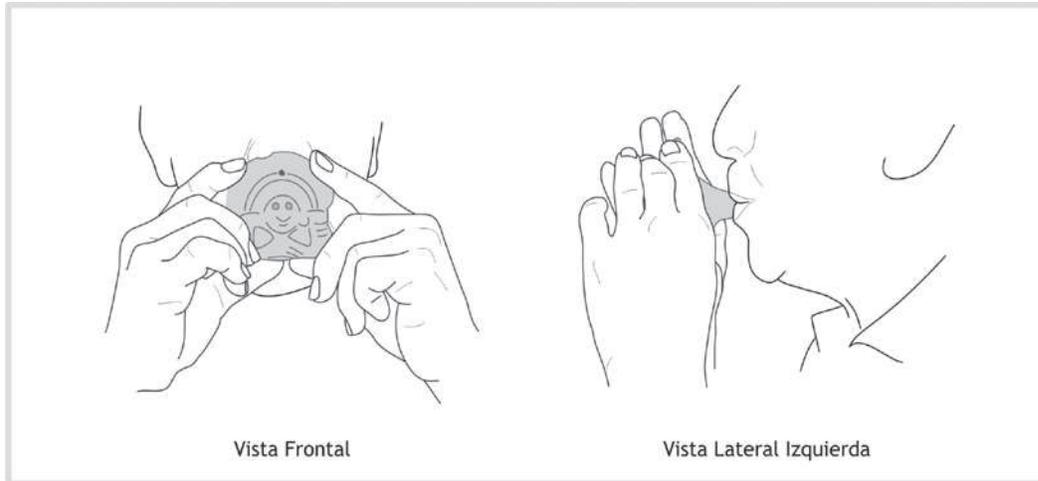


Figura 1. Uso silbato Tumaco-La Tolita II 1280.

3.1 DESDE LA DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

Para la descripción de la pieza, primera categoría que presenta el instrumento en sus generalidades, se relacionan la descripción del material de fabricación, su datación aproximada cuando está disponible y una breve descripción de su uso en cuanto estructura morfológica y acústica.¹⁵

3.2 DESDE LOS CRITERIOS CONSTRUCTIVOS DE LA FORMA

No quisiera sumergirme en una discusión poco provechosa para la consecución de los objetivos, sin embargo, es importante entablar un rápido diálogo con las fuentes que han funcionado como soporte conceptual para esta parte del análisis.

No es del todo sencillo encontrar en la literatura sobre diseño documentos que se ocupen explícitamente de modelos de lectura del *lenguaje de la forma*. Pero más complicado es el hecho de referirse (como en una suerte de reflejo) a autores que se han naturalizado en nuestros imaginarios como autoridades en el tema debido a la “entronación” que los diseñadores les hemos otorgado durante varios años (y así contribuido a su establecimiento como grandes autoridades en la materia). Los académicos que están a nuestra disposición, y que por supuesto valoro como un grupo

¹⁵ En este artículo se privilegia la dimensión práctica de los instrumentos. La descripción presentada puede ser hecha desde cada una de las perspectivas que plantea Acha (2006) sobre las funciones de los objetos; es decir, guardando las proporciones para cada caso, es posible hacer una descripción del objeto desde la manera como se usa en su dimensión práctica: “[...] etapa técnica y funcionalista del objeto [...]” (Sánchez, 2001: 9-10), desde los usos en su dimensión estética, en la cual el sujeto logra concretar sus deseos y mitigar sus miedos, anhelos, etc. (Moles, 1975), o también desde su perspectiva simbólica, como significado y significante (Barthes, 1993).

reducido y provisional¹⁶ coinciden en ser *generalizantes*, es decir, practican ejercicios conceptuales en los que parecen buscar modelos y tipos ideales para estudiar la realidad, ilustrando lo que Mills (2000) llamó la “gran teoría”.¹⁷ La manera como proceden no parece estar anclada a los estudios de la realidad como *medio* para la formulación conceptual. De esta manera, la estructuración de lo conceptual parece más bien un mecanismo unidireccional para estudiar la realidad. Lo expongo de esta manera, pues es allí donde creo se halla el primer impedimento para entender cabalmente cada una de las consideraciones constituidas por algunos de estos autores, y posiblemente la razón por la cual algunos de los criterios de análisis que proponen frecuentemente quedan en la ambigüedad.

Apuntando al ascetismo conceptual, este proyecto concibe los *criterios constructivos de la forma* desde los *criterios de orden* y los *criterios de proporción*, como dimensiones en las que se pueden describir las *calidades formales* de las piezas.¹⁸

A. CRITERIOS DE ORDEN

Para determinar las características de esta dimensión de análisis, cada pieza ha sido des-
 envuelta en sus vistas isométricas principales, de las cuales han sido analizadas las tres
 vistas principales del objeto (valoradas en relación al uso). Cada uno de estos esquemas
 (vista superior, lateral y frontal del objeto) a su vez ha sido inscrito en sus respectivos
 marcos geométricos de referencia, que no solo permiten entender su “verdadera magni-
 tud”, sino que también permiten usar los instrumentos de análisis en cada caso.

Esta dimensión permite aproximarnos a describir la manera como *la forma adquiere su configuración material*. Para acercarnos a ella entendemos que esta dimensión está compuesta por dos unidades de análisis: la *axialidad*, como estructura general del ordenamiento de la forma, visible desde el perímetro general de la misma (que podría llamarse *estructura* en la lectura tridimensional de la pieza y desde el nivel de construcción de los contornos que exponen las isometrías, como se puede ver en la Figura 2).

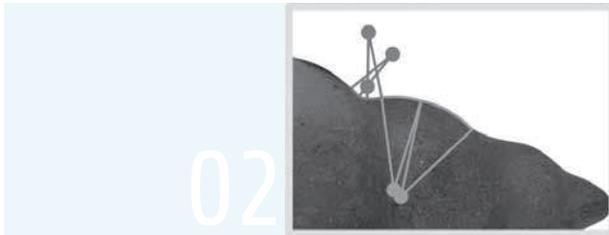


Figura 2. Detalle silbato Tuza 649. Axialidad en arcos constitutivos del perímetro.

¹⁶ Valorados de esa manera, más por el no muy extenso ejercicio de indagación de nuestra parte, que por el propio tratamiento de los autores.

¹⁷ Mills, en su momento, realiza una crítica incisiva sobre las maneras como se practicaba el ejercicio de la investigación social en su país. En primera instancia, señala una corriente que privilegiaba el trabajo sobre los conceptos, en donde Mills encuentra como el gran representante a Talcott Parsons. Al producto de los trabajos de este grupo le denominará “gran teoría” (Mills, 2000: 44-67).

¹⁸ Seguramente Sánchez et al reclamarían por lo que ellos denominan “criterios de unidad, criterios adaptativos y criterios de composición”, como elementos faltantes desde su propuesta original (Sánchez et al, 2006: 99). A esto debo responder que, tal como lo veo, estos criterios se encuentran reunidos en las otras dos clasificaciones que se han mencionado. Es más, a partir de su propuesta, me atrevería a proponer un ajuste en la categorización. Aquí entenderemos “lo morfológico” desde las dimensiones orden y escala, que dan cuenta de las propiedades de la forma como tal. Estas dimensiones describen lo que llamaremos elementos de la forma (propuestos por Sánchez et al como criterios de unidad), que se interrelacionan mediante operaciones (criterios adaptativos) en el discurso de la composición.

03

Esta unidad de análisis presenta resultados en términos de tipos (*uniaxialidad* o *coaxialidad*)¹⁹ y posiciones (*endógenos* y *exógenos*)²⁰. Para lograr la medición de esta segunda subdivisión ha sido necesario dibujar los contornos de las isometrías del objeto, plasmando tantos arcos como la *calidad de la forma* exige en la realidad.²¹ Una vez dibujados, y enfatizando que en su mayoría resultan ser arcos de diferentes dimensiones, se identifica la posición del radio que les da lugar en la geometría descriptiva para así poder determinar su posición con respecto a la *forma*.

19 Como su nombre lo indica, *uniaxial* se refiere a la configuración de un volumen a partir de un eje de construcción: un ejemplo sencillo puede ser un vaso o un jarrón, dado que adquieren su forma final una vez su corte gira en torno de un eje central (ver Figura 3. Estructura uni axial). Por su parte, la *coaxialidad* refiere generalmente volúmenes que son configurados a partir de la adición de otros más sencillos, y en cuya relación puede leerse más de un eje de construcción: por ejemplo, una sartén o una olla a presión manifiestan un eje que configura el recipiente en el que se cuecen los alimentos, cuya dirección es contraria a la del mango de sujeción de estos objetos (ver Figura 4. Estructura coaxial). Sánchez (2001) propone una serie de posibilidades al interior de esta unidad, que puede ser aclaratoria para algunos propósitos analíticos (p. 59).

20 Que tienen que ver con que la ubicación del eje se halle dentro del perímetro de la forma (*endógeno*), o que por el contrario se halle fuera del mismo (*exógeno*).

21 Se enfatiza en que la naturaleza descriptiva de este trabajo impide intervenir los registros formales de las piezas. Ya es suficiente sesgo utilizar no solo instrumentos occidentales, sino además la lógica que se halla detrás de ellos.



Figura 3. Escanografía silbato Tuza 649. Estructura uni axial.

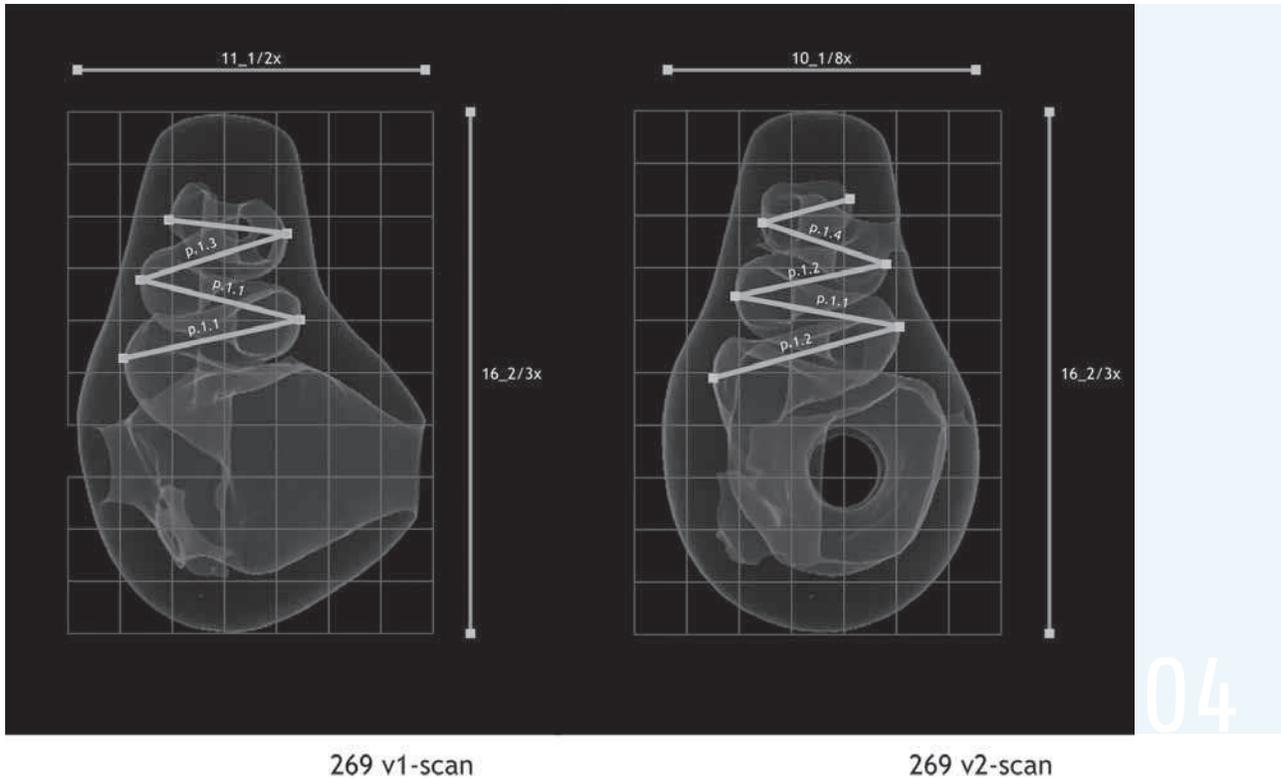


Figura 4. Escanografía ocarina Tuza 269. Estructura coaxial.

La segunda unidad de estudio que da cuenta de los *criterios de orden* es la *simetría*, que como principio de lectura de la configuración de la forma, pone en relieve los patrones de correspondencia de los llamados *accidentes* de la forma, en este caso en torno a ejes o líneas en las isometrías de las piezas. Asimismo, se puede determinar si esta *simetría* es *geométrica*, en el sentido de la correspondencia instrumental de los accidentes en la composición, o *aparente*, cuando se relacione con la percepción visual de *simetría* (la cual es negada por la medición instrumental). Para dicho efecto, se han usado las vistas isométricas dentro de sus marcos geométricos de referencia. En primera instancia,

se trazaron los ejes geométricos de construcción (las líneas sólidas que se aprecian en la Figura 5 como modelo de simetría), que responden a la división del marco geométrico en su mitad, tanto en la dirección horizontal (eje *x*) como en la dirección vertical (eje *y*). Estos ejes dan cuenta de la división geométrica de la perspectiva, en el sentido de lo “occidentalmente ideal”. Simultáneo a este registro, fueron trazados los ejes que responden a la conexión de los puntos extremos de la pieza en cada cuadrante, representados por las líneas punteadas en la misma imagen. La idea fundamental con esto es poder comparar los ejes geométricos con los verdaderos ejes de construcción de las piezas. Adicional a la comparación visual, un ejercicio de simetría especular a partir del “eje verdadero” permite corroborar la existencia *geométrica* o *aparente* de este criterio de análisis.

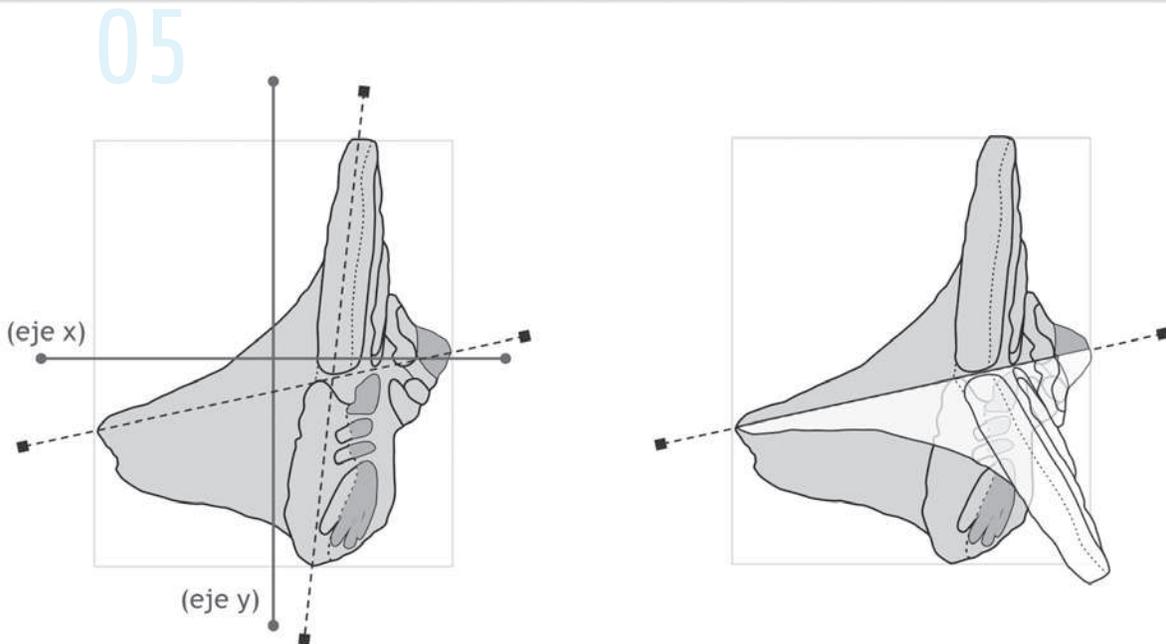


Figura 5. Silbato Tumaco-La Tolita II 1280. Modelo de simetría.

B. CRITERIOS DE PROPORCIÓN

Como relación dimensional interna en la composición formal se estudiaron los *criterios de proporción*. Por su naturaleza, este criterio debe ser medido en las isometrías del objeto debido a la necesidad de trabajar con magnitudes verdaderas que sean susceptibles de ser comparadas. En este segundo parámetro descriptivo, se ha considerado medir los diversos *accidentes* de la *forma*, bien sean de orden intencional (deliberadamente hechos en la forma por su artífice), bien estén grabados en la forma a causa de factores como el paso del tiempo y su respectivo desgaste material.

Establecer esta dimensión de análisis implica el uso de una retícula en la cual se inscriben las vistas isométricas del objeto. En esta retícula son proyectados hacia los extremos los puntos en los que se hace notoria una decisión en la transformación formal de la pieza. Consecutivamente y con base en la unidad más pequeña de aquella isometría, todas las distancias son medidas en *proporción* a las diferentes vistas del objeto.

RACIONALIZACIÓN

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Es importante anotar que los datos resultantes de este estudio morfológico son la entrada para interpretar patrones culturales, que como dice Gombrich (2007), denuncian *ideas* y *exigencias* (p. 44), en este caso, las de los artesanos Tuza-Piartal y Tumaco-La Tolita II al cristalizar códigos de belleza y deleite, propios de la construcción social del gusto.

En cuanto a la función representativa del grupo de instrumentos musicales estudiados, y en relación a sus respectivas relativizaciones, pueden entreverse dos tendencias claramente diferenciadas. Por un lado, el que podríamos llamar “antropocentrismo” Tumaco-La Tolita II, dado su constante ejercicio de representación de la figura humana, bien en un figurativismo detallado, bien en la cristalización de fantasías culturales (animales-hombres, hombres-animales). Por otro lado, tenemos la constante representación animal de la cultura Tuza-Piartal. Aunque la mayoría de las ocarinas estudiadas de este complejo cultural manifiesta tener un referente animal, se halló que, dada su “limpieza morfológica”, existe un proceso de abstracción, de *racionalización* de la forma, relacionado estrechamente con propósitos acústicos y no tanto plásticos, como sucede de la cultura Tumaco.

Igualmente, los registros de *axialidad* permitieron determinar que no

existe ninguna pieza en el estudio que muestre especularidad instrumental. La *simetría aparente*, resultante de la percepción, se desvanece frente a la medición instrumental. A pesar de ello, es interesante ver una especie de patrón en ambos complejos culturales. Por lo general, las piezas Tumaco registran *simetría aparente* en una de las vistas isométricas, en aquellas que manifiesta ser la representativa (silbatos) o en aquellas preñantes (ocarinas). Esto se explica dado el interés figurativo de los artesanos: al reproducir el modelo de la realidad (mayormente humanos), son reproducidos también sus patrones de simetría. Por su parte, las piezas Tuza-Piartal registran la *simetría aparente* en por lo menos dos de las tres vistas del objeto. No puedo explicar este fenómeno, pero me atrevo a pensar que la racionalidad en la que se encontraba el grupo en relación con la producción material de estos instrumentos como objetos principalmente musicales (el principio aquel de que la forma sigue la función), les permitió cierto nivel de conciencia frente a la tridimensionalidad de la forma y frente a sus relaciones con la transformación de las expectativas sonoras. Por supuesto, esto no es más que una conclusión provisional del proyecto. Respecto a la *axialidad* en volúmenes, ser completamente uniaxial o coaxial no es característico de ninguno de los dos grupos en particular. Lo que sospecho es que la presencia de una u otra característica está relacionada con el carácter *escultórico* en el caso de los Tumaco, y con el propósito *acústico* en el caso de los Tuza. Es decir, el eje que permite la configuración de la

DE LA FORMA

pieza resulta esencial para la configuración interna de las cajas de resonancia en el caso de las ocarinas Tuza, mientras que en las piezas Tumaco hace parte de una especie de extensión que evidencia su elemento más importante: la representación figurativa. Desde una síntesis formal, los ejes que conforman los perímetros de la forma en las vistas isométricas registran una mayor cantidad de arcos más pequeños, cuando de referentes naturales se trata (representaciones animales y/o humanas) y, en menor cantidad, arcos con radio mayor (por momentos casi líneas rectas). Esta última característica presente en la cultura Tuza por excelencia.

Sin relacionar su existencia con ejercicios premeditados, existen *patrones proporcionales* relativamente ordenados en los instrumentos Tumaco y Tuza. La diferencia que se puede señalar entre ambos es que en el grupo costero (Tumaco) las relaciones de proporción se presentan en los perímetros de los contornos, mientras que en el grupo andino (Tuza), se presentan intrafiguralmente en la estructura como volumen, registrando en casos de evidente síntesis el uso de la proporción áurea (Buitrago *et al.*, 2009).

Como se ha enunciado, la *calidad morfológica* de las cavidades internas de las piezas realza una notoria diferencia entre los instrumentos Tumaco y los Tuza (con excepción de las trompetas, igualmente figurativas en los

dos complejos culturales). Mientras en Tumaco la mayoría de las piezas exhibe cavidades amorfas a modo de vacíos internos no configurados; en Tuza, estas cavidades se caracterizan por ser complejos y detallados espirales, que como se indicó, responden en su mayoría a una transformación cultural sintetizada e intelectual de los referentes de donde probablemente provinieron los ejercicios de creación de instrumentos de viento. Las secciones o los cortes de la mayoría de esos espirales así lo demuestran al ser prácticamente círculos.

En suma, este pequeño grupo de instrumentos musicales de viento nos da una serie de pistas sobre la construcción social del gusto en los indígenas Tumaco-La Tolita II y Tuza-Piartal. No solo evidencian diferencias en cuanto a sus respectivas valoraciones, sino que también muestran las respectivas relaciones entre la forma como soporte material y el sonido como estructura intangible (como una suerte de genealogía de la relación forma-función). El nivel de detalle alcanzado por los instrumentos de análisis utilizados en el proyecto (provenientes de las teorías de la forma), no solo permite evidenciar un tipo de “antropología morfológica”, sino que, como hechos congelados en la cultura material, nos acerca a sus artífices en cuanto ideas y expectativas culturales, si es que volvemos a las palabras de Gombrich (2007) “[...] porque toda la historia del arte no [solamente] es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias [...]” (p. 44).

AGRADECIMIENTOS

Hubiera sido imposible alcanzar el planteamiento, el desarrollo y los resultados de la investigación de donde proviene este escrito sin la colaboración de Carolina Isaza (Vicerrectora de Investigaciones de la Universidad del Valle), Carlos Armando Rodríguez (Director del Museo Arqueológico Julio César Cubillos en la misma Universidad), Miguel Bohórquez, Edier Becerra, Cristian Chamorro (Departamento de Diseño), Jaime Cantera (Departamento de Biología), Carlos Patiño (Escuela de Comunicación Social) y los estudiantes Juan Manuel Lozana (Escuela de Música), Marta Calle, Mónica Giraldo, Sadua Aristizábal, Yancy Garzón, Irene Rodríguez, Gloria Pineda, Angie Olmos, Lizeth Marmolejo, Paola Lara, Carlos Suárez, Johan Pérez, Juan Carlos Caicedo, Jimena Ramírez, Tatiana Franco y Carolina Cifuentes, del Departamento de Diseño de la Universidad del Valle.

De la misma forma, el proyecto está en deuda con la Clínica Neurocardiovascular DIME S. A., gracias a su oportuna ayuda en el trabajo de tomografía de las piezas, procedimiento esencial para el desarrollo y las conclusiones de este trabajo.

REFERENCIAS

- Abbott, A. (1988). *The System of Professions*. London: The University of Chicago Press.
- Acha, J. (2006). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- Barthes, R. (1993). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós
- Buitrago, J. C, et al (2009). Estudio transdisciplinario de ocarinas de la cultura prehispánica Tuza, norte de Suramérica. *International Journal of South American Archaeology, IJSA*, 4, 39-53.
- Cifuentes, C. (2009). *Lenguajes estéticos de la comunicación visual en la cultura prehispánica Yotoco Malagana (1 a. C.-600/700 d. C.), Valle del Cauca, Colombia*. Proyecto de Grado para optar por el título de Diseñador Gráfico. Universidad del Valle, Cali: inédito.
- Franco, T. (2008). *Documentación del lenguaje de la forma de los objetos cerámicos de la sociedad Ylama*. Proyecto de Grado para optar por el título de Diseñador Industrial. Universidad del Valle, Cali: inédito
- Freidson, E. (2001). *Professionalism. The Third Logic*. Great Britain: The University of Chicago Press.
- Gombrich, E. (2007). *La historia del arte*. China: Phaidon Press Limited.
- Huyghe, R. (1968). *Los poderes de la imagen*. Barcelona: Biblioteca Universitaria Labor.
- Huyghe, R. (1977). *El arte y el hombre*. España: Planeta.
- Karls-Heinz, H. (2001). *Diccionario Enciclopédico de Sociología*. Barcelona: Herder.
- Mills, W. (2000). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Parsons, T. (1979). *Profesiones liberales*. En D. Shills, *Enciclopedia internacional de las Ciencias Sociales* (pp. 538-547). España: Aguilar.
- Ramírez, J. (2008). *Análisis morfológico y funcional de 14 piezas cerámicas de la sociedad prehispánica Sonso (500-1550 d. C.) del Valle del Cauca*. Proyecto de Grado para optar por el título de Diseñador Industrial. Universidad del Valle, Cali: inédito.
- Rodríguez, C. A. (2002). *El Valle del Cauca prehispánico*. Cali: Anzuelo Ético.
- Svensson, L. (2003), *Introducción*, en: M. Sánchez, et al, *Sociología de las profesiones: pasado, presente y futuro*. Murcia: Diego Marín.
- Sánchez, M. (2001). *Morfologénesis del objeto de uso*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Sánchez, M. et al (2006). *Diseñar desde el pensamiento analógico por modelos (PAM)*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la Teoría de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.