

# *Muysc ty, quycac ty aguene*<sup>1</sup>: tejidos entre música, cosmogonía y naturaleza en cantos muisca reterritorializados\*

Alejandro Durán Velasco \*\*

## [RESUMEN]

A partir de una perspectiva no dicotómica entre cultura y naturaleza, se estudia un repertorio de ocho cantos presuntamente muisca provenientes de la Sierra Nevada de Santa Marta. Estos cantos se encuentran en procesos diversos de apropiación y reterritorialización por parte de comunidades muisca actuales, que son apoyados directamente por el autor. La manera de abordar este repertorio parte de un análisis musicológico sistemático que genera enlaces con la cosmogonía muisca y el mundo natural al que hacen referencia los cantos, para explorar algunas correlaciones entre estas dimensiones. Según este análisis, se exponen algunas similitudes entre elementos sonoros de los cantos y aspectos del comportamiento etológico de los animales a los que se canta. Estas correlaciones expresan formas de movimiento circulares, en espiral y ondulatorias recurrentes. A su vez, las similitudes motivicas musicales entre los cantos corresponden a la lógica muisca de organización del entorno y dan cuenta de aspectos fundamentales de la lingüística y la cosmogonía muisca. Se concluye con la evidencia de un alto nivel de coherencia entre diferentes dimensiones de la cultura, como lo musical, lo cosmogónico y lo ecológico, y con la exploración de las posibles funcionalidades de estas relaciones desde el pensamiento mítico, la ritualidad y la memoria del territorio.

**Palabras clave:** música indígena; muisca; cosmogonía; etnomusicología; musicología; etología.

doi 10.11144/javeriana.mavae15-1.mtqt

Fecha de recepción: 6 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2019

Disponible en línea: 1 de enero de 2019

- \* Artículo de investigación resultado de la tesis *Btyscua: hacia una recuperación sistémica de prácticas musicales muisca*, presentada en 2016 para optar al título de Maestro en Música de la Carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana.
- \*\* Maestro en Música con Énfasis en Musicología por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y terapeuta de sonido por Sound Planetarium.  
ORCID: 0000-0002-0687-1902



## CÓMO CITAR:

Durán Velasco, Alejandro. 2020. "*Muysc ty, quycac ty aguene*" ("el canto de la gente es el canto del territorio"): tejidos entre música, cosmogonía y naturaleza en cantos muisca reterritorializados". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (1): 54-75. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.mtqt>

## Muysc ty, quycac ty aguene: tejidos entre música, cosmogonía y naturaleza en cantos muisca reterritorializados

## Muysc Ty, Quycac Ty Aguene: Weaves between Music, Cosmogony and Nature in Reterritorialized Muisca Chants

### [RESUMO]

A partir de uma perspectiva não dicotômica entre cultura e natureza, se estuda um repertório de oito cantos supostamente muisca provenientes da Sierra Nevada de Santa Marta. Estes cantos se encontram em processos diversos de apropriação e reterritorialização por parte de comunidades muisca atuais, que são apoiados diretamente pelo autor. A maneira de abordar este repertório parte de uma análise musicológica sistemática que gera laços com a cosmogonia muisca e o mundo natural ao qual fazem referência os cantos, para explorar algumas correlações entre estas dimensões. Segundo esta análise, são expostas algumas semelhanças entre elementos sonoros dos cantos e aspectos do comportamento etológico dos animais aos que se canta. Estas correlações expressam formas de movimento circulares, em espiral e ondulares recorrentes. Por sua vez, as semelhanças motivicas musicais entre os cantos correspondem à lógica muisca de organização do ambiente e dão conta de aspectos fundamentais da linguística e a cosmogonia muisca. Conclui-se com a evidência de um alto nível de coerência entre diferentes dimensões da cultura, como o musical, o cosmogônico e o ecológico, e com a exploração das possíveis funcionalidades destas relações a partir do pensamento mítico, da ritualidade e da memória do território.

**Palavras-chave:** música indígena; muisca; cosmogonia; etnomusicologia; musicologia; etologia.

### [ABSTRACT]

Starting from a non-dichotomous perspective between culture and nature, a repertoire of eight presumably Muisca chants from Sierra Nevada de Santa Marta is studied. These chants are in diverse processes of appropriation and reterritorialization by current Muisca communities, which are directly supported by the author. The way to approach this repertoire starts from a systematic musicological analysis that generates links with the Muisca cosmogony and the natural world to which the chants refer, to explore some correlations between these dimensions. According to this analysis, some similarities between sound elements of the chants and aspects of the ethological behavior of the animals to which they are sung are presented. These correlations express recurring circular, spiral and wave forms of movement. In turn, the musical motivic similarities between the chants correspond to the Muisca logic of organization of the environment and account for fundamental aspects of linguistic and Muisca cosmogony. It concludes with the evidence of a high level of coherence between different dimensions of culture, such as the musical, the cosmogonic and the ecological, and with the exploration of the possible functionalities of these relationships from a point of view of mythical thinking, rituality and memory of the territory.

**Keywords:** indigenous music; Muisca; cosmogony; ethnomusicology; musicology; ethology.

## Introducción

> Desde la perspectiva del conocimiento científico occidental, la dicotomía entre naturaleza y cultura ha marcado el desarrollo de los campos del saber de manera fundamental. Más aún, esta división tajante se ha consolidado en una suerte de “cosmología” de Occidente que ha sido profundamente interiorizada (Descola 2010, 76). Ahora bien, en las últimas décadas, se ha venido desarrollando una creciente consciencia de la crisis ambiental global que vivimos actualmente y que ha obligado a repensar las relaciones que se han desarrollado desde lo humano hacia lo no humano. Por un lado, autores como Capra (1992) han argumentado que este tipo de visión fragmentada, vinculada a la separación de mente y cuerpo, no solo ha edificado el pensamiento científico desde sus padres (como Descartes o Bacon), sino que nos ha llevado a la crisis ambiental actual y a la imposibilidad de encontrar soluciones ante este problema (21). Por otro lado, desde la antropología, autores como Descola y Pálsson (2001) han explorado otro tipo de relación entre lo humano y lo no humano que constituye los pensamientos de pueblos originarios, por ejemplo, desnaturalizando este dualismo entre cultura y naturaleza (11). Dentro de estos paradigmas no occidentales, la concepción recíproca del “comunalismo” es vital como forma de relación más equilibrada del hombre con su entorno, a la vez que resulta fundamental para el caso estudiado en este artículo (Pálsson 2001, 91).

En el campo de las prácticas culturales, este replanteamiento nos lleva a la posibilidad de pensar líneas de continuidad y coherencia entre lo ecológico y expresiones como la música, en este caso. Desde la etnomusicología, se ha apropiado la noción antropológica de *coherencia* al estudio de las prácticas musicales, que inicia la exploración de este tipo de continuidades de lo sonoro con otras dimensiones. El tipo específico de coherencia entre lo musical y lo sociocultural ha sido, como anota Cruces (2002), una de las mayores promesas de la disciplina, al igual que uno de los mayores dogmas y presuposiciones que algunos etnomusicólogos han mantenido. Por su parte, autores como Feld (1984) han explorado esta noción, la han relativizado desde el trabajo de campo particular en algunas comunidades y han evidenciado las tensiones y contradicciones existentes entre las diferentes esferas de los sistemas culturales sonoros (405). Si bien pueden existir correlaciones dentro de estos sistemas, sus diferentes elementos no resultan ser estrictamente homólogos, lo que deviene una complejidad profunda dentro de estas correlaciones (Pellinski 2000, 165).

Ahora, estos complejos sistemas socioculturales son también las formas en que las sociedades ordenan su mundo, su entorno o su territorio. De este modo, en atención a que las diferentes formas de relacionar y concebir los vínculos entre lo humano y

lo no humano no necesariamente se basan en la dicotomía naturaleza-cultura, la exploración de vínculos entre lo sonoro y otras esferas culturales nos puede llevar a encontrar ciertas correlaciones entre lo musical y lo natural.

Es desde esta concepción integral que me propongo explorar un ejemplo particular en que algunas coherencias y continuidades entre prácticas musicales y entornos naturales se hacen presentes, en correspondencia, además, con elementos cosmogónicos indígenas que organizan justamente lo natural desde su propia visión cultural. Para esto, se estudiará el caso de un repertorio de cantos provenientes de la Sierra Nevada de Santa Marta, que fueron “entregados” por el *mama* kogi Luka en la primera década del siglo XXI a una comunidad mestiza que ha participado en el proceso heterogéneo de revitalización cultural muisca. Dicho *mama* consideraba estos cantos como parte de las prácticas culturales de comunidades indígenas antiguas del altiplano cundiboyacense, que habrían sido aprendidos por las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta en un proceso de intercambio cultural de larga data (Antonio Daza [jate Kulchavita, comunicación personal, 19 de marzo de 2015]). Este diálogo intercultural de saberes resulta ser un mito central dentro del proceso actual de revitalización muisca adelantado por diferentes comunidades del altiplano, que ha sido denominado la “historia de los canastos sagrados” (Gómez 2016, 64).

El repertorio de cantos en cuestión fue estudiado de manera más detallada en la investigación *Btyscua: hacia una “recuperación” sistémica de prácticas musicales muisca*, finalizada en 2016, donde realicé una propuesta de reinterpretación musical y contextual a partir del estudio de las prácticas musicales muisca prehispánicas y coloniales, con el tratamiento de los cantos desde una perspectiva sistémica e integral que comprendiera la relación de lo sonoro con aspectos más amplios como lo cosmogónico o lo natural. De este modo, el objetivo central de este trabajo fue, más que la construcción de un conocimiento teórico sobre un fenómeno cultural particular, aportar al proceso de revitalización cultural muisca desde una postura política solidaria en la que me he hallado como investigador y desarrollar propuestas prácticas que incidan directamente en la revitalización de las prácticas musicales de las comunidades que se reconocen como indígenas nativos del altiplano cundiboyacense en la actualidad.<sup>2</sup> Es según esta primera propuesta que escribo este artículo, para explorar ciertas correlaciones entre esferas diferentes de un sistema cultural y sonoro que no dudaría en llamar hipotético, nutrido de metodologías diversas como el análisis musicológico de los cantos del *mama* Luka, el análisis simbólico de la cosmogonía y lingüística muisca, y la comprensión del entorno natural del territorio ancestral.

Ahora bien, la perspectiva musicológica formalista para el estudio del repertorio parte de la dificultad de desarrollar en este caso lo que Seeger ha llamado un “oído etnográfico” (2015, 27). Esta noción, considerada como un eje central en la etnomusicología de las últimas décadas, ejemplifica la construcción de conocimiento acerca de los modos de escucha o auralidad nativos. Esto ha permitido en investigaciones recientes una exploración minuciosa de las correlaciones dentro de los sistemas culturales y sonoros de pueblos indígenas actuales, según trabajos de campo profundos que se relacionan con el llamado giro ontológico de la antropología, que ha permeado la etnomusicología y dirigido sus preguntas hacia la búsqueda de los “oídos indígenas” (Brabec de Mori, Lewy y García 2015).

En el caso de lo muisca prehispánico o colonial, considero de gran dificultad la construcción de este “oído etnográfico”, pues la escasez de testimonios históricos nativos que hablen de lo sonoro es patente. Por el contrario, parece más accesible la exploración acerca del “oído colonial” desde la perspectiva de sujetos españoles en el territorio (Seeger 2015, 30). Este

lugar de escucha es el que se manifiesta en los diversos documentos que son utilizados para construir conocimiento sobre las comunidades nativas del altiplano, como las crónicas o los textos judiciales de la época, los que han sido analizados en relación con lo sonoro/musical por autores como Bermúdez (2011). Debido a esta limitación, realizo un análisis musicológico conscientemente subjetivo desde mi perspectiva de investigador formado en la tradición musical occidental, con la intención de interpretar los aspectos musicales desde otras esferas del mundo cultural y natural muisca como la cosmogonía, el *muysccubun* (lengua muisca) y la etología o comportamiento de algunos animales nativos del territorio.

Por último, antes de empezar es importante mencionar la manera en que se entiende “lo muisca” y su relación con los pueblos originarios de la Sierra Nevada de Santa Marta en este trabajo. En los últimos tiempos, autores como Gamboa (2008) han estudiado profundamente la diversidad cultural y político-organizativa de las comunidades indígenas prehispánicas del altiplano cundiboyacense con el argumento de que lo muisca, tal como lo conocemos hoy, es más una invención colonial que agrupa de manera homogénea a distintos grupos humanos (xi). No obstante, está clara la relación cultural, lingüística y económica que mantuvieron estas comunidades, incluso extendiendo este tipo de encuentros hacia otros pueblos más alejados en territorios como los Llanos Orientales o el cañón del Chicamocha (Langebaek 1985, 4-5).

Es desde esta concepción de diálogo intercultural que se ha venido desarrollando una perspectiva muisca más global, que es reproducida hoy en varios procesos de revitalización y reetnización en el territorio, a quienes ha estado dirigida principalmente esta investigación. A su vez, muchas de las comunidades indígenas cercanas a lo muisca, como los pueblos originarios de la Sierra Nevada de Santa Marta o los u’wa de la Sierra Nevada del Cocuy, han venido aportando sus propias narrativas a este proceso, como es la historia de los “canastos sagrados” descrita o la misma historia contada por el *mama* Luka alrededor de los cantos trabajados aquí. De este modo, según la intencionalidad de esta investigación dentro del fortalecimiento de los actuales procesos locales, lo muisca es entendido desde sus vínculos y similitudes con las culturas de pueblos relacionados como el kogi. Asimismo, acogemos la forma más global y homogénea en que lo muisca es concebido por muchos de los procesos comunitarios hoy día, por lo que nos centraremos en los rasgos generales de cohesión de lo indígena en el territorio frente a la diversidad interna y las particularidades que, sabemos, han existido y perviven en el presente.

## Los cantos de mama Luka

El repertorio trabajado en esta investigación consiste en ocho cantos pertenecientes a las grabaciones realizadas por el *jate* Kulchavita (Antonio Daza)<sup>3</sup> durante su proceso de aprendizaje con el *mama* Luka. Estos cantos fueron escogidos por tener información suficiente de sus usos y sentidos específicos, además de la relación que dicha información presenta con aspectos de la cosmogonía muisca (de manera general, ligada a los relatos inscritos en la historia oficial). De esta forma, los cantos escogidos de las grabaciones son: canto de gallinazo/*tymanso*, canto de cataneja/*guao*, canto de *mama* sol/*paba sua*, canto de zorro/*fo*, canto de oso/*guia*, canto de tigre/*comba*, canto de madre tierra/*hicha guaia* y canto de culebra/*muysa*.<sup>4</sup>

Vale la pena mencionar que la categoría “canto” es utilizada aquí desde la denominación que el mismo *mama* Luka expresaba, que corresponde indistintamente a ejemplos musicales vocales e instrumentales. En el repertorio estudiado, por ejemplo, todas las melodías fueron interpretadas en el *kuisi* kogi que el *mama* ejecutaba. Esta categoría amplia se explica por la

transversalidad entre formatos y repertorios que se pueden ver en distintas músicas indígenas como las de la Sierra Nevada de Santa Marta, las del pueblo wayuu o las del pueblo tule-kuna, entre otras.<sup>5</sup> En estos contextos, muchas de las melodías pueden ser interpretadas tanto con instrumentos aerófonos como con la voz.

A su vez, es necesario comprender que los cantos estudiados hacen parte integral de prácticas culturales y espirituales de los pueblos originarios, por lo que su función no está desligada de otro tipo de dinámicas como lo es la práctica del pagamento.<sup>6</sup> En este caso, los *mamas*, al igual que los sabedores de otros pueblos indígenas, buscan incidir directa y concretamente en el mundo material, con herramientas culturales como los cantos o la danza. El trabajo espiritual es en el pagamento una forma de ordenamiento ecológico. Según Pineda (2003), en múltiples comunidades, el sabedor es un “planeador ecológico” que incide en el mundo natural y material en dimensiones tan amplias como el clima (la lluvia, la sequía) o la suficiencia de especies animales para cazar (34). La ecología se equilibra gracias a la interacción que los *mamas* o los *chyquys* tienen con los espíritus o “padres” de cada uno de estos elementos, quienes hacen “acuerdos” con estos para que no falten los peces, las plantas o el agua, por ejemplo. En los muiscas, es de resaltar la capacidad de “mudar los temporales, llover y granizar” que tenía el cacique de Sogamoso, que había heredado de Bochica (Castellanos 1589 [1955], 160). Este tipo de relación del hombre y su entorno ha sido definida desde el paradigma “comunalista”, que se basa en dinámicas de reciprocidad entre lo humano y lo no humano, contrario a paradigmas como el “orientalismo”, que resulta ser el fundamento de sociedades modernas occidentales y sus formas de producción basadas en la explotación de los recursos naturales (Pálsson 2001, 91).

Ahora bien, al enfocarnos en los aspectos musicales y sonoros de este repertorio, podemos notar ciertos vínculos con el mundo natural al que, por lo menos, hace referencia. En general, estos cantos comparten dinámicas en las que se basa su práctica musical y de interpretación. En el repertorio estudiado, así como en una gran parte de prácticas musicales indígenas y campesinas del territorio colombiano, la estructura modular es una constante. Estos cantos, al igual que la música de gaitas largas y tambores de la Costa Caribe o la música de flautas y tambores del suroccidente colombiano, se componen de frases o módulos que se repiten de forma espontánea a decisión de los intérpretes. Estas frases tienen un orden más o menos establecido dentro de cada canto, sin embargo, el músico o cantor puede repetir cada una de estas frases varias veces, así como tocar o cantar la música por el tiempo que desee o necesite.

Este tipo de estructura es muy común en contextos ceremoniales como los de las músicas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta o de los pueblos indígenas nasa o misak en el Cauca andino.<sup>7</sup> Esta dinámica permite a la música cumplir con su papel fundamental en las prácticas rituales gracias a la flexibilidad de su duración, que puede ser tanto de cinco minutos como de cuatro horas. De esta manera, los temas o los cantos tienen un orden general que se adapta a las necesidades del contexto en el que están inmersos.

Es necesario resaltar cómo esta lógica formal modular resulta en una expresión particular que, si bien está marcada por la circularidad y la repetición, cambia constantemente. Al constituirse en una sucesión repetida y espontánea de motivos diferentes, este tipo de estructura presenta diversas variaciones en cada interpretación y rompe la idea de una reiteración totalmente estable. Al contrario, la interpretación de estas músicas refleja un movimiento cíclico dado por la lógica de sucesión de los módulos, que mantiene un orden establecido pero flexible frente a la cantidad de repeticiones de cada motivo o la forma en que estos se varían. De este modo, en vez de constituirse en una lógica espacial estática, este tipo de música presenta una continuidad cíclica y de algún modo “espiralada.” En atención a la estrecha relación entre la ritualidad indígena y el manejo ecológico del territorio del que hablamos atrás, esta lógica puede entenderse en correlación con los ciclos naturales, ambientales y meteorológicos.

En la figura 1, podemos ver la manera en que es interpretado el canto de zorro/fo por el *mama* Luka. El número de veces que cada módulo es repetido varía en cada vuelta o reiteración de la forma completa. Mientras en la primera vuelta del canto el *mama* hace dos repeticiones del módulo A,<sup>8</sup> en la segunda vuelta hace tres y en la tercera cuatro. Asimismo, la denominación de las variantes de los módulos nos deja ver que no hay una repetición exacta de cada motivo, sino que el *mama* va modificándolos de manera espontánea.

	Módulo A	Módulo B	Módulo C
1era vuelta	a1 - a1	b1 - b1.2	P1
2da vuelta	a1 - a1 - a2	b1 - b1.2	P2
3era vuelta	a1 - a2 - a1 - a2	b1.3 - b1.4 - b1 - b1	P3
4ta vuelta	a1.2 - a1 - a1	b1.5	
5ta vuelta	a1 - a2 - a1	b1 - b1.2 - b1.2	P4
6ta vuelta	a2 - a1 - a1	b3 - b1 - b1.6 b1	P5
7ta vuelta	a1 - a1 - a3	b1 - b1	P6

Figura 1. Esquema formal de "canto de zorro/fo".



Incluso, vemos que después de interrumpir la interpretación para explicar el sentido que tiene el canto, el *mama* lo retoma y hace un número de repeticiones diferente del inicial. Esta forma de interpretar hace que cada repetición o vuelta del canto sea diferente, más corta o más larga, y así se asemeja a la duración variable de tiempos secos o lluviosos en el territorio, por ejemplo. No obstante, la lógica de sucesión de los motivos del canto es similar cada vez y muestra una secuencia general de los módulos A-B-Puente. Esto se puede ver de manera análoga a la permanencia de un orden entre los tiempos meteorológicos que, si bien cambian las duraciones internas de los periodos, tienden a seguir una misma linealidad.

Ahora, podemos ver este tipo de correlación entre lo musical y lo natural de manera más particular y focalizada en algunos elementos de los cantos estudiados, en que algunos motivos musicales específicos se perciben similares a algunos aspectos particulares de los animales en cuestión y su comportamiento o etología. A su vez, dimensiones más amplias de lo cultural, como el pensamiento cosmogónico, desempeñan un papel importante en este tejido. Como veremos, existen elementos musicales de estos cantos que se pueden relacionar directamente tanto con seres y elementos no humanos al que hacen referencia como con aspectos del pensamiento cosmogónico y espiritual de los pueblos originarios, tanto los de la Sierra Nevada de Santa Marta como lo muisca. Asimismo, estos vínculos se dan desde lo sonoro entre los mismos cantos, por lo que nos permite apreciar ciertas correlaciones entre lo musical, lo contextual y lo natural. Por ejemplo, existen secciones o frases sonoras que se comparten entre cantos particulares, lo que evidencia enlaces que expresan tanto el pensamiento cosmogónico muisca como el mundo natural referenciado desde la música. Así, algunas similitudes motivicas de los cantos nos pueden llevar a semejanzas particulares entre sus sentidos y significados más allá de lo sonoro.

De este modo, cantos como los de gallinazo/*tymanso*, cataneja/*guao* y *mama sol/paba sua* comparten secciones musicales que sugieren coherencias con las relaciones cosmogónicas y míticas que tienen estas aves con el sol, además de expresar la relación de los tres con el *guat-quyca* o mundo de arriba, en la concepción espacial muisca (Legast 1998, 95). A su vez, cantos como los de zorro/*fo*, oso/*guia*, tigre/*comba* y madre tierra/*hicha guaia* permiten apreciar, desde el uso de recursos musicales similares, la manera en que se relacionan los mamíferos terrestres con la madre tierra y el mundo terrenal (*quyca*).

## Cantos de gallinazo/*tymanso*, cataneja/*guao* y *mama sol/paba sua*

Entre los cantos entregados por *mama* Luka, seguramente guardan una mayor relación sonora entre sí los que se refieren a las aves gallinazo (*Coragyps atratus*), cataneja o guala cabecirroja (*Cathartes aura*) y a la figura cosmogónica del *mama sol*.<sup>9</sup> Su similitud motivica, incluso, hace pensar que nos encontramos ante un mismo canto, gracias a las sutiles diferencias entre ellos. Dicha similitud comienza por el motivo de entrada, que es básicamente el mismo entre los tres cantos<sup>10</sup> (figura 2). A su vez, los motivos siguientes que componen los cantos son bastante similares, aunque es en estos en los que hay mayor variación.

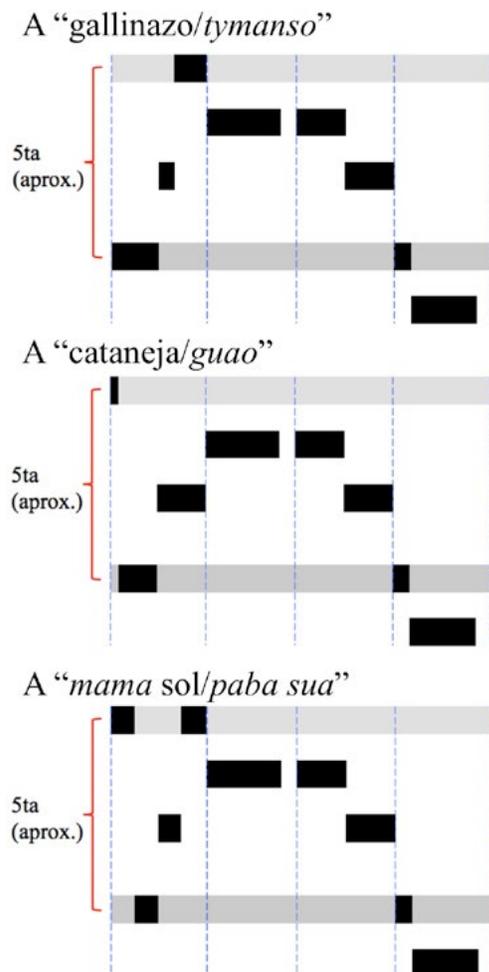


Figura 2. Motivo A de cantos de “gallinazo/*tymanso*”, “cataneja/*guao*” y “*mama sol/paba sua*”.

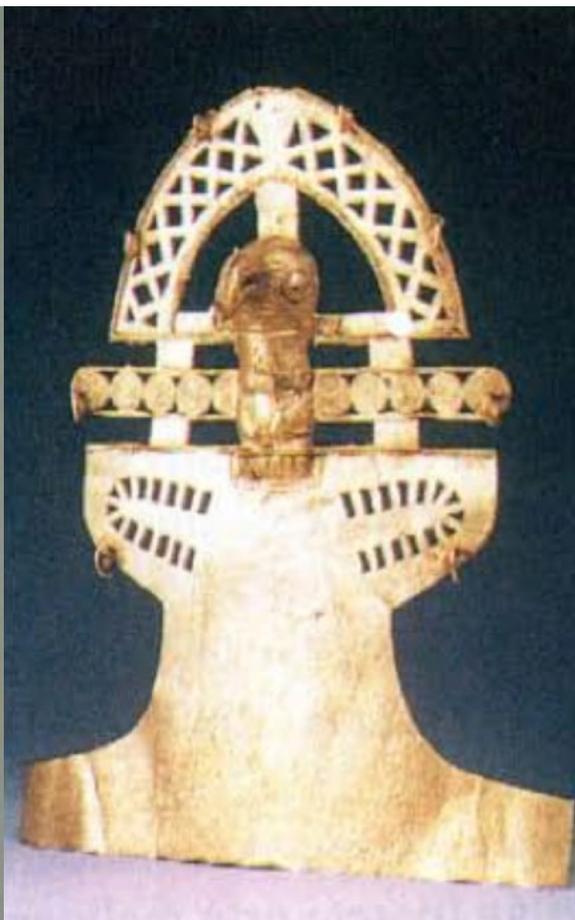
Ahora, esta relación motivica puede verse en coherencia clara con su sentido desde otros planos. En primer lugar, la relación entre los cantos de gallinazo/*tymanso* y de cataneja/*guao* nos remite a ciertos vínculos entre estos dos animales, que (desde la taxonomía biológica de tradición occidental) hacen parte de la misma familia de aves llamada *Cathartidae* (catártidos) o buitres americanos, dentro de la que se encuentra también el cóndor andino (*Vultur gryphus*) o el rey de los gallinazos (*Sarcoramphus papa*). A su vez, dentro de esta familia de aves, es de resaltar la similitud del gallinazo y la cataneja o guala cabecirroja frente a las demás especies. Seguramente por esta similitud ambas aves son denominadas indistintamente chulos o gallinazos en el altiplano cundiboyacense, así como se considera que son el macho y la hembra de una misma especie.<sup>11</sup>

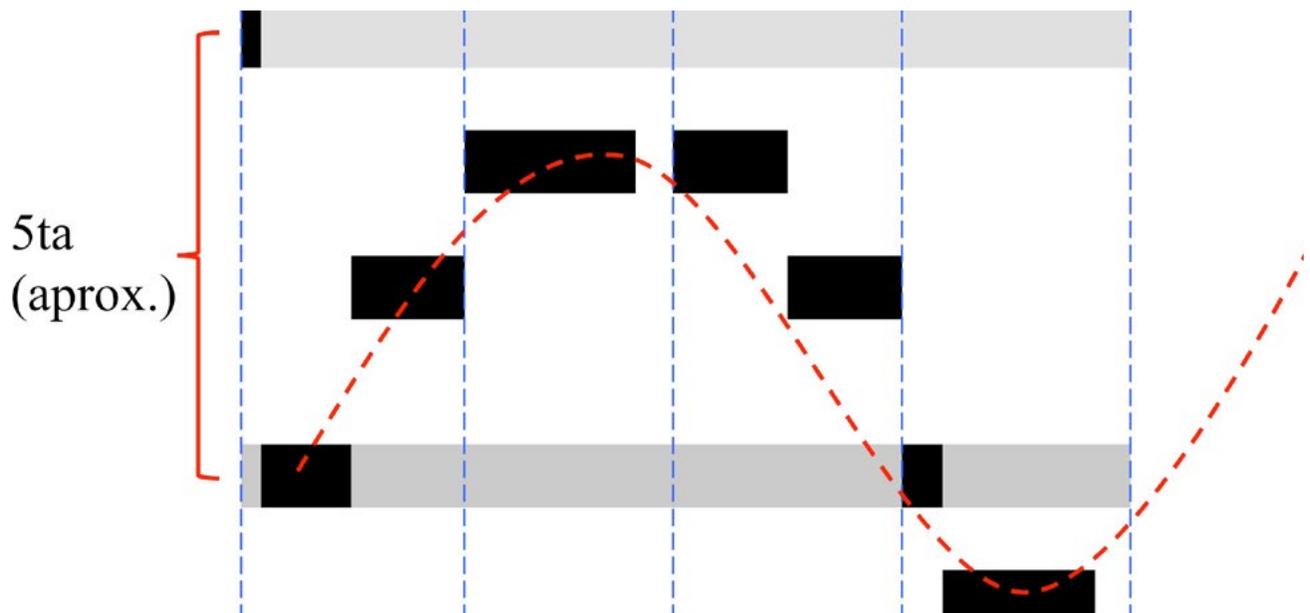
Por otro lado, la relación entre estos cantos de catártidos y el canto de *mama sol/paba sua* nos remite al vínculo que tiene este tipo de aves con la figura del sol desde lo cosmogónico. Quizás el caso más dicente está en el mito de creación de *Chiminigagua*,<sup>12</sup> relatado por Fray Pedro Simón en sus *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales* (1626 [1981]). En este relato, además de dar cuenta del origen del universo para el pensamiento muisca, se describe de manera mítica el papel fundamental de unas “aves negras grandes” para la iluminación del mundo:

Figura 3: Pictograma conocido como “el Dios Sua” en Soacha. (Fuente: Triana, Miguel. 1970. *El jeroglífico chibcha*. Bogotá: Banco Popular.)



Figura 4: 'Ave en vuelo' muisca hallada en Tunja. (Fuente: Legast, Anne. 1998. "La fauna Muisca y sus símbolos," *Boletín de arqueología - FIAN*, 3, 5-103.)





Antes que hubiera nada en el mundo, estaba la luz, metida allá en una cosa grande, y para significarla la llamaban Chiminigagua en que estaba metida la luz [...] comenzó a amanecer y a mostrar la luz que en sí tenía. Y dando principio a crear cosas en aquella primera luz, las primeras que crió fueron unas aves negras grandes, a las cuales mandó al punto que tuvieron ser, fuesen por todo el mundo echando aliento o aire por los picos; el cual aire era todo lúcido y resplandeciente, con que habiendo hecho lo que les mandaron, quedó todo el mundo claro e iluminado como está ahora. (367)

V  
V

Figura 5: Circularidad en motivo A de "canto de cataneja/guaa".

Aspectos como el tamaño y el color negro de las aves descritas, así como la frecuente aparición de catártidos en la orfebrería muisca, nos remiten a pensar, en sintonía con Legast (1998), en estas "aves negras" como especies de la familia *Cathartidae* (34-48), habitantes nativos bastante numerosos del altiplano cundiboyacense, en especial en el caso del gallinazo y la cataneja o guala cabecirroja. En atención a esto, la relación entre estas aves y la luz primigenia de la creación resultaría ser un aspecto fundamental del pensamiento muisca, que se resalta en la relación lingüística entre *sue* (ave) y *sua*<sup>13</sup> (sol), si tomamos el sol como forma tangible de esta luz originaria (Gómez 2012). Podemos observar también esta conjunción entre el ave y el astro celeste en la pintura rupestre, tal y como se observa en un conocido pictograma ubicado a las afueras de Soacha (figura 3). En esta imagen, vemos la representación de un ave con las alas desplegadas y cabeza de sol con rostro antropomorfo, que recuerda las aves en vuelo predominantes en la orfebrería muisca (figura 4) (Legast 1998, 82).

Esta relación también nos habla de la comprensión espacial del universo desde el pensamiento muisca, que está dividido en tres planos, mundos o territorios. Estos mundos son, a su vez, medios donde se mueven animales específicos que agrupan la fauna desde la concepción muisca. Al respecto, Legast (1998) propone un primer grupo que contendría a las aves, encargadas de "llegar a [las] esferas del mundo mítico"; en un segundo grupo, estarían los animales "asociados al mundo acuático o [que] lo simbolizan a través de su movimiento ondulatorio", que se conectan con el origen de la vida y la humanidad; por último, los animales terrestres estarían ligados a la tierra, que pueden recorrer con sus cuatro patas (entre estos, los carnívoros y felinos ocupan un lugar predominante) (95). De este modo, el vínculo entre los catártidos y el sol nos remite al primero de estos planos, llamado *guatquyca* (cielo, mundo alto, región alta) en *muysccubun* (Gómez 2012), que corresponde con la similitud motivica de sus cantos. La música, así, sugiere una organización coherente con la manera en que se ordena el mundo desde el pensamiento propio.

De vuelta a los aspectos musicales compartidos por estos tres cantos, está la recurrencia en elementos que podríamos describir como circulares, tanto en lo melódico como en lo rítmico. En el motivo inicial de los cantos, podemos ver cierta circularidad en su estructura melódica ascendente y descendente que se desplaza desde el sonido inicial y vuelve a un sonido más grave, por lo que genera un bucle cíclico (figura 5). Asimismo, la rítmica constante en los motivos siguientes de los cantos puede ser entendida desde el punto de vista de la circularidad y la simetría. Como vemos en la figura 6,<sup>14</sup> la composición de la célula rítmica de los módulos B2, B3 y B6 de *cataneja/guao*, del B4 de *gallinazo/tymanso* y de B3 y B6 de *mama sol/paba sua* podría percibirse como circular gracias a su condición simétrica o no retrogradable. Asimismo, la célula rítmica de B2 y B3 de *gallinazo/tymanso*, de B1 y B5 de *cataneja/guao* y de B1 de *mama sol/paba sua* presenta otro tipo de sensación de continuidad dada por el impulso constante hacia el inicio de la frase desde el último sonido (figura 7). En atención a la figura resultante en el interior de los círculos de ambos gráficos, es notable la similitud y simetría estructural de los ritmos. A su vez, es importante resaltar que, salvo algunas pocas excepciones, estos dos ritmos constituyen todos los motivos de los tres cantos, y generan una posible sensación de continuidad y repetición.

Ahora bien, esta recurrencia de elementos musicales circulares puede ser vista en correspondencia, por un lado, con la manera particular de volar que tienen los catártidos como el gallinazo o el guala. Estas aves hacen un uso impresionante de las corrientes de aire, y aprovechan su dirección y fuerza a favor para ascender planeando sin mover las alas. De esta forma, los catártidos planean en círculos ascendentes como una espiral, mientras espían desde las alturas los animales muertos o moribundos que constituyen su alimento.

Por otro lado, la relación de la circularidad con el sol se puede ver en el recorrido que hace este astro visto desde la tierra, que se lo observa como si girara alrededor de la Tierra. Es importante recalcar la forma en que se entiende este movimiento desde el pensamiento de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, en particular el kogí. Como relata Reichel-Dolmatoff (1975), el mundo se piensa como un gran telar, sobre el que el sol va “tejiendo” su recorrido de la misma forma en que se ordenan los hilos del textil (221).

## Cantos de madre tierra/hicha guaia, zorro/fo, oso/guia y tigre/comba

Otro ejemplo de este tipo de continuidad entre lo musical, lo cosmogónico y lo natural se puede ver en los cantos referidos a mamíferos terrestres como el zorro, el oso y los felinos, y a la noción cosmogónico-natural de la *madre tierra*. Si bien estos no guardan similitudes motívicas tan evidentes como en el grupo anterior, sí comparten ciertos gestos musicales que nos llevan a explorar algunas correlaciones entre lo sonoro y lo cosmogónico. A su vez, el canto de *oso/guia* nos muestra algunos elementos que podrían conectar lo musical con lo natural, como veremos más adelante.

En los cantos de *zorro/fo* y de *oso/guia*, estos comparten el motivo melódico B con una ligera variación (figura 8). Asimismo, en los cantos de *tigre/comba* y *madre tierra/hicha guaia*, aparecen motivos bastante similares al motivo D1 de canto de *oso/guia* (figura 9). Estas similitudes melódicas permiten situar el canto del úrsido en el medio de estos cuatro cantos y establecer un tipo de vínculo que nos remite nuevamente al pensamiento cosmogónico muisca. En primer lugar, la relación general entre estos cuatro cantos nos recuerda la organización del universo en tres mundos desde el pensamiento muisca. En este caso, los cuatro cantos remiten al mundo terrestre, llamado *quyca* en *muysccubun* (Gómez 2012). Por otro lado, la

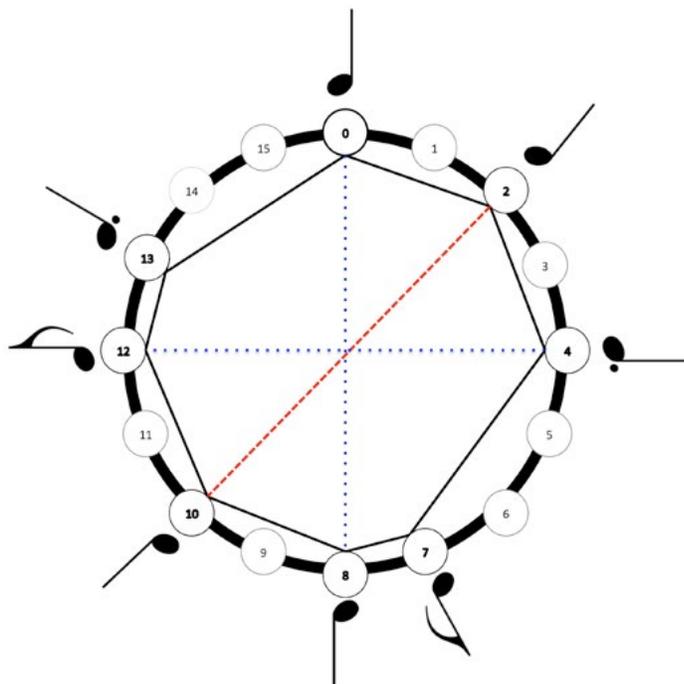


Figura 6: Célula rítmica circular no retrogradable de cantos de "gallinazo/tymanso", "cataneja/guao" y "mama sol/paba sua".

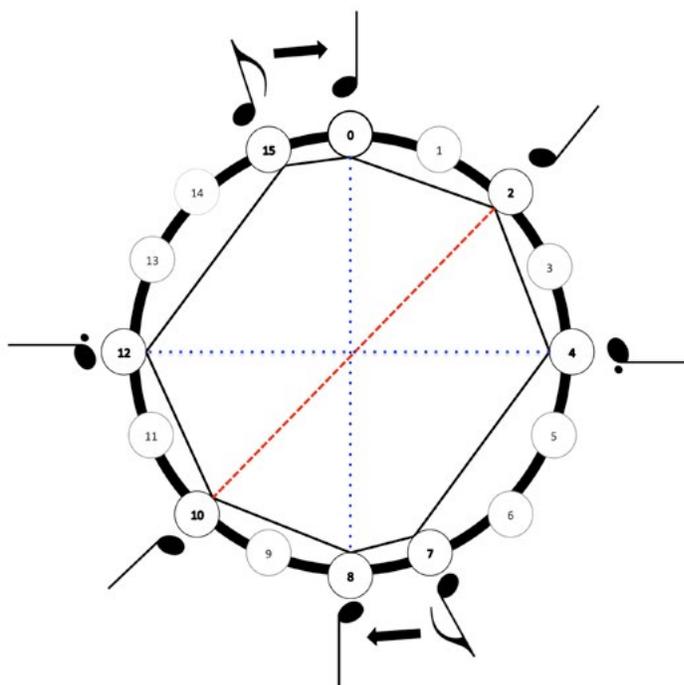


Figura 7: Célula rítmica circular de cantos de "gallinazo/tymanso", "cataneja/guao" y "mama sol/paba sua".

relación particular entre los cantos de zorro/fo y de oso/guia nos recuerda al personaje mítico Nemcatacoa, Nencatoa o Fo, asociado al festejo, la *fapqua* (chicha de maíz) y la construcción de las casas. Fray Pedro Simón afirma que este era:

Dios de las borracheras, pintores y tejedores de mantas. Ayudaba a traer arrastrando los maderos gruesos para los edificios, apareciase en figura de oso cubierto de una manta, la cola de fuera. Bailaba y cantaba con ellos en las borracheras. No le hacían ofrecimientos, porque decían le bastase hartarse de chicha con ellos, ni él pedía otra cosa. Y esa era la razón por la que se hallaba a la rastra de los palos, porque en aquella ocasión se bebe mucho. Llamábanle otros el Fo, que quiere decir zorra, porque en figura de este animal se aparecía algunas veces para que correspondiese la zorra con la borrachera. (1626 [1981], 378)

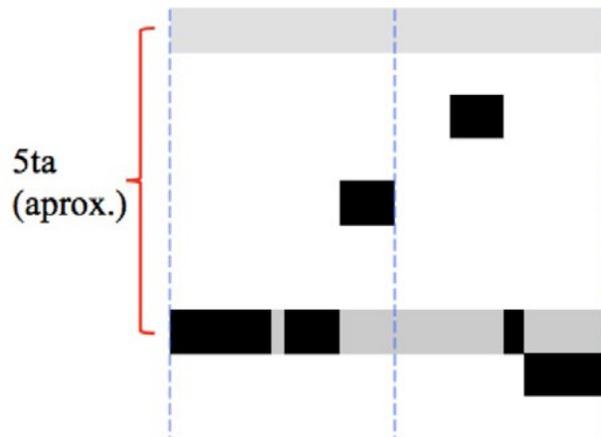
En el relato del cronista, vemos una doble representación animal de Nemcatacoa, con apariencia tanto de oso como de zorro, lo que correspondería a la similitud motivica entre sus cantos. Por otro lado, la relación motivica entre los cantos de *oso/guia* y *tigre/comba* podría ser vista desde la relación entre estos animales en algunos aspectos culturales de lo muisca, como es la ambigüedad semántica de la palabra *nymy*. Este vocablo, según diversas fuentes, aparece como “león”, “gato montés” e, incluso, como “oso” (Gómez 2012; Acosta 1938, 38). De este modo, su amplitud de significados nos sirve como punto de unión entre los cantos estudiados: así como el animal oso se encuentra asociado tanto a Nemcatacoa como a la palabra *nymy*, el canto de *oso/guia* se correlaciona motivicamente con el canto de *zorro/fo* y el de *tigre/comba* (figura 10).

Paralelamente, al indagar los sentidos muisca de osos y felinos, podemos observar su asociación con los caciques. Fray Pedro Simón relata la tenencia de algunos de estos animales como formas de poder de los líderes políticos y religiosos. Según el cronista, “cuando algún indio retardaba la paga del tributo que se debía al cacique, [este] le enviaba con un criado suyo un gato, león u oso que criaban en sus casas para este efecto” (1626 [1981], 393). Asimismo,

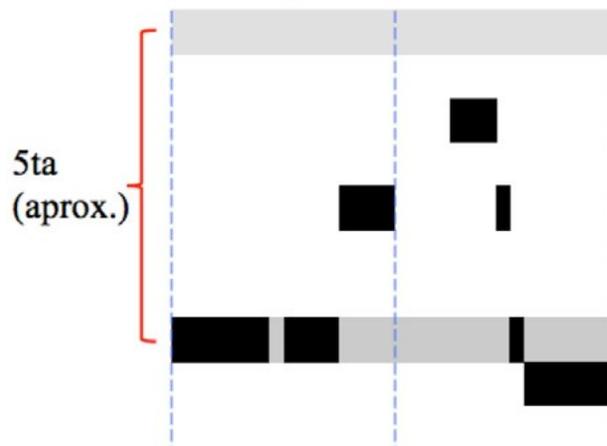
Figura 8: Motivos B de cantos de “zorro/fo” y “oso/guia”.

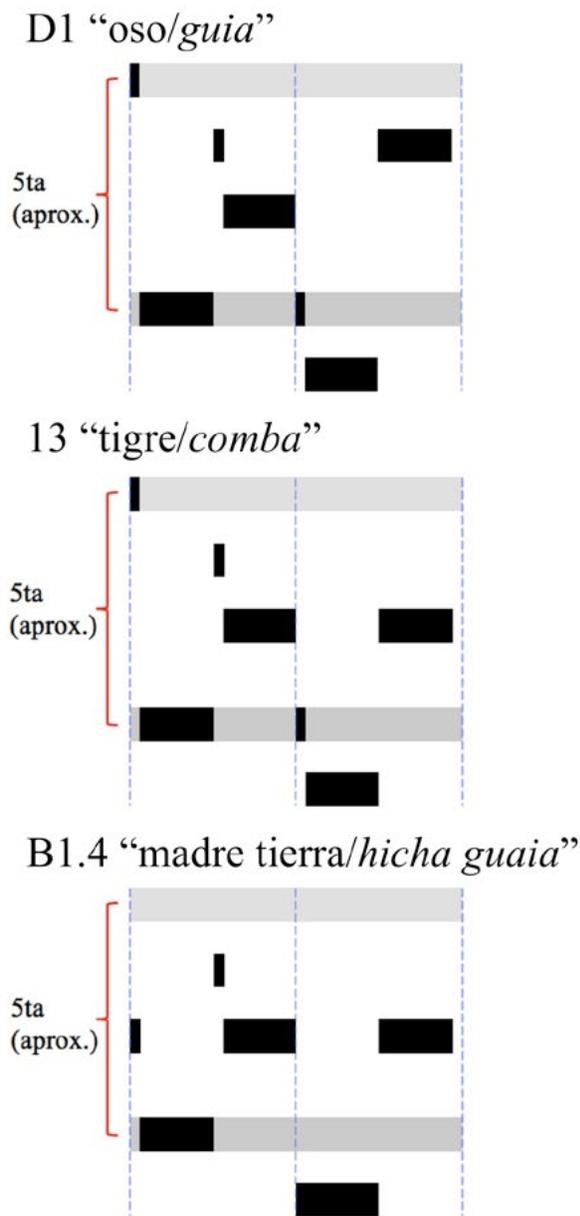


### B1 “zorro/fo”



### B1.2 “oso/guia”





> >  
 Figura 9: Similitud motivica en cantos de “oso/guia”, “tigre/comba” y “madre tierra/hicha guaia”.

tanto en el proceso de Ubaque como en los textos de Fernández de Piedrahita, se cuenta cómo en las procesiones los sabedores y líderes “iban representando Osos, otros en figura de Leones, y otros de Tigres (... cubiertos con sus pieles de suerte que lo pareciesen)” (1666 [1942], 24; Londoño y Casilimas 2001, 66).

Ahora, en cuanto a la continuidad entre los elementos musicales de estos cantos y “lo natural”, es el canto de *oso/guia* el que podría sugerir mayor coherencia. En este caso, la estructura formal del canto nos da luces al respecto. A diferencia de los demás cantos, la sucesión entre los módulos y motivos no se da de manera completamente lineal. Esta sucesión empieza con el motivo A (figura 11), del que pasa al motivo B, y después de algunas repeticiones, realiza un puente sencillo para retornar al motivo A. Luego de varias repeticiones de A-B-Puente-A, el primer módulo es reemplazado por una nueva sección (C). Del mismo modo que en el inicio del canto, la nueva secuencia C-B-Puente es repetida hasta realizar un siguiente reemplazo del módulo B por una nueva sección D.

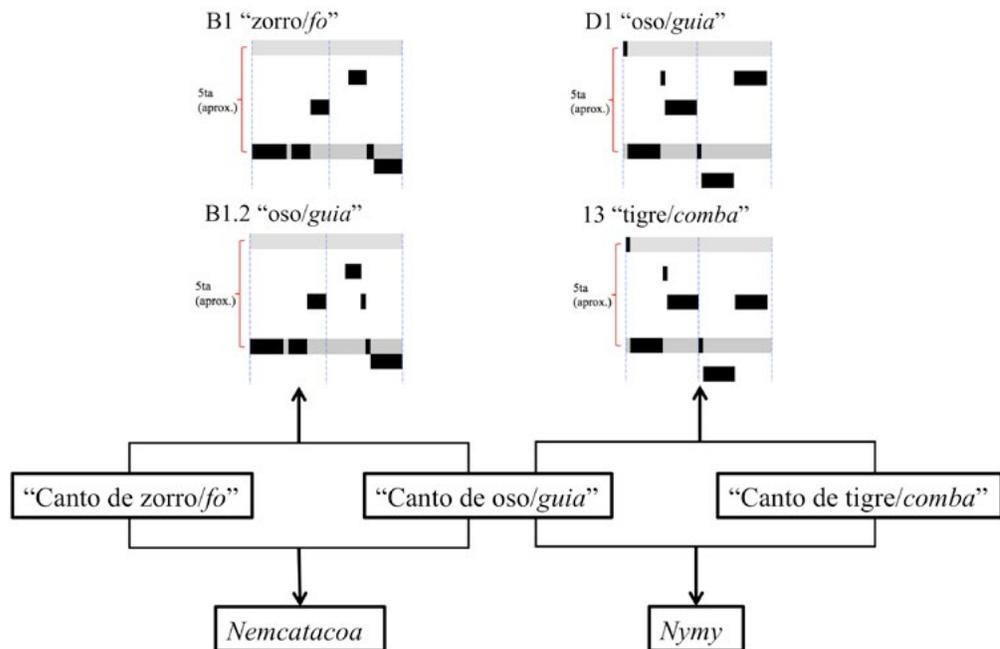


Figura 10: Relación motivica y lingüística entre cantos de "zorro/fo", "oso/guia" y "tigre/comba".



Como vemos, la lógica formal de este canto expresa una sucesión de módulos o motivos bastante larga y compleja que se caracteriza por un reemplazamiento progresivo de las secciones que da lugar a nuevos motivos melódicos (figura 12). Esta lógica de sucesión resulta bastante particular dentro del repertorio estudiado, razón que nos lleva a pensarla como un aspecto característico y único del canto de *oso/guia*. A su vez, es posible interpretar esta lógica formal desde algunas dinámicas propias del mundo natural referenciado, en este caso el comportamiento etológico específico del oso de anteojos.

De las cualidades más importantes de este mamífero, está su papel como regenerador de los bosques y páramos donde vive. Este úrsido andino, a diferencia de la mayoría de los osos, tiene una dieta predominantemente vegetariana, por lo que se alimenta en un 80 % de frutos y plantas del bosque nublado andino o el páramo (Rivadeneira-Canedo 2008, 37; Torres 1993, 4). Al gozar de un sentido del olfato extraordinario, es capaz de saber desde el suelo si los árboles que constituyen su dieta están en estado de maduración. En ese momento, sube rompiendo las ramas para alcanzar los frutos, acción que aclara el bosque y da la posibilidad de crecer a diversas especies que se encuentran bajo los árboles (Torres 1993, 4). Asimismo, para comer los cogollos de palmas altas, el oso se agarra de estos y se deja caer, y quiebra las plantas (Castellanos et al. 2005). Esta acción resulta muy importante para la regeneración del bosque, y así reemplaza las especies, lo que fortalece la diversidad vital para los ecosistemas.

Por otro lado, como otra de sus funciones ecológicas esenciales, este mamífero es un dispersor de semillas y polen importantísimo, que viaja largas distancias y lleva en su pelaje y en su estómago la herencia o legado de una gran cantidad de plantas (Torres 1993, 5). Asimismo, es un guardián de la regeneración de su hábitat, papel que desarrolla al reemplazar continuamente las especies vegetales que lo constituyen. Esta dinámica constante, tan vital para la estructura de estos ecosistemas, puede interpretarse de manera coherente con la lógica formal del canto del *oso/guia*, que "reemplaza" los diferentes módulos de manera continua. Podemos ver aquí, de manera similar a los cantos de *gallinazo/tymanso* y *cataneja/guao* estudiados, cómo lo sonoro en tanto manifestación cultural se encuentra tejido con el mundo natural al que hace referencia, y nos muestra estas prácticas musicales desde una visión integral y sistémica que no se separa de la vida.

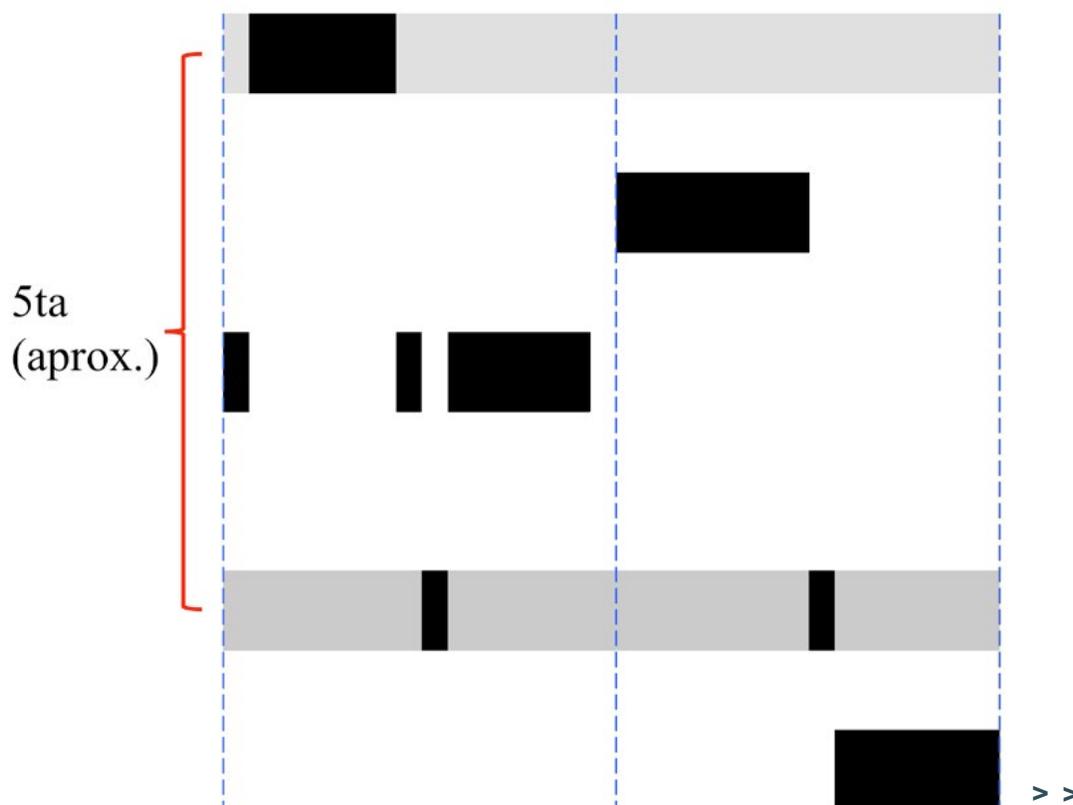


Figura 11: Motivo A de "canto de oso/guía".

## Canto de culebra/muyso

El último canto del repertorio estudiado se encuentra relacionado con las serpientes u ofidios. Este ejemplo no presenta similitudes sonoras con otros cantos como las abordadas, por lo que ha sido necesario estudiarlo de manera independiente. Asimismo, esta particularidad nos recuerda la división del mundo muisca en tres planos diferenciados, de modo que es el "mundo del agua" el espacio al que se relacionaría este canto de culebra/muyso. Además, al igual que los demás cantos, algunos de sus elementos sonoros pueden ser interpretados en relación con ciertas características de los ofidios en cuestión.

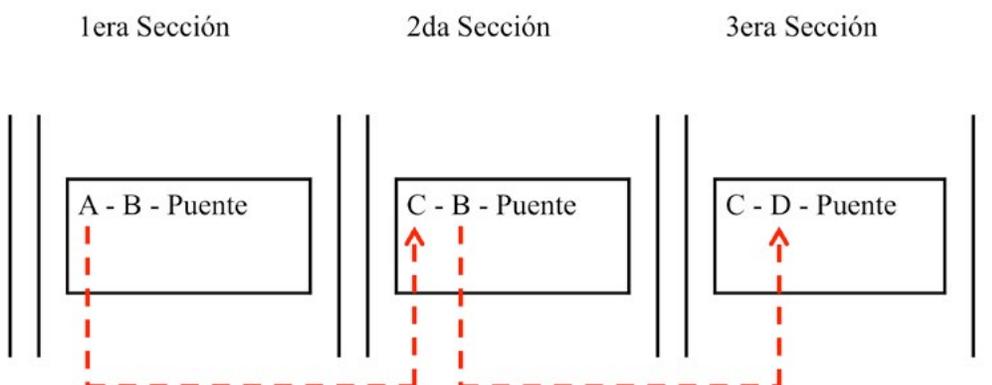


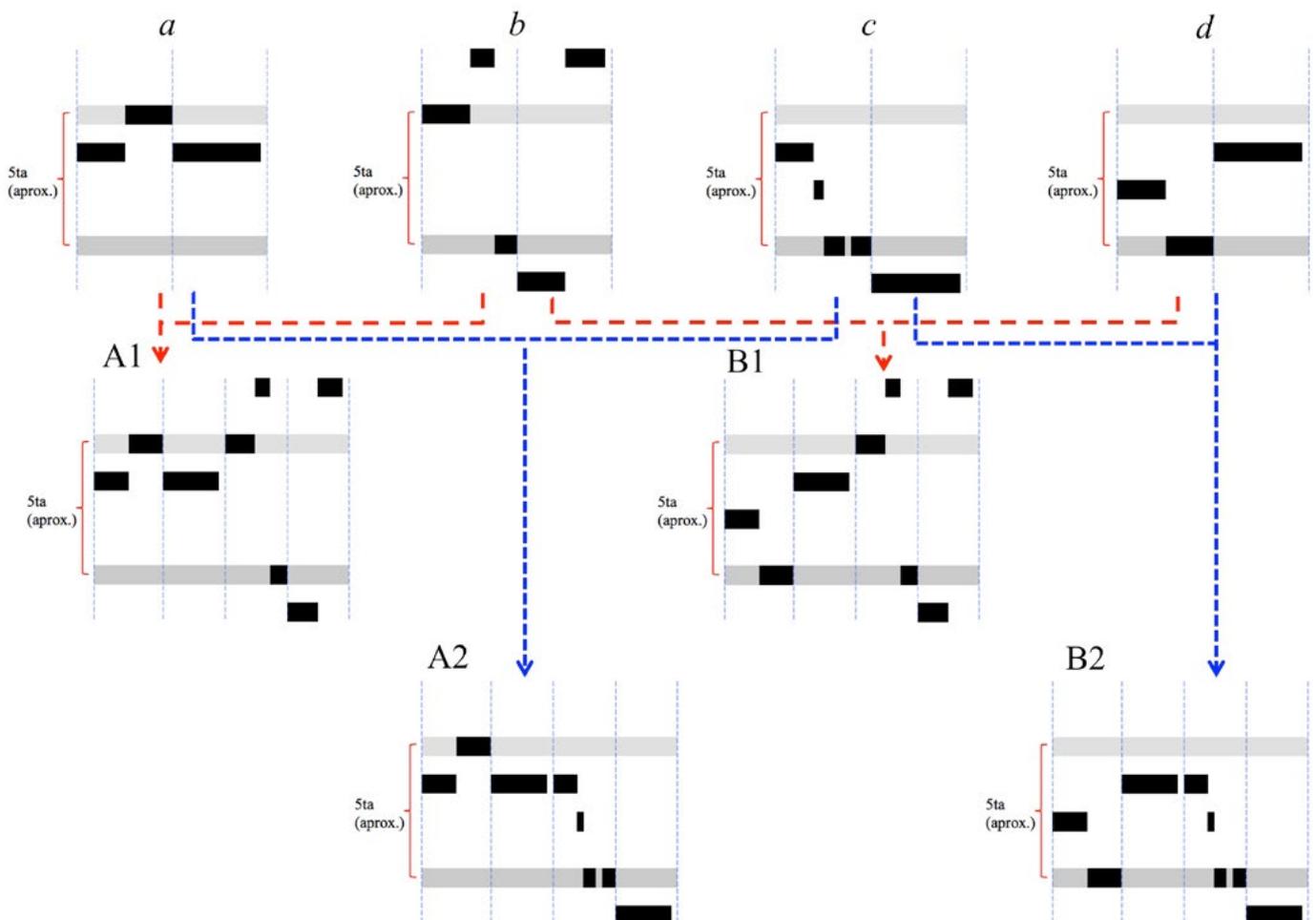
Figura 12: Forma de "canto de oso/guía".

La forma en que se constituye este canto tiene un rasgo bastante particular, que es la composición de todo el canto desde cuatro micromódulos o gestos melódicos pequeños (*a*, *b*, *c* y *d*), que, al combinarse de a pares, conforman dos grupos de módulos (A y B) estructuradores del canto (figura 13). Dentro de los cuatro micromódulos mencionados, dos (*a* y *d*) funcionan como inicio de las frases, mientras los otros dos (*b* y *c*) las concluyen. De este modo, los módulos A y B se diferencian en el micromódulo que utilizan para iniciar (*a* en A y *d* en B). Esta dinámica formal del canto de culebra/*muyso*, que se diferencia de los demás ejemplos, es un recurso que resaltaría una posible sensación de continuidad en él.

Por otro lado, la semejanza rítmica entre los micromódulos que funcionan como inicio de las frases reforzaría esta sensación de continuidad. Estos segmentos (*a* y *d*) contienen el mismo gesto rítmico (figura 14). Al comparar esta frase con la estructura rítmica de los micromódulos *c* y algunas variantes del *b*, podemos ver una constante aceleración en la primera parte de la frase, que es frenada en la mitad y produce una pausa al movimiento rítmico que solo es retomada en los siguientes segmentos. Esta dinámica constante de movimiento-pausa que se contempla a lo largo del canto de culebra/*muyso* puede interpretarse de forma correlacionada con algunos aspectos del movimiento del ofidio, similarmente a lo sucedido en los cantos anteriores.

Figura 13: Módulos y micromódulos de "canto de culebra/*muyso*".

▲  
▲



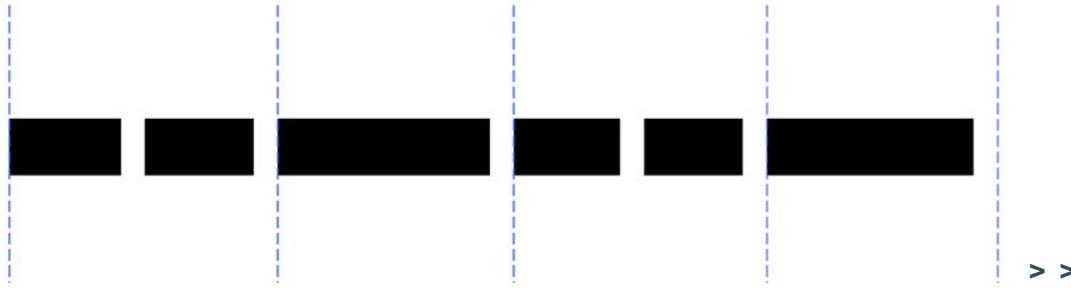


Figura 14: Gesto rítmico de micromódulos *a* y *d* de "canto de culebra/muyso".

Entre las cuatro formas principales que tienen las diferentes serpientes para desplazarse, la forma serpentina o sinusoidal es, por mucho, la más común (Gray 1946, 101). Entre las especies de la familia *Colubridae*, como las nativas del altiplano cundiboyacense, este método de locomoción es utilizado de manera general, consistente en un ciclo constante de relajación y contracción alternada entre los músculos de cada lado del animal (108). Esta dinámica regular de contracción y relajación que les permite a las serpientes desplazarse sin tener patas puede verse relacionada con la dinámica de aceleración y pausa que encontramos en el canto en cuestión. Igualmente, los pequeños movimientos musculares que componen el desplazamiento reptante de los ofidios generan una fluidez constante en su movimiento, de forma similar a la sensación de continuidad que se puede percibir en el canto de culebra/muyso.

Por último, este movimiento sinusoidal es representado recurrentemente en la cerámica muisca por medio de figuras serpentiformes ligadas al mundo acuático y asociadas frecuentemente a las copas de cerámica (Legast 1998, 82). No sobra recordar aquí la importancia de la serpiente dentro de la cosmogonía muisca, de modo que es el animal en el que se transforma la madre Bachué antes de retornar a las aguas de la laguna de Iguaque (Simón 1626 [1981], 368). Esta narración de origen es plasmada así en las copas cerámicas que, como objetos semejantes a las lagunas, son acompañadas de las figuras serpentiformes arriba descritas. Este tipo de forma ondulatoria se podría ver, asimismo, en el diseño melódico de los micromódulos iniciales (*a* y *d*) del canto de culebra/muyso, que presentan movimientos alternados ascendentes y descendentes a lo largo de todo el canto (figura 15).

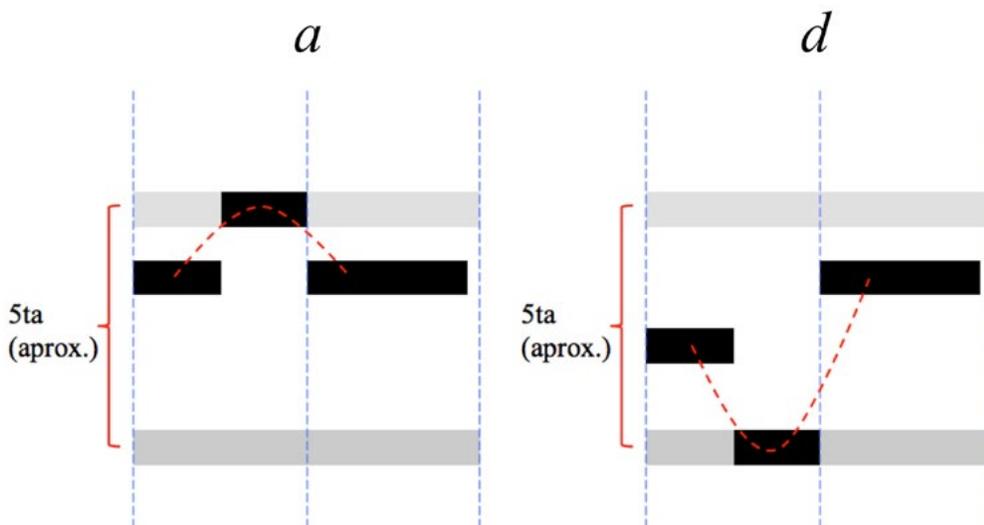


Figura 15: Gesto ondulatorio en micromódulos *a* y *d* de "canto de culebra/muyso".

## Conclusiones

Hemos visto cómo, desde una perspectiva no dicotómica entre lo humano y lo no humano, podemos explorar algunas correlaciones que se dan entre dimensiones consideradas tan distantes como lo musical o lo natural. Desde un intento por interpretar lo sonoro, más allá de sus cualidades físicas o musicales, podemos tejer vínculos con aspectos de otras esferas de los sistemas simbólicos como la cosmogonía o el entorno de los cantos estudiados. Por un lado, observamos varias correspondencias entre la música y el mundo cosmogónico y cultural del que hace parte. Los sonidos, ordenados por el humano, son organizados de la misma manera en que su cultura comprende el mundo. Desde el pensamiento muisca, relaciones como las encontradas entre las aves y el Sol o entre los mamíferos terrestres y la Tierra son similares a las semejanzas motivicas de los cantos en cuestión.

Ahora bien, esta manera de entender el mundo desde lo cosmogónico es la forma de dar explicación de este y, más aún, de configurarlo desde una perspectiva cultural propia. Lo cosmogónico, desligándonos de la visión dualista naturaleza-cultura, está correlacionado de forma continua con el entorno, con el territorio. Para el pensamiento muisca actual, por ejemplo, son las narraciones míticas las que permiten comprender el territorio, pues están basadas, justamente, en este. La narración de Chiminigagua, por ejemplo, es una forma de narrar el amanecer cotidiano y la relación que entre las aves, su canto y el sol se recrea cada mañana (Wilmer Talero, comunicación personal, 13 de marzo de 2019). La historia de Bachué, como madre de los muisca, es la manera en que pervive la comprensión de la importancia vital del agua y del modo en que nace y recorre el territorio, desde la laguna hasta la sabana (Jorge Yopasá, comunicación personal, 13 de febrero de 2019).

De este modo, el canto, ligado a lo ritual y lo mítico, es una forma de memoria del territorio que presenta correspondencias con él. Los cantos u'wa, por ejemplo, expresan la toponimia de lugares tan distantes como la Sierra Nevada del Cocuy o Monserrate y Guadalupe en Bogotá, y así demarcan un territorio cultural bastante amplio (Berito Cobaría, comunicación personal, 22 de diciembre de 2018). Ahora, cuando el canto es solo melodía como en los cantos del *mama* Luka, ¿serían sus características sonoras las que guardan ese saber sobre el entorno?, ¿sería la circularidad del canto de gallinazo/*tymanso* la memoria del vuelo del ave?, ¿sería el reemplazamiento constante de motivos musicales del canto de *oso/guia* la manera de resguardar un saber sobre la labor vital del úrsido para la renovación del páramo?

Como hemos visto, la manera de estas similitudes entre lo sonoro y lo natural están dadas por la forma en que se entiende o construye el entorno desde la visión cultural propia. Las relaciones entre animales que nos sugieren sus cantos nos remiten al modo en que lo muisca concibe el universo en planos diferenciados. Es decir, si el canto o la melodía es memoria de su entorno, lo es a través de la propia configuración de este que nace en la cultura. El caso del canto de *mama sol/paba sua* es un ejemplo claro de esto, pues la circularidad sonora correlacionada con el astro celeste solo puede ser entendida desde una perspectiva geocéntrica, en que el Sol es el que da vueltas alrededor de la Tierra.

Ahora, a partir de la funcionalidad de estos cantos dentro de la práctica del pago (como práctica de ordenamiento ecológico), ¿cómo podemos entender estas similitudes entre lo sonoro y lo natural? Es preciso mencionar que esta práctica ritual está basada en un pensamiento analógico y fractal que no separa lo humano de lo no humano, ni el individuo del territorio. De este modo, la fertilidad humana, por ejemplo, es análoga a la fertilidad de la tierra: es desde la sexualidad de los hombres que se potencia la vida en el territorio. Como describe Arbeláez, el "corpus religioso de los Kogui tiene una estrecha relación con la sexualidad" (1997, 158). A su vez, elementos utilizados en esta práctica, como el cuarzo blanco o las conchas

marinas, son análogos de los fluidos y órganos sexuales humanos, lo que genera una correspondencia de sentidos que permite el ordenamiento del entorno, del ecosistema. De manera más específica, el papel de los cantos dentro de este tipo de ritual es considerado como la forma en que el humano “alimenta” a los animales o elementos a los que se canta, a la manera de estos objetos rituales analógicos.

Con este pensamiento como base, quisiera terminar con algunas preguntas de forma especulativa sobre la función de lo sonoro en la eficacia del pagamento, pues, si los objetos rituales (como el cuarzo o las conchas) cumplen con potenciar el buen resultado de esta práctica, ¿qué función pueden tener las similitudes sonoras de estos cantos en la realización del ordenamiento ecológico que se propicia a través de estos? De la misma manera en que la sexualidad humana en el pagamento tiene un poder sobre la fertilidad de la tierra, ¿la construcción de un movimiento sonoro circular tiene la eficacia en la permanencia u organización del movimiento solar o del vuelo de la cataneja? Del mismo modo en que el cuarzo blanco que se entrega a una laguna como ofrenda hace germinar el agua de un territorio, ¿es el movimiento serpentiniforme del canto de culebra/*muyso* lo que permite la pervivencia del ofidio y su movimiento ondulatorio? Más ampliamente, ¿sería la estructura formal espiralada que resulta de la práctica musical modular la que reafirma y recrea, entre otros elementos, la dinámica meteorológica cambiante de los ecosistemas o territorios?

## NOTAS

1. El canto de la gente es el canto del territorio.
2. Actualmente, estos cantos son trabajados en la investigación colaborativa “El diálogo intercultural en la revitalización de prácticas musicales de la comunidad Muysca de Suba”, desarrollado por el colectivo intercultural Subana Chibtysqua en la Suba Muysca.
3. El *jate* Kulchavita Boñe (Antonio Daza) es líder de la Comunidad Muisca de Ráquira, formado en prácticas culturales y rituales con el *mama* Luka. La Comunidad Muisca de Ráquira se conformó hace un par de décadas por sujetos mestizos que, desde una concepción bastante amplia de lo muisca (fundamentada en procesos personales de autorreconocimiento étnico), deciden acoger prácticas culturales de pueblos originarios, como el pueblo muisca y las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta.
4. Como parte del trabajo de recuperación y reterritorialización de los cantos, utilizo nombres bilingües en castellano (desde la denominación dada por *mama* Luka) y en *muysccubun* (lengua muisca).
5. Datos de trabajo de campo del autor en Wimake, Sierra Nevada de Santa Marta (2015), Uribia, La Guajira (2011) y Kuna Yala, Panamá (2011).
6. El pago es una práctica ritual fundamental en las culturas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Se puede entender, de manera amplia, como una ofrenda espiritual y material que se realiza en lugares sagrados del territorio (tales como cerros, lagunas, quebradas o cuevas) con el propósito central de mantener el equilibrio de la vida, tanto a nivel humano como ecológico (Santos y Mejía 2010, 10). Muy probablemente el ritual actual del pago resulta similar a las ofrendas a santuarios de los muiscas antiguos, relatadas por testigos españoles en diversos documentos.
7. Datos de trabajo de campo del autor en el Resguardo Misak de Guambia, Silvia, Cauca (2010), Resguardo Nasa de López Adentro, Cauca (2014), y Wimake, Sierra Nevada de Santa Marta (2015).
8. Las denominaciones de módulos o motivos que se utilizan provienen del análisis musical formal realizado en la investigación inicial sobre los cantos.
9. Como veremos en detalle más adelante, tanto para el pensamiento muisca como para los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, el astro Sol es considerado un gran sabedor (*chyquy* o *mama*).
10. El tipo de notación utilizada basada en la escritura MIDI (por sus siglas en inglés) es un intento por una comprensión visual de lo melódico que pueda ser apreciado por personas que no están familiarizadas con el sistema de notación occidental en pentagrama. Asimismo, en atención a que el *kuisi* *kogi* del *mama* Luka no corresponde con la afinación del sistema temperado occidental, la notación utilizada en este caso expresa más una relación entre sonidos en el espacio que una correspondencia exacta con esta afinación temperada. Las líneas puntadas azules, a su vez, marcan segmentos de tiempo regulares.
11. Datos de trabajo de campo en la Comunidad Muisca de Suba.
12. El nombre de Chiminigagua, eje del origen de la creación muisca, puede significar, según Roza, “luz esplendente de la pulpa dorada” o “hijo dorado de la pulpa” (1997, 22). En su nombre (Chiminigagua) y mito se encuentra una relación fundamental entre la luz (*chie*), el oro (*nyia*) y la creación del universo.
13. De hecho, la palabra sol en *muysccubun* aparece en distintos textos como *sua* y *Zuhé* (Gómez 2012).
14. Para la grafía rítmica, utilizo el sistema circular de Simha Arom, que permite apreciar la repetición, ciclicidad y simetría de los motivos (Reynoso 2006, 187).

## [REFERENCIAS]

- Acosta Ortégón, Joaquín. 1938. *El idioma chibcha aborigen de Cundinamarca*. Bogotá: Imprenta del Departamento.
- Arbeláez, Camilo. 1997. "El lenguaje de las burbujas: apuntes sobre la cultura médica tradicional entre los kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta". En *El pueblo de la montaña sagrada: tradición y cambio*, de Antonio Colajannia, 149-172. Santa Marta: Organización Indígena Gonawindúa Tayrona.
- Bermúdez Cujar, Egberto. 2011. "'Gold was Music to their Ear' Conflicting Sounds in Santafe (Nuevo Reino de Granada), 1540-1590". En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 83-101. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy y Miguel A. García, eds. 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Capra, Fritjof. 1992. *El punto crucial: ciencia, sociedad y cultura naciente*. Buenos Aires: Troquel.
- Castellanos, Armando, Marco Altamirano y Gustavo Tapia. 2005. "Ecología y comportamiento de osos andinos reintroducidos en la Reserva Biológica Maquipucuna, Ecuador: implicaciones en la conservación". *Politécnica* 26 (1): 54-82.
- Castellanos, Juan de. 1589 [1955]. *Elegías de varones ilustres de Indias. Tomo IV*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia.
- Cruces, Francisco. 2002. "Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos". *Trans: Revista Transcultural de Música* 6.
- Descola, Philippe. 2010. "Más allá de la naturaleza y de la cultura". En *Cultura y naturaleza: aproximaciones a propósito del Bicentenario de la Independencia de Colombia*, editado por Leonardo Montenegro, 75-96. Bogotá: Jardín Botánico José Celestino Mutis.
- Descola, Philippe y Gísli Pálsson. 2001. Introducción a *Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas*, de Philippe Descola y Gísli Pálsson, eds., 11-33. México: Siglo XXI.
- Feld, Steven. 1984. "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology* 28 (3): 383-409.
- Fernández de Piedrahita, Lucas. 1666 [1942]. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada. Tomo I*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- Gamboa Mendoza, Jorge Augusto. 2008. "Presentación a *Los muisca en los siglos XVI y XVII: miradas desde la arqueología, la antropología y la historia*, de Jorge Augusto Gamboa Mendoza, ed., x-xvi. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Gómez Aldana, Diego. 2012. "Diccionario muisca-español". Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez Montañez, Pablo Felipe. 2016. "Resignificando el cementerio muisca de Usme: etnografía, colaboración y debate patrimonial". En *Voces del territorio, dolientes del patrimonio: el cementerio muisca de Usme y la resignificación de Bacatá*, editado por Pablo Felipe Gómez Montañez, xxv-xli. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Gray, James. 1946. "The Mechanism of Locomotion in Snakes". *Journal of Experimental Biology* 2 (23): 7-120.
- Langebaek, Carl Henrik. 1985. "Cuando los muisca diversificaron la agricultura y crearon el intercambio". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 22 (3), 3-11.
- Legast, Anne. 1998. "La fauna muisca y sus símbolos". *Boletín de Arqueología FIAN* 3: 5-103.
- Londoño Laverde, Eduardo y Clara Inés Casilimas. 2001. "El proceso contra el cacique de Ubaque en 1563". *Boletín Museo del Oro* 49: 49-101.
- Pálsson, Gísli. 2001. "Relaciones humano-ambientales: orientalismo, paternalismo y comunalismo". En *Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas*, coordinado por Philippe Descola y Gísli Pálsson, 80-100. México: Siglo XXI.
- Pellinski, Ramon. 2000. *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Pineda Camacho, Roberto. 2003. "El poder de los hombres que vuelan: Gerardo Reichel Dolmatoff y su contribución a la teoría del chamanismo". *Tabula Rasa* 1: 15-47.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1975. "Templos kogi: introducción al simbolismo y a la astronomía del espacio sagrado". *Revista Colombiana de Antropología* 19: 199-245.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Vol. 2: Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Rivadeneira-Canedo, Catalina. 2008. "Estudio del oso andino (*Tremarctos ornatus*) como dispersor legítimo de semillas y elementos de su dieta en la región de Apolobamba, Bolivia". *Ecología en Bolivia* 43 (1): 29-39.
- Rozo Gauta, José. 1997. *Mito y rito entre los muisca*. Bogotá: El Búho.
- Santos Curvelo, Roberto y Fabio Mejía Botero, ed. 2010. *Mensajes de la Madre Tierra en territorio muisca*. Bogotá: Asociación Tierrauna.
- Seeger, Anthony. 2015. "El oído etnográfico". En *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, de Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel A. García, 27-36. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Simón, Fray Pedro. 1626 [1981]. *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales. Tomo III*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Torres, Denis Alexander. 1993. "Fundamentos para la conservación del oso frontino". *Gaceta Ecológica, Proyecto Ambiental Banco Andino (Mérida, Venezuela)*, 4: 4-5.
- Triana, Miguel. 1970. *El jeroglífico chibcha*. Bogotá: Banco Popular.