

Edgardo Civallero

Cráneos animales en la música sudamericana



Edgardo Civallero

Cráneos animales en la música sudamericana



Bogotá - 2025

Civallero, Edgardo

Cráneos animales en la música sudamericana / Edgardo Civallero. – edición de archivo – Bogotá: El Zorro de Abajo Editora, 2025.

27 h. : il..

1. Música. 2. Aerófonos. 3. Silbato. 4. Cráneos. 5. Flauta. 6. Ocarina. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© Edgardo Civallero, 2025.

© de la presente edición digital, 2025, Edgardo Civallero.

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero.

“Cráneos animales en la música sudamericana” se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

1. Introducción

Como en otras partes del mundo, en América del Sur se han empleado y se ha experimentado con materiales muy diversos para la construcción de instrumentos musicales. El hueso –animal por lo general, humano a veces–ha sido uno de ellos: los volúmenes alargados y huecos de fémures y tibias permitieron la elaboración de flautas y bocinas, y el perfil curvo de las costillas, la de arcos musicales.

Tanto por su carácter práctico como ceremonial, se encuentran cráneos animales formando parte del pabellón de bocinas y flautas rectas, o bien como silbatos y flautas globulares. Aunque existen excepciones, en general las piezas óseas suelen caber con holgura entre las manos del intérprete, lo que indica que en la mayoría de



2. Las tierras altas

los casos se han utilizado cráneos pertenecientes a especies de talla mediana o reducida. Estas especies varían de acuerdo a la región y los nichos ecológicos que habitan los intérpretes y pueden ir desde el armadillo al perro, pasando por el venado.

El uso musical de los cráneos se mantiene vigente entre muchas sociedades originarias sudamericanas, y tiene una larga historia, documentada por los hallazgos arqueológicos y las crónicas etnográficas.

Imagen 1 (pág. ant.).

Guajiros (Marquis de Wavrin. "Chez les indiens de Colombie" Paris; Plon, 1953).

[Foto: <http://chaudron.blogspot.com.es/>].

En el registro arqueológico de los Andes meridionales aparecen restos de flautas de cráneo de armadillo en cementerios prehispánicos de Iquique (norte de Chile) y Jujuy (noroeste de Argentina) (Pérez de Arce, 1995). En el caso de la provincia argentina de Jujuy, los instrumentos fueron desenterrados concretamente en los sitios de Angosto Chico y Juella (departamento de Tilcara, cerca de la Quebrada de Humahuaca), y fueron datados entre el 1285 y el 1415 d.C. Consisten, en el primer caso, en un cráneo con dos orificios de digitación y, en el segundo, en una flauta de hueso embutida en un cráneo, ambos de *Euphractus sexcinctus*. Así lo señala Casanova (1942):

Una curiosa pieza [hallada en Angosto Chico] la constituye un cráneo de armadillo de seis ban-

das, que tiene dos agujeros redondos en su parte superior. En esta misma excursión, durante excavaciones efectuadas en el pucará de Juella, hallamos otro objeto igual, pero que tiene agregado al cráneo, mediante una materia resinosa, un húmero de ave que, además de estar cortado en sus extremos, presenta un agujero igual a los del cráneo. [...] En cuanto a su posible utilización, consideramos que se trata de instrumentos musicales, aunque no conocemos ningún ejemplar similar.

En los Andes centrales, el uso musical de cráneos animales durante el periodo prehispánico estuvo muy extendido, y quedó documentado en las tempranas crónicas indígenas/hispanas. En la "Primera Parte de los Comentarios Reales" (1609), el Inca Garcilaso de la Vega menciona que los Huanca o Wanka (pueblo del actual departamento de Junín, Perú) empleaban tales cráneos —sobre todo los de perros, animales con fuerte significado ritual— para fabricar bocinas:

Y para mayor ostentación de la devoción que tenían a los perros, hacían de sus cabezas una manera de bocinas, que tocaban en sus fiestas, y bailes, por música muy suave a sus oídos; y en la guerra los tocaban para terror y asombro de sus enemigos, y decían que la virtud de su dios causaba aquellos dos efectos contrarios: que a ellos, porque lo honraban, les sonase bien, y a sus enemigos los asombrase e hiciese huir.

Garcilaso continúa explicando que los Inca, tras vencer y sojuzgar a los Huanca, prohibieron el uso de las cabezas de perro, permitiendo sin embargo que las sustituyesen por bocinas de cráneos de venado (probablemente de taruca o venado andino, *Hippocamelus antisensis*). Eliminaron, en el proceso, el carácter ceremonial del instrumento ajeno, e impusieron el propio:

Todas esas abusiones y crueldades les quitaron los Incas, aunque para memoria de su antigüedad les permitieron que, como eran las bocinas de cabezas de perros, lo fuesen de allí en

adelante de cabezas de corzos, gamos o venados, como ellos más quisiesen; y así las tocan ahora en sus fiestas y bailes...

De esta manera, en los territorios controlados por los Inca el cráneo de taruca o de cérvidos similares se volvería predominante en contextos musicales o sonoros. En la "Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno" (ca. 1615), Felipe Guaman Poma de Ayala proporciona un excelente ejemplo al incluir, en el "Capítulo de las Fiestas", una ilustración (nº 125, pp. 320/322) en la que dos hombres, adornados con tocados de plumas y danzando, soplan cráneos de venado mientras dos mujeres los acompañan golpeando cajas y cantando. En la descripción, el autor señala que en la fiesta de los habitantes del Chinchaysuyu (el *suyu* o división septentrional del Tawantinsuyu o

Imagen 2.
Fiesta de los Chinchaysuyos (Guaman Poma).
[Imagen: <http://img.kb.dk/>].



"Imperio Inca") se interpretaba el "uauco taqui" (canto del *wawku*): doncellas y mozas cantaban en quechua, acompañadas por sus tamboriles, y los hombres les respondían soplando la cabeza del venado (*wawku* o *uauco*).

Domingo de Santo Tomás, en su "Vocabulario de la lengua general del Perú" (1560), ya había incluido el término *guaconj*, "silbar con algún instrumento" (verbo *guaucoy* o *wawkuy*, conjugado en primera persona del singular).

Inmediatamente después de la conquista española, la Iglesia católica mandó que fueran destruidos este tipo de instrumentos y prohibidos los bailes asociados a ellos. Así, en los documentos del Sínodo de Lima de 1613 se expresa lo siguiente:

Estarán advertidos [los curas y sacerdotes] de no consentir los bailes, cantares o taquíes antiguos en la lengua materna, ni General, y harán que se consuman [quemem] los instrumentos

que para ello tienen, como son los tamborillos, cabezas de venado, antaras y plumería, y los demás que se hallasen, dejando solamente los atambores que se usan en las danzas de la fiesta del Corpus Christi, y de otros santos... (Lobo Guerrero, 1613/1987).

Sin embargo, las medidas debieron resultar infructuosas y pocos años después los sacerdotes católicos identificaban las danzas ceremoniales y rituales indígenas andinas y los silbatos de cráneo (y el resto de instrumentos musicales) que las acompañaban con las supuestas "prácticas idólatras" de las comunidades nativas. En "La extirpación de la idolatría en el Perú" (1621), el jesuita Pablo José de Arriaga cita el uso del *wawku*:

Los hombres suelen tocar otros instrumentos que llaman *succhas*, pónense unas cabezas de venado que llaman *guaucu*, y de estos instrumentos y cuernos tienen muy grande provisión, y todo se quema el día de las exhibiciones.

3. Las tierras bajas

En "Historia del Nuevo Mundo", y refiriéndose a los indígenas del Cuzco, otro jesuita, Bernabé Cobo, describe como vigente hacia 1630 la danza *guayayturilla* o *wayayturilla*:

Otro baile se dice guayayturilla; báilanlo hombres y mujeres embijados los rostros y atravesados con una cinta de oro o plata de oreja a oreja por encima de la nariz; el son hacen con una cabeza de venado seca, con sus cuernos, que les sirve de flauta, y comienza el baile uno, y síguenle los otros con gran compás.

Y los silbatos de cráneo vuelven a aparecer en boca del *yachaq* Hernando Chaupis Cóndor, del *ayllu* de Yanaqui (actual departamento de Áncash, Perú), al declarar ante el "visitador de idolatrías" Bernardo de Noboa en 1657: "bailan el baile que llaman guaucuc que es chiflar en las calaveras y cabezas de venado con su armazón" (Duviols, 2003).

El uso de cráneos animales en las tierras bajas de América del Sur (Chaco, Amazonia, Orinoquia, Guayana) se encuentra muy extendido; la aún escasa documentación sobre las numerosas sociedades originarias que habitan la región permite entrever un panorama riquísimo.

La existencia de pequeños aerófonos de cráneo ha sido señalada entre varias tribus del Chaco (vid. Nordenskjöld, 1929). Los Chamacoco o Yshyr del Chaco boreal (departamento Alto Paraguay, Paraguay, y estado de Mato Grosso del Sur, Brasil), por ejemplo, solían emplear un silbato de cráneo de armadillo que era símbolo de *status* social; su uso estaba limitado a los líderes de las pequeñas comunidades clánicas, los *pelótak* (confundidos en algunas fuentes con los *dugutörk* o "duruk

terk", los "bravos", que podían ser o no líderes comunales) (Arnt, 2005). Aparecen menciones de aerófonos similares entre pueblos vecinos del Chaco argentino y boliviano (*vid.* Pérez Bugallo, 1993, sobre los Wichí), pero al parecer su uso musical no fue relevante, tratándose más bien de un juguete infantil.

Para Brasil, Enrico Giglioli (1896) describió una trompeta de guerra sagrada (supuestamente denominada *panetadada-taba*) hecha de bambú, con una calavera humana como pabellón, utilizada por los Yuruna del bajo río Xingú (estado de Mato Grosso). La pieza, nada común, se encuentra en la actualidad en el Museo Luigi Pigorini de Roma (Schlothauer, 2013): el tubo está envuelto en fibras de palma *chambira* (*Astrocaryum chambira*) y decorado con plumas, y el pabellón, cerrado, contiene frutos de *Thevetia* que chocan entre sí cuando se agita el

Imagen 3.
Trompeta Yuruna.
[Foto: Schlothauer, 2013].



instrumento; el cráneo tiene los orificios oculares y nasales tapados con cera. Una pieza similar fue descrita por Roland Garve (2002) entre los Arara del río Iriri (estado de Pará), un pueblo que en el pasado mantuvo prácticas guerreras de conservación de cabezas enemigas como trofeos. En ese contexto podría comprenderse el empleo de restos humanos en la elaboración de instrumentos musicales (empleo bien documentado entre los Inca, por ejemplo).

Entre los Karajá (río Araguaia, estado de Goiás, Brasil) se usan cráneos de mono para confeccionar maracas (Krause, 1911; Ribeiro, 1987). Se trata de uno de los pocos casos de utilización de estas piezas óseas para la fabricación de instrumentos no-aerófonos.

En el noroeste amazónico, área fronteriza entre el departamento colombiano de Vaupés y el estado brasileño de Amazonas, hay registros de varios instrumentos elaborados a partir de cráneos animales. El célebre etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg documentó el empleo de silbatos de tal material entre los Tukano del río Tiquié

durante su primera expedición al Alto Río Negro (1903-1905). En "Zwei Jahre Unter Den Indianern. Reisen in Nord West Brasilien" ("Dos años entre los indios. Viajes por el noroeste brasileño", 1910-11) anota:

Los instrumentos más notables son "flautas" de cráneos de venado, coatí y otros animales. Una gran parte del cráneo se cubre con brea. Solo el foramen magnum y las fosas nasales permanecen libres. Se sopla a través de uno de estos agujeros y se emplea el otro como un orificio de tono^[1].

Reichel-Dolmatoff (1945) añade: "Entre los Tukano del río Tiquié hay instrumentos idénticos que a veces también se hacen de cráneos de tigre".

[1] Höchst merkwürdige Instrumente sind "Flöten" aus Schädeln von Hirsch, Nasenbär und anderen Tieren. Ein grosser Teil des Schädels wird mit Pech überklebt. Nur das Hinterhauptsloch und der Naseneingang bleiben frei. Man bläst über eins von diesen Löchern hin und benutzt das andere als Tonloch.

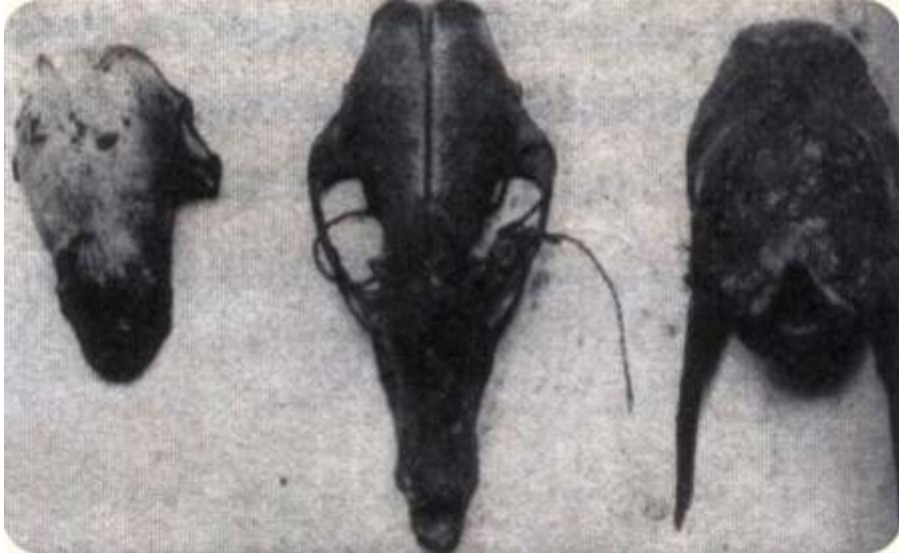


Imagen 6.
Silbato de cráneo del Río Negro.
[Foto: <http://www.foirn.org.br/>].

Imágenes 4 y 5.
Silbatos Tukano.
[Fotos: <https://www.flickr.com/>; <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>].





Imagen 8.

Silbato de cráneo del Río Negro.

[Foto: Música das Cachoeiras, <http://issuu.com/>].

Imagen 7 (pág. ant.).

Silbato de cráneo del Río Negro.

[Foto: Música das Cachoeiras, <http://issuu.com/>].

Asimismo, Koch-Grünberg indica su presencia, como juguetes todavía vigentes, entre los Baniwa del río Isana (estado de Vaupés, Colombia; *vid.* Caderno3, 2014), y entre los niños de los pueblos Palikur (río Oyapock, estado de Amapá, Brasil) y Parintintin (río Madeira, estado de Amazonas, Brasil) (Bispo, 1982).

En el volumen III de su obra "Von Roroima zum Orinoco" ("Del Roraima al Orinoco", 1928), Koch-Grünberg teoriza:

El uso de un cráneo de venado como flauta globular entre los Taulipang (*koáni*), así como entre los pueblos del río Negro, río Yapura, río Iça [Isana] y el Gran Chaco, proviene de las altas culturas andinas^[2].

[2] Der Gebrauch eines Hirschschädels als Gefässpfeife, den die Taulipäng (*koáni*) ebenso üben wie die Stämme vom Rio Negro, Rio Yapurá, Rio Iça und im Gran Chaco, stammt aus der andinen Hochkultur.

Y en el volumen IV, en el listado de palabras correspondientes a los Taulipang (pueblo Pemón, del estado de Roraima, Brasil, el estado de Bolívar, Venezuela, y áreas vecinas de Guyana), aclara que entre ellos las flautas de cráneo de venado se llamaban *wotóyepé* y *koá:ní:*.

Prácticamente contemporáneo, el viajero y antropólogo británico Thomas Wiffen recorrió, entre 1908 y 1909, el río Putumayo entre el Isana y el Apaporis (noroeste amazónico), y en el libro en el que relató sus observaciones (publicado en 1915) hace notar, para esa región en general y para las culturas Boro y Witoto en particular:

Pero los más curiosos instrumentos que he visto son flautas hechas con cráneos de animales, cubriéndolos con brea y dejando abierto solo los orificios de la nariz y el hueso occipital^[3].

[3] But the most curious instruments of which I have note are flutes made from skulls of animals, by covering them with pitch, and only leaving open the holes of the nose and the occipital bone.

Entre los Desano, que habitan en la misma región, los silbatos de cráneo de venado se tocan en fiestas *dabucuri* (rituales de intercambio inter-tribales de bienes), cuando se sirve la bebida de mandioca fermentada *caxiri*; acompañan una danza cuya coreografía se adapta a la melodía (Da Silva Barros, 2012).

Ya en territorio propiamente colombiano, los Mirañá (río Caquetá, departamento de Vaupés) también los emplean, sobre todo para avisar a los habitantes de una maloca (casa comunitaria) que están trabajando en las huertas, de la llegada de los cazadores con exceso de caza (Karadimas, 2012). El instrumento se denomina *òúkò*, y para su confección se usa el cráneo de guazuncho (*Mazama gouazoubira*) o de corzuela colorada (*Mazama americana*), dos variedades de venado. El mismo autor (2013) esboza una teoría sobre el significado simbólico del instrumento:

...los mirañás reproducen [el sonido del vuelo del ciervo volante] soplando a través de un verdadero cráneo de venado que imita tanto el

sonido como la forma del cucarrón: cuando soplan el cráneo por el agujero occipital, los cachos se posicionan frente a la boca, recordando las mandíbulas del escarabajo.

El cráneo de venado también es utilizado como pito por los Cacua o Kakwâ (Macú de Cubeo, Macú de Guanano y Macú de Desano, departamento de Vaupés):

Se hace una trompa de yarumo *éinàh*, árbol ahuecado parecido al bambú; del cráneo de venado se hace también una flauta; ambas se usan para el ritmo (Cathcart, 1979).

Los Barasana, Paneroa o Barasano del Sur (cuena del río Piraparaná, departamento del Vaupés) lo incluyen entre los instrumentos que acompañan:

Los hombres fabrican todos los instrumentos musicales para este baile [ceremonial]. Las flautas de cerámica (*uriro*), caramillos (*wewo*), flautas de carrizo hueco (*tõroa*), las maracas (*ña-*

sa), los cascabeles para los pies hechos de la vaina de semillas de *camuca*, los palos huecos para danzar (*ñata ju*), las flautas de cabeza de venado (*ñama rijoa*), las flautas de tibia de venado (*ñama gõãro*) y la concha de tortuga (*gu coro*); todos estos instrumentos ayudan a proveer la música (Smith y Smith, 1979).

Y aparece entre los vecinos Tatuyo (cuena alta de los ríos Piraparaná y Papurí, departamento de Vaupés):

Hacen los pitos de caracoles, nueces, cabezas de venado pequeñas y de los huesos del venado. Se usa la cera de la abeja para tapar los orificios de las cabecitas que no se necesitan, como también para pulir el filo que va a la boca (Whisler y Whisler, 1979).

Los Macuna o Buhágana (ríos Comeña, Piraparaná y Apaporis, departamento de Vaupés) emplean huesos de armadillo, además de los clásicos de cérvido:

También hacen flautas de cráneo de venado, *ñama rijoga*, y de armadillo, *jamoga rijoga*. Cubren los cráneos con resina, dejando huequitos a los extremos. Con estas flautas se producen dos tonos bajos resonantes dependiendo si se tapa uno de los huecos con el pulgar (Smothermon y Smothermon, 1979).

Los Bara, Waimaja o Barasano del Norte (ríos Colorado y Tiquié, departamento del Vaupés) poseen una amplia selección de silbatos:

También se fabrican pitos con la concha del caracol, con cáscaras de una nuez oblonga, *popia*, con la calavera del ciervo, y con dos huesos de halcón: uno de tres centímetros de largo y el otro de cuatro, que se juntan y parecen un caramillo, llamado *wewo buba* (Stolte y Stolte, 1979).

Los Mitúa o Guayabero (río Guaviare, departamento del Meta) acompañan con ellos sus bailes:

En algunos bailes se emplean instrumentos musicales tales como cráneos y cuernos de venado o flautas de carrizo (Waller y Waller, 1979).

Los aerófonos de cráneo de los Guahibo, los Guayabero y los Piapoco vienen citados por Bermúdez (1985):

Uno de los instrumentos musicales que aún conserva algo de su uso ritual (especialmente en el entierro secundario) es la flauta globular sin orificios digitales construida del cráneo de un venado (*Mazama americana*), el cual es recubierto con cera de abejas. Este instrumento es utilizado por los Guahibo (Sikuani), Guayabero y Piapoco, aunque una calabaza o una botella vacía pueden cumplir la misma función.

Algunas fuentes se refieren a los cráneos utilizados por los Wanaiwika o Piapoco (ríos Meta y Guaviare, departamentos colombianos de Meta y Vichada y estado vene-

zolano de Amazonas) para acompañar la danza como "cuernos" de venado:

Se tocan cuernos ahuecados de venado que producen una alta nota monótona. Ocho o diez parejas forman una fila y siguen los pasos del hombre que la encabeza, que es el que hace sonar los cuernos de venado (Klumpp y Klumpp, 1979).

Por su parte, entre los Guahibo o Jiwi (departamentos colombianos de Vichada, Meta, Arauca, Guaviare y Guainía, y estados venezolanos de Amazonas, Bolívar y Apure), el cráneo de venado es muy popular, si bien, como queda apuntado más arriba, en la actualidad puede ser sustituido por una calabaza o una botella de vidrio. Para Colombia, Reichel-Dolmatoff (1945) explica:

Aunque no es un instrumento propiamente musical, sino dedicado a imitar un sonido animal, hay que mencionar una especie de ocarina que se hace de cráneos de venado. Quitán-



Imagen 9.
Músico Guahibo (Fernando Urbina, "Herederos del Jaguar y la Anaconda". Carlos Valencia Ed., 1982).
[Foto: <http://www.colarte.com/>].

dole la parte anterior, y tapando el hueco con cera, dejan abierto únicamente el pequeño agujero del occipital; soplando sobre éste producen un sonido profundo que acompaña ciertas danzas.

Suele aparecer poniendo marco sonoro al baile ceremonial de re-entierro de los restos de un muerto (ILV, 1979). Según Ales y Chiappino (1997), los huesos de un difunto se desentierran tras un año para ser limpiados y colocados en una vasija hecha especialmente para la ocasión. Durante esta ceremonia, la gente sopla el aerófono.

En Venezuela (Hurtado Duéñez, 2007a), el instrumento se denomina *owebi mataebo*, *ovevi mataeto* o simplemente "cacho de venado", y es de uso masculino. Sobre él se dice:

Es una flauta globular construida con el cráneo y la carama (cachos) del venado. A la caja craneana se le extrae la parte interior, produciéndose un gran orificio que se clausura con cera. Permanece abierto tan sólo el pequeño agujero del occipital en el cual el ejecutante sopla, rítmica e intermitentemente, contra el borde que más próximo queda a sus labios durante la situación musical. Las astas de la carama sirven de modo de asas para que el músico pueda suje-

tar el instrumento con ambas manos (Colima, Agerkopy y Coppens, s.d.).

En este país los Guahibo lo tocan durante las danzas de las Fiestas del Guarapo, en mayo y diciembre, y en las ceremonias de iniciación de las niñas, además de ejecutarlo, como se hace en Colombia, durante el baile *ovevi mataeto* para re-sepultar los restos de un pariente.

A los cinco años de la muerte, los parientes del difunto desentierran sus restos mortales. Esta acción se llama *itomo* y quiere decir beber *yalaki* [bebida de yuca amarga fermentada]. Para realizar estas ceremonias se convocan a todas las comunidades cercanas y se les invita a que vengan a ésta gran reunión. Una vez realizada la exhumación del cadáver, pintan los huesos con onoto, los introducen en una tinaja que adornan convenientemente y colocan en el centro sobre su asiento. Es entonces cuando comienzan el baile alrededor del difunto, como última despedida antes de darle el adiós





Lámina 15
Flauta Globular - Vichada

para siempre. Estos bailes duran unos 15 días; así pues se trata de un baile fúnebre, religioso, lleno de tristeza y alegría. Durante los bailes, la música de este instrumento se alterna frecuentemente con la de la flauta de pan (Metzger y Morey, 1983).

Los Wotuha o Piaroa de la cuenca media del Orinoco (estado de Amazonas, Venezuela) emplean el *remü* o *remü waramayu*, hecho de cráneo de cachicamo montaño (armadillo gigante, *Priodontes maximus*) totalmente cubierto de cera negra de abeja. Se deja un solo orificio abierto, y se recubre la superficie de cristales de cuarzo que se incrustan en la cera (Hurtado Dueñez, 2007b).

Imágenes 10 a 14 (págs. ants.).

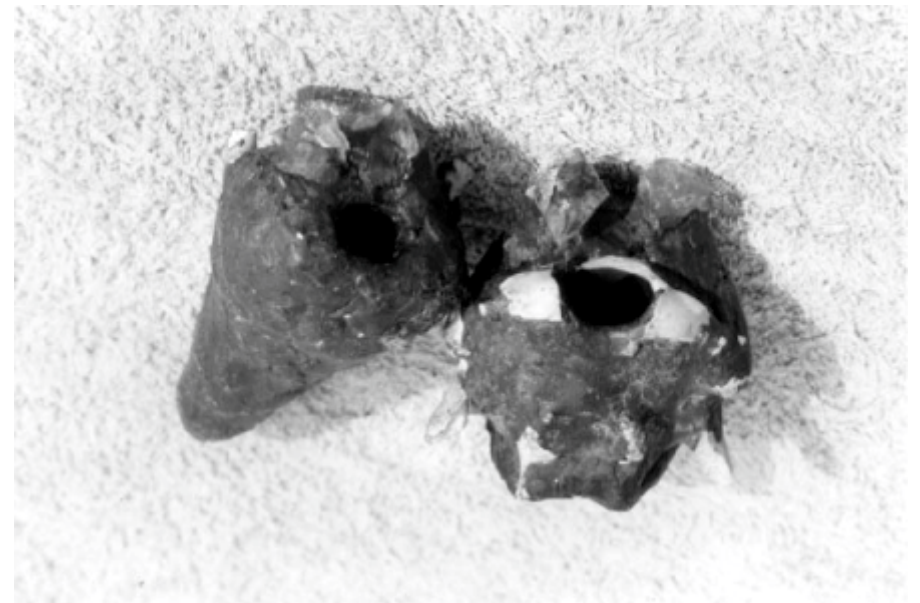
Silbatos Guahibo.

[Fotos: <http://www.acnilo.org/>; Bermúdez, 1985].

Imágenes 15 y 16.

Silbatos Piaroa.

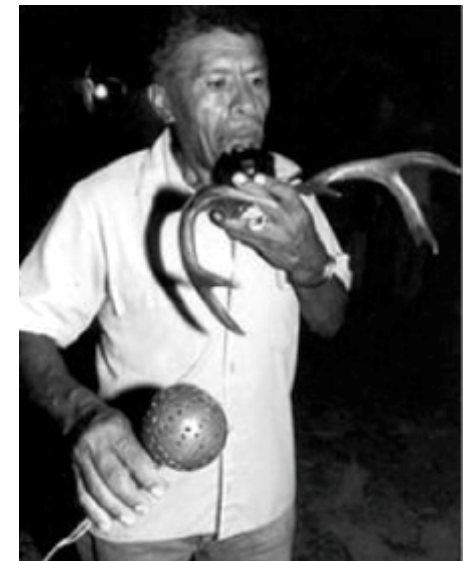
[Fotos: <http://www.acnilo.org/>].



Es un instrumento que solo los hechiceros usan. Es confeccionado con el cráneo del cachi-
camo gigante *Pryodontes*, al cual, después de descarnado y puesto a secar, tapan todos los orificios con cera de abejas, dejando sólo el foramen magnun abierto, que es por donde soplan. Emite un bufido agudo. Con el mismo instrumento dan golpes en el suelo, pues, en el exorcismo, el hechicero está acucillado (Andu-
ze, 1974).

Además, los Piaroa se sirven del *tua ü* de cráneo de lapa (paca, *Cuniculus paca*), idéntico al anterior, excepto en la ausencia de cristales.

El uso más conocido de cráneos de venado en territorio venezolano se da durante el Baile de Las Turas o Estercu-



Imágenes 17 y 18.
Baile de las Turas.

[Fotos: <https://convenezuela.wordpress.com/>].



Imagen 19.

Baile de las Turas.

[Foto: <http://www.cantv.net/>].

ye, realizado sobre todo en las localidades de Mapararí y San Pedro (estado de Falcón) y de Cerro Moroturo (estado de Lara), así como en algunas comunidades de los estados Portuguesa y Yaracuy. Este baile ceremonial tiene su origen en antiguas celebraciones de los pueblos indígenas Jirajara, Ayamán y Gayón, ya desaparecidos, relacionadas especialmente con la agricultura (concreta-

mente, con el cultivo del maíz), pero también con la cacería.

En líneas generales, participan en él un conjunto de músicos que tocan y bailan alrededor de un altar construido con hojas de palma y adornado con mazorcas de maíz y otros frutos de la tierra. Se utilizan dos tipos de aerófonos: el "cacho de venado" y las *turas*. El primero es un cráneo cubierto de cera negra, con un bisel o borde en el agujero occipital, que actúa como orificio de soplo. A pesar de estar sellado, se lo moja antes de interpretarlo para que el interior sea hermético. Los "cacheros" ejecutan sus "cachos" a pares, alternando uno grande (de venado) y uno pequeño (de maticán, *Mazama rufina*); estos músicos sacuden, a la vez, una maraca de calabaza con la superficie agujereada. Las *turas* son dos flautas de caña tipo "quena", una grande (macho, 3 orificios de digitación) y una pequeña (hembra, 5 orificios), con una embocadura en forma de W. Con las *turas* se interpretan entre siete y nueve sones que acompañan distintas secciones del baile (golpiao, murciélago, chorro de agua). La música que se produce es heterofónica: las *turas* suenan

por un lado y las maracas y los "cachos" por el otro. Todos los músicos son guiados por un capataz (Mendoza, 1999; Convencional, 2011; Valles Silva, 2011).

En la actualidad se celebran dos "Bailes de las Turas" anuales. La "Tura Pequeña" tiene lugar entre abril y mayo, y dura dos días. Arranca cuando el maíz está tierno (*jojoto*) y con él se puede preparar chicha, mazamorra o carato. La "Tura Grande", por su parte, se festeja cuando se cosecha el maíz, entre agosto y septiembre; puede durar hasta nueve días. En Mapararí es común que la fecha elegida para la "Tura Grande" sea el 24 de septiembre, haciéndola coincidir con la festividad de la Virgen de la Merced.

Los Kuna o Dule (comarcas autónomas de Panamá y áreas vecinas de Colombia) tienen, dentro de su patrimonio organológico, distintos aerófonos elaborados a partir de cráneos animales. Quizás el más conocido sea el *tede cala* (o *dede gala*), una especie de silbato confeccionado con un cráneo de armadillo recubierto de cera negra a cuyos orificios nasales se adhiere, con la misma



Imagen 20.
Tedenono de los Kuna.
[Foto: <http://www.kringla.nu/>].

cera, un tubo de hueso de ave (generalmente de águila):

Está hecha con hueso del hocico del armadillo.
Su talla se extiende con hueso de pájaro y cuya



parte distal es más estrecha o parcialmente cerrada con cera. Se deja al hocico la parte de los pómulos para adherir una correa de cuentas como collar (Fernández García y Herrera, 2001).



Imágenes 21 y 22.
Tedenono de los Kuna.
[Fotos: <http://www.kringla.nu/>].

Es un instrumento reservado a expertos. De acuerdo a Nordenskjöld (1938), si un principiante soplase un *tedecala*, el espíritu del armadillo hechizaría su alma. De acuerdo a Brenes Candanedo (1999), también se lo denomina *tedenono*:

Bibliografía

Significa en kuna "cabeza de armadillo". Es un aerófono hecho con el cráneo del armadillo al cual se le agrega un hueso tubular que se adhiere con cera negra. Es una flauta longitudinal sin canal de insuflación y sin agujeros, que se tapa y destapa con la mano en el extremo inferior del tubo para modificar el sonido. Este aerófono es un instrumento ceremonial que se suena en ciertas fases de los ritos de la pubertad de la niña.

Los Kuna tienen varios instrumentos similares: p.e. el *achunono*, de jaguar, y el *goenono*, de ciervo; ambos presentan una caña de bambú unida al hueso. Estos instrumentos son empleados como resonadores, para deformar la voz, y con ellos se escenifica la caza del ciervo por el jaguar (Olsen y Sheehy, 1998). Algunas fuentes citan, además, el *mulanono*, de cráneo de pavo (Cifuentes Ramírez, 2002).

Ales, Catherine; Chiappino, Jean (1997). *Del microscopio a la maraca*. Caracas: Ex Libris.

Anduze, Pablo (1974). *Dearuwa: Los dueños de la selva*. Caracas: Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales.

Arnt, Fúlvio Vinícius (2005). *San Ignacio de los Zamucos: Índios e Jesuítas no coração do deserto Sul-americano, século XVIII*. [Tesis]. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, UNISINOS.

Bermúdez, Egberto (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bispo, Antonio Alexandre (1982). *Karl Gustav Izikowitz: Migração de bens culturais e sistemática organológica* (fragmentos). Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência. [En línea]. <http://www.academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-83.htm>

Brenes Candanedo, Gonzalo (1999). *Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá. [En línea]. <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/download.php?f=tomolX6.pdf>

Caderno3 (2014). A música veio do Norte. *Diário do Nordeste* (24 de junio). [En línea]. <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/a-musica-veio-do-norte-1.1043637>

Casanova, E. (1942). El yacimiento arqueológico de Angosto Chico. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 3, pp. 73-87.

Cathcart, Marilyn (1979). Cagua. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia*. Tomo I, pp.

101-123. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Cifuentes Ramírez, Jaime (2002). *Memoria cultural del Pacífico. La música y el canto (4)*. [En línea]. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycosumbres/memoria/memo13d.htm>

Colima, I.; Agerkop, T.; Coppens, W. (s.d.). *Música Guahibo. Separata descriptiva de los instrumentos musicales (organología) de los indígenas Guajibo de Venezuela*. Fundación La Salle e INIDEF. Caracas.

Convencional (2011). *Las Turas. Ritual ancestral de la Sierra Falconiana y Larense*. [En línea]. <https://convencional.wordpress.com/2011/08/>

Da Silva Barros, Liliam Cristina (2012). O Kapiwayá e seu lugar no universo músico-coreográfico-ritual em um clã Desana, alto rio Negro, Amazonas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(2), mayo/agosto.

Duviols, Pierre (ed.) (2003). *Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías*. Cajatambo, siglo XVII. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, IFEA.

Fernández García, Bernardo; Herrera M., Guillermo (2001). Breve estudio de la acústica musical de la flauta de Pan de los Cunas de Panamá. *Tecnociencia*, 3 (1), pp. 95-118.

Garve, Roland (2002). *Unter Amazonas-Indianern*. Munich: Herbig.

Giglioli, Enrico H. (1896). Due singularissime e rare trombe da guerra guernite di ossa umane dell'Africa et dell'America meridionale. *Archivio per l' Antropologia e la Etnologia*, vol. 26, pp. 110-112.

Hurtado Dueñez, Nina R. (2007a). *Instrumentos musicales indígenas del Amazonas venezolano*. Instrumentos Jivi/Hiwi. [En línea]. <http://www.acnilo.org/IMPIAV>

Hurtado Dueñez, Nina R. (2007b). *Instrumentos musica-*

les indígenas del Amazonas venezolano. Instrumentos Piaroa/Wotuja/Dearuwa. [En línea]. <http://www.acnilo.org/IMPIAV>

Karadimas, Dimitri (2012). Animism and Perspectivism: Still Anthropomorphism? On the Problem of Perception in the Construction of Amerindian Ontologies. *Indiana*, 29, pp. 25-51.

Karadimas, Dimitri (2013). Historias de diablos, mitos de avispas: acercamiento iconográfico a una unificación regional. En Correa Rubio, F., Chaumeil, J.-P., Pineda Camacho, R. (eds.). *El aliento de la memoria*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, IFEA, CNRS, pp. 69-88.

Klumpp, Deloris; Klumpp, James (1979). Piapoco. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia*. Tomo 2, pp. 251-277. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Krause, Fritz (1911). *In den Wildnissen Brasiliens*. Leipzig: R. Doigtländer Verlag.

Lobo Guerrero, Bartolomé (1613/1987). *Sínodos de Lima de 1613 [y 1636]*. Madrid: CSIC.

Mendoza, Emilio (1999). Sonidos de un cráneo vacío. *El Diario de Caracas*, 24 de septiembre. [En línea]. <http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/diario/24-9.html>

Metzger, Donald; Morey, Robert V. (1983). Los Hiwi (Guahibo). *Los Aborígenes de Venezuela II*. Monografía n° 29, Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.

Nordenskjöld, Erland (1929). *Analyse ethnographique de la culture matérielle de deux tribes indiennes du Grand Chaco*. París: Les Éditions Genet.

Nordenskjöld, Erland (1938). *An historical and ethnographical survey of the Cuna Indians*. Göteborg: Etnografiska Museet.

Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel E. (eds.) (1998). *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America,*

Mexico, Central America, and the Caribbean. Londres: Routledge.

Pérez Bugallo, Rodolfo (1993). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Pérez de Arce, José (1995). *Música en la piedra: Música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. "Canta la flauta". [En línea]. <http://www.precolombino.cl/>

Reichel-Dolmatoff, Gerard (1945). La cultura material de los indios Guahibo. *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, 1 (2), pp. 437-506.

Ribeiro, Darcy (1987). *Suma etnológica brasileira. Vol. 2: Tecnología indígena*. Petrópolis: Vozes, FINEP.

Schlothauer, Andreas (2013). Verbreitung von Kopfjagd und Schädelkult im süd-amerikanischen Tiefland. *Mannheimer Geschichtsblätter Sonderveröffentlichung* 5, pp. 91-96.

Smith, Connie; Smith, Richard (1979). Barasano del Sur. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia. Tomo 1*, pp. 139-159. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Smothermon, Jeffrey; Smothermon, Josephine (1979). Macuna. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia. Tomo 2*, pp. 99-136. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Stolte, Joel; Stolte, Nancy (1979). Barasano del Norte. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia. Tomo 2*, pp. 1-55. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Valles Silva, L. (2011). *La danza de las turas en Venezuela*. [En línea]. <http://lasturasoestercuyes.blogspot.com.es/>

Waller, Adreana; Waller, John (1979). Guayabero. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia. Tomo 2*, pp. 229-250. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Whisler, David; Whisler, Janice (1979). Tatuyo. En *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia. Tomo 2*, pp. 57-77. Bogotá: Ministerio de Gobierno, Instituto Lingüístico de Verano.

Wiffen, Thomas (1915). *The North-West Amazons: Notes of some months spent among cannibal tribes*. Nueva York: Duffield and Co.

