

**EL PITO, LA OCARINA, EL TAMBOR Y LA MARACA EN LA COMUNIDAD  
HYNTIBA  
UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA TRADICIÓN  
Y LA EDUCACIÓN INFANTIL**

**LAURA ALEJANDRA BALLÉN VANEGAS**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C**

**EL PITO, LA OCARINA, EL TAMBOR Y LA MARACA EN LA COMUNIDAD**

**HYNTIBA**

**UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA**

**TRADICIÓN Y LA EDUCACIÓN INFANTIL**

**LAURA ALEJANDRA BALLÉN VANEGAS**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Música**

**ASESOR:**

**HENRY ROA**

**(Asesor Específico)**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ D. C**

## **Agradecimientos**

Este trabajo está dedicado a mi Familia y todas las personas que estuvieron a mi lado durante la culminación de mismo, especialmente a mi Abuelita Carmenza, una profesora excepcional y llena de virtudes que siempre me acompañaran, sus enseñanzas son un ejemplo de fortaleza y dedicación.

Agradezco todos los saberes que me brindaron los profesores de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Ellos fueron un ejemplo y una inspiración constante durante toda mi carrera. Me brindaron las herramientas necesarias para mí quehacer como pedagoga musical y me motivaron con sus acciones creativas para realizar mis propias creaciones. Como lo es este trabajo de grado y la cartilla “Cuatro amigos”, en la cual dejo consignados para futuros miembros de la comunidad Hyntiba algunas proyecciones del proceso de investigación y creación, desde y con la comunidad.

## **Resumen**

Este trabajo de grado indaga, explora y describe los saberes pedagógicos musicales de la comunidad Hyntiba con el objetivo de fortalecerlos y revitalizarlos mediante el desarrollo de una propuesta didáctica dirigida a los niños entre 5 a 14 años que hacen parte de esta comunidad. La propuesta es una forma de agradecimiento por permitirnos aprender sobre sus saberes más valiosos alrededor de la música y sus instrumentos más representativos como los son el pito, la ocarina, el tambor y la maraca y el origen de estos inscritos en relatos míticos construidos con el abuelo líder de la comunidad y socializados por medio de la cartilla.

Palabras claves: Etnoeducación, reetnización, cartilla didáctica, saberes pedagógicos musicales, instrumentos ancestrales.

## **Abstract**

Undergraduate work which investigates, explores and describes the musical pedagogical knowledge of the Hyntiba community with the purpose of strengthening and revitalizing them by developing a didactic proposal aimed at children between 5 and 14 years old who are part of this community, as way to show greatfulness for allowing us to learn about their most valuable knowledge on music and its most representative instruments such as the whistle, the ocarina, the drum and the maraca.

Keywords: Ethnoeducation, re-ethnicization, educational booklet, musical pedagogical knowledge, ancient instruments.

## Contenido

INTRODUCCIÓN .....	9
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
1.1. Descripción del Problema .....	11
1.2. Pregunta de investigación .....	14
1.3. Antecedentes .....	14
JUSTIFICACIÓN .....	20
1.4. Objetivo general.....	21
1.5. Objetivos específicos .....	21
2. MARCO TEÓRICO.....	22
Primer capítulo .....	22
2.1. Antecedentes de la recuperación del saber muisca en Colombia.....	22
2.1.2. El fenómeno de la reetnización .....	28
2.1.3. Los Muisca y la Comunidad Hyntiba. Visiones cosmogónicas y prácticas musicales .....	33
2.1.4. Sentido y función de los instrumentos musicales en la cultura muisca .....	35
Segundo capítulo.....	39
2.2. La etnoeducación .....	39

2.2.2. La etnoeducación y su importancia en el proceso educativo .....	41
2.2.3. Antecedentes de la Etnoeducación.....	42
2.2.4. Valor e importancia de la etnoeducación.....	43
Tercer capitulo .....	44
2.3. La interculturalidad .....	44
2.3.2. Interculturalidad y educación.....	45
3. METODOLOGÍA .....	47
3.1 Enfoque Investigativo: Cualitativo .....	47
3.2. Tipo de investigación etnográfica.....	48
3.3 Población.....	49
3.4 Instrumentos de Indagación .....	50
3.5. Diseño metodológico .....	51
Fase A. Indagación.....	51
Etapa 1: Saberes musicales .....	51
Etapa 2: Mitos e instrumentos musicales .....	52
Fase B. Diseño y desarrollo didáctico de la propuesta.....	52
Etapa 1: Diseño didáctico.....	52
Etapa 2: Implementación de la propuesta .....	53
Etapa 3: Impactos y resultados obtenidos .....	53
4. DESARROLLO METODOLÓGICO .....	54

Fase A: Indagación.....	54
Etapa 1: Saberes musicales .....	54
Prácticas y creencias de la comunidad en la vida de niños, jóvenes y adultos .....	54
La construcción de conocimiento en la comunidad Hyntiba .....	55
El espacio íntimo y el territorio.....	57
Los procesos artísticos de la comunidad Hyntiba .....	58
Espacios de aprendizaje dentro de la comunidad.....	59
Los procesos de enseñanza musical .....	62
Etapa 2: Mitos e instrumentos musicales .....	63
El origen mítico de los instrumentos.....	66
El pito .....	66
La Ocarina .....	69
El tambor .....	70
La maraca .....	72
El papel de la Música como ritual y como disciplina .....	76
Los instrumentos musicales muiscas .....	77
La voz y los instrumentos musicales.....	78
La función ritual de los instrumentos musicales .....	81
Los instrumentos musicales en ceremonias de curación.....	83
Fase B. Diseño y desarrollo didáctico de la propuesta.....	83

Etapa 1: Diseño didáctico.....	83
Etapa 2: Implementación de la propuesta .....	85
Estructura Organizativa de las sesiones .....	85
Descripción de la sesión virtual 1. ....	86
Descripción de la sesión virtual 2. ....	87
Etapa 3. Impactos y Resultados Obtenidos .....	91
CONCLUSIONES .....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	99
ANEXOS.....	102

## ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Disposición de los instrumentos para ritual en el parque arqueológico piedra del Tunjo 2019.....	62
Fotografía 2. El pito 2019, parque arqueológico piedras del tunjo 2019, Elaborado por un artesano de la comunidad.....	67
Fotografía 3. Tambor chamánico o medicinal, elaborado por un artesano de la comunidad. .	71
Fotografía 4 Actividad teórica resuelta por Gonzalo descrita en la Unidad 2 .....	87
Fotografía 5 Dibujo de Juan Daniel, actividad práctica de la unidad 2. ....	88
Fotografía 6 Dibujo de Ata, actividad práctica de la unidad 2.....	88
Fotografía 7 Dibujo de David, actividad práctica de la unidad 2 .....	88
Fotografía 8 Actividad teórica de la unidad 3, resuelta por Dominica. ....	89
<i>Fotografía 9. Actividad de refuerzo, Julián dibujando personaje tocando la ocarina.....</i>	<i>90</i>
Fotografía 10 Actividad de refuerzo, Julián dibujando personaje que toca la ocarina. ....	90
Fotografía 11 David dibujando venado narrado en la historia del tambor. 2020.....	92
Fotografía 12 Familia grupo 1 en la primera sesión de la implementación virtual de la cartilla. .....	93
Fotografía 13 Participante de la implementación de la cartilla, representación teatral con muñecos. ....	95

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Grafico demostrativo de la organización de la comunidad Hyntiba. ....	50
Ilustración 2. Reunión tradicional de los muiscas. Fuente: Hablemos de culturas.com. ....	78
Ilustración 3 Trascrición del canto saludo del Tiwuaguala (cóndor) Instrumento utilizado el pito. Invocación: 3:32 a 4:48 minutos voz.....	80
Ilustración 4. Trascrición del fragmento de canto voz de curación. ....	80
<i>Ilustración 5 Tumba de árbol, simbolización de su espíritu</i> .....	81
Ilustración 7. Organización por grupos de la sesión 1 y 2. ....	85

## ÍNDICE DE IMAGEN

Imagen 1 1. Ocarinas en forma de pájaros, fuente. <a href="https://www.nemosto.net/tairona3.htm">https://www.nemosto.net/tairona3.htm</a> . ..	69
--	----

## *INTRODUCCIÓN*

La música es un lenguaje capaz de transmitir saberes y experiencias y la pedagogía la herramienta que le da horizontes a través del contexto. Por ello aprender acerca de la música y sus lenguajes propios en base a sus tradiciones y experiencias, ayuda a que estos saberes se preservan a través del tiempo. Es importante desarrollar procesos pedagógicos que permitan fortalecer y acercarse a las herramientas que la pedagogía ofrece para resaltar la diversidad cultural musical con la que cuenta un país como Colombia.

Este trabajo de investigación nace de la búsqueda de prácticas pedagógicas musicales basadas en la reconstrucción de conocimientos ancestrales y saberes guardados por los <sup>1</sup>Abuelos muisca; ellos han permitido a las nuevas generaciones aprender de su experiencia basadas en el amor y respeto a la madre tierra. Tal es el caso de la comunidad Hyntiba dirigida por el Abuelo Gualcala Ordoñez. Este trabajo se desarrolla en conjunto con la comunidad para aprender sobre sus saberes musicales debido a que sus integrantes los consideran parte fundamental de sus vidas.

La investigación encuentra su fundamento en las experiencias de algunos de los integrantes y/o fundadores de la comunidad Hyntiba, radicada en Bogotá. Ellos, desde hace varios años, buscan y reconstruyen los conocimientos muisca con ayuda de los Abuelos y los aportes de otras comunidades del país.

---

<sup>1</sup> Personas encargadas de preservar y transmitir los conocimientos ancestrales dentro de una comunidad indígena o en procesos de reetnización.

Uno de los objetivos de esta comunidad es recuperar y construir conocimiento con los niños, razón por la cual esta investigación está orientada hacia el conocimiento de las prácticas musicales y pedagógicas de la comunidad centrado en las razones y usos de instrumentos musicales tan característicos de esta comunidad como son el pito, la ocarina, el tambor y la maraca a través de un proceso etnoeducativo que contribuya a la formación de los niños en el reconocimiento de sus propios saberes musicales. El insumo didáctico es una herramienta pedagógica de fácil acceso para niños y padres interesados en aprender sobre los instrumentos musicales más importantes de la comunidad Hyntiba. Este material recoge los mitos de casa instrumento, sus usos y materiales.

La línea de investigación empleada es la Etnoeducación, que conlleva un trabajo de recuperación y formación en un contexto etno-culturales específico, con el fin de cumplir con un propósito pertinente: la preservación de los saberes musicales en las nuevas generaciones que hacen parte de la comunidad Hyntiba. Sin duda, es el momento propicio para sensibilizar a la comunidad en general sobre la importancia de impulsar el rescate de las costumbres de sus habitantes para que vuelvan a florecer y vuelvan a ser visibilizadas a través de esta propuesta, para generar conciencia y amor por la cultura.

## ***1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN***

### **1.1. Descripción del Problema**

Los pueblos indígenas en Colombia desde la colonización fueron afectados de muchas formas especialmente en su cultura. Hace pocos años esta realidad se ha transformado, gracias al esfuerzo de cada comunidad, razón por la cual la interculturalidad, concepto que fomenta el diálogo entre las diversas culturas, a partir del respeto y/o la igualdad, además de los procesos formativos alrededor de la etnoeducación<sup>2</sup> y de reetnización<sup>3</sup> aparecen como instancias dirigidas hacia la preservación y fortalecimiento de los saberes de las comunidades indígenas en Latinoamérica. Sin duda, han sido parte fundamental para el proceso de reconstrucción y adaptación en cada comunidad en los nuevos territorios que bajo las más diversas circunstancias vienen ocupando.

La comunidad Hyntiba cuya palabra proviene del vocablo natal de los muiskabum, tiene una definición que se divide en dos partes “hin”, que significa padre y “ba” luz divina. Esta comunidad es, un colectivo de personas mestizas con diversos rangos de edad, ubicados en Bogotá y sus alrededores. Semanalmente establecen encuentros donde trabajan en la intención de fortalecer, preservar y recuperar los conocimientos ancestrales del territorio Muisca.

Con la intención e interés por reconstruir la cultura muisca, acceden a ser parte de este trabajo descriptivo, aportando sus conocimientos sobre sus prácticas musicales, específicamente se delimitará el trabajo a los instrumentos más representativos y los mitos

---

<sup>2</sup> se refiere a las relaciones de intercambio y comunicación igualitarias entre grupos culturales diferentes

<sup>3</sup> Es el proceso por el cual las culturas recuperan su saber tradicional por medio de acciones en conjunto.

alrededor de su creación, además de indagar sobre sus formas de enseñanza. Ellos darán herramientas para desarrollar la propuesta didáctica y cómo ha sido su proceso de recuperación dentro de la comunidad con los niños. La información fue recolectada con entrevistas, asistencias a reuniones y observaciones de campo.

Los conocimientos indígenas en Colombia, se han preservado gracias a las interacciones de las generaciones anteriores, llamados tradicionalmente Abuelos, quienes, de una manera u otra, han hecho enormes esfuerzos hacia la re-significación cultural de sus comunidades. Estas comunidades ubicadas en el Amazonas, la sierra nevada de Santa Marta, y Santander a través de diálogos interculturales han logrado generar procesos de recuperación de sus costumbres y saberes ancestrales. Aun así, muchas tradiciones se han perdido o silenciado por las influencias de la vida moderna.

La comunidad Hyntiba consciente de esta problemática viene realizando importantes esfuerzos, en la intención de preservar su saber musical en particular. Sin embargo, es evidente la escasez de materiales que recopilen estos saberes pedagógicos-musicales de manera sistemática. En consecuencia, son pocos los registros didácticos existentes sobre sus instrumentos, sus historias y sus formas de enseñanza. Esto solo ha sido posible a través de la tradición oral que se ha transmitido dentro de la comunidad aproximadamente 20 años atrás.

Los niños de la comunidad Hyntiba viven procesos interculturales constantes con contenidos musicales ajenos a sus raíces primarias. Es natural la preocupación de los Abuelos y de los adultos de la comunidad sobre la preservación de los saberes en los niños

y los integrantes jóvenes, y su rol decisivo en la preservación de su cultura. Registros y memorias, más allá de la tradición oral son casi inexistentes como recurso, no sólo para preservar la tradición, sino como medio para mantener vivas las costumbres y saberes musicales.

Es evidente la insatisfacción de la comunidad Hyntiba y de otras comunidades como fue el caso del cabildo de Suba, por las investigaciones preliminares acerca de sus saberes musicales, las cuales, al no dejar registros didácticos para las comunidades, sus integrantes no sentían reciprocidad en el intercambio de saberes.

Existen muy pocas fuentes escritas en donde se especifique el uso, los significados y los materiales de los instrumentos que hacen parte de las tradiciones de los muisca, esta información solo ha sido posible recopilarla en entrevistas a varios de sus integrantes y en observaciones de campo que se realizaron dentro de la comunidad.

Los instrumentos musicales en la comunidad Hyntiba son de gran valor para las ceremonias, momentos de festejo y rituales de agradecimiento. Por ello es importante saber y apreciar las historias, los mitos y los significados de cada uno dentro de la comunidad, este proceso de recuperación se da a través de tradición oral, mediante las enseñanzas de los Abuelos y de los integrantes de la comunidad, pero al no poseer materiales que acerquen a los niños a estos significados dentro de su comunidad, puede existir la posibilidad de que estos saberes se pierdan.

En este caso la información de los instrumentos más representativos como los son el pito, la ocarina, el tambor y la maraca dejará aportes significativos a la investigación, con el objetivo de recoger estos saberes en una propuesta didáctica, que permitirá fortalecer el ámbito de la educación musical infantil dentro y fuera de la comunidad Hyntiba.

### **1.2. Pregunta de investigación**

¿Cómo diseñar una metodología etnoeducativa para fortalecer la enseñanza y el rescate de los saberes musicales en torno al pito, la ocarina, el tambor y la maraca dirigida a los niños de la comunidad Hyntiba?

### **1.3. Antecedentes**

A fin de conocer y entender los antecedentes que sirvieron de base a esta investigación y que a su vez fueron aportantes al sentido de la misma, se da una muestra de los avances de este tipo de investigaciones. Entre los antecedentes más valiosos, significativos y aportantes al sentido de esta investigación sobresalen los siguientes trabajos:

El primer trabajo de investigación es el estudio de Mateo Guaria, escrito en el año 2017, llamado “Ahora Muiscas una auto etnografía sobre procesos de subjetivación en la comunidad Hyntiba”. El trabajo investigación fue realizado para optar por el título de la Maestría en estudios culturales de las Universidad de los Andes. Los objetivos de la investigación consistieron en conocer los procesos de desarrollo del conocimiento ancestral en la comunidad Hyntiba. A través de un análisis de las prácticas de la comunidad

inmersas en procesos de reetnización constantes se recupera el conocimiento ancestral de los muisca.

Las bases conceptuales y teóricas de esta investigación son la Auto-etnografía, la interculturalidad, los procesos de reetnización y por último las prácticas ancestrales. El trabajo se desarrolla a partir de las vivencias propias contadas por el Abuelo de la comunidad, quien, al ser un protagonista central de los Hyntiba, proporciona y comparte su saber acerca del significado de los rituales y de los conocimientos que se desprenden de éstos.

De manera análoga las conclusiones destacan la importancia de la construcción del tejido social en la comunidad, que permita fortalecer sus conocimientos ancestrales. Destaca el papel preponderante de la figura del Abuelo como garante hacia la reconstrucción constante de las prácticas ancestrales.

Los aportes de esta investigación son entre otros: las reflexiones que se desprenden de las vivencias e historias como punto de partida hacia nuevas valoraciones de las tradiciones de la comunidad Hyntiba, Por otra parte, las dificultades que han tenido que sortear para preservar sus saberes en las nuevas generaciones se constituyen en un punto de partida importante para comprender su cultura.

El siguiente trabajo de investigación escrito por los autores Carlos Felipe Torres y Nancy Villa Anzola, de la Universidad Francisco José de Caldas 2015, llamado “La cultura

Muisca en la Escuela: Una aproximación a la interculturalidad. Tesis para optar por el título de magíster en Educación.

Los objetivos del trabajo de investigación consisten en resaltar la importancia de la identidad muisca en estudiantes del colegio Manuel del Socorro Rodríguez. Desarrolla, en consecuencia, un estudio investigativo de la relación entre el tejido y las danzas tradicionales muisca para el enriquecimiento y comprensión intercultural de los estudiantes de dicha institución.

Las bases conceptuales y teóricas son la cultura, la identidad cultural, y la importancia de la escuela como agente formador. El trabajo se desarrolla a partir de la investigación acción, además de los instrumentos de recolección como diario de campo, entrevistas, y círculos de la palabra hechos en la institución, visitas al colegio, y talleres fundamentados en el reconocimiento de las prácticas como en este caso el tejido y las danzas tradicionales muisca aparecen con recursos que permiten la reivindicación de los conocimientos ancestrales.

Las conclusiones destacan la importancia de los diálogos de saberes en el fomento de las prácticas culturales prehispánicas como lo son el tejido y las danzas. El fortalecimiento de estos campos de acción cotidiana permite fortalecer la identidad cultural muisca. Los aportes de esta investigación radican en las acciones pedagógicas implementadas con base en los conocimientos de los Abuelos y de las Abuelas, para fortalecer el aprendizaje de los estudiantes.

Otro trabajo aportante es el de Yelixa Herrera Moreno, llamado “Aportes de los Ette Ennaka a la etnoeducación”, del 2017 trabajo de grado para optar por el título de licenciada de lengua castellana, inglés y francés. Los objetivos de la investigadora fueron analizar la cultura, las tradiciones, y la lengua del pueblo Ette Ennaka. Indaga sobre los aportes significativos de los Ette Ennaka a las contribuciones de esta comunidad indígena en la etnoeducación de Colombia.

Las bases conceptuales y teóricas en la que se fundamentó la investigación fueron el valor cultural de los ritos, los mitos y su lengua natal (Ette Taara). La investigación empieza con el recurso de la investigación documental y la recolección de material bibliográfico seleccionado dentro de la categoría del análisis con un enfoque cualitativo.

Dentro de las conclusiones a las cuales llegó la autora se destaca: la importancia de mantener vivas las costumbres que permitan a los pueblos indígenas tener un lenguaje propio, teniendo en cuenta que la etnoeducación respeta la cultura donde se desarrollan los conocimientos propios, fortalece las costumbres de los Ette Ennaka y aporta al campo de la etnoeducativo de Colombia. Las contribuciones de Yelixa Herrera Moreno son la apreciación de la herencia cultural y lingüística en el pueblo Ette Ennaka a partir de la apreciación y valorización de los ritos y mitos de la comunidad.

El siguiente autor Carlos Miñana Blasco, Profesor de la Universidad Nacional de Colombia y Director del Departamento de Antropología, en su estudio llamado “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada” publicado en A contratiempo, música en la

cultura N ° 13 (2009) estudia las músicas aborígenes de los pueblos indígenas de Colombia, sus características y contextos geográficos e históricos. Para ello, la base conceptual y teórica de partida lo constituye la música propia creada en diversas regiones del país donde residen comunidades indígenas.

El artículo trata de la producción investigativa sobre la música de los pueblos indígenas en Colombia, en especial desde la década de los 80 en las diferentes regiones del país. Las conclusiones más importantes tienen que ver con las comparaciones que realiza entre las diferentes regiones, estableciendo para ello, los distintos fenómenos que se dan entre ellas. Para finalizar el autor deja claro que los aportes de este tipo de trabajos son relevantes para la conservación de las músicas indígenas propias y sus cualidades de acuerdo a cada región.

El artículo escrito por Jairzinho Francisco Panqueba Cifuentes publicado en la Revista antropológica social, “desacatos”, en el 2011 llamado “Indígenas del “otro” lado de Bogotá, Colombia: semblanza sobre sus memorias cotidianas e identificación histórica” intenta demostrar los acontecimientos que suceden dentro el cabildo de Bosa para la reconstrucción de las costumbres indígenas. Destaca la importancia que ha tenido en los pobladores y los estudiantes de Bosa el desarrollo de los procesos de revitalización de la cultura. El trabajo de investigación nace de la colaboración de los integrantes del cabildo de Bosa, con el fin de recopilar los puntos de vista de sus habitantes. Como conclusión relevante sobresale la importancia de considerar las experiencias propias en los procesos de enriquecimiento constante con base en sus prácticas culturales, y mantener sus raíces.

El trabajo de grado llamado “Restablecimiento de las practicas musicales muisca a partir del mestizaje: Una Aproximación a las músicas Indígenas desde la guitarra clásica”, para optar por el título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional del egresado Iván Darío Aguilar, publicado en el 2018, es una investigación que narra las practicas musicales de la comunidad Muisca.

El objetivo general de la investigación consistió en una composición en la guitarra clásica, con base en los saberes muisca. Dicho trabajo describe, las costumbres, hábitos, festejos y mitos, de esta población, y los lugares de Cundinamarca en donde es posible hallar algunos registros de la información.

Así mismo, el autor describe los elementos generales de la música muisca, a través de pequeños fragmentos musicales en relación a la escala pentatónica. Analiza la organología de los instrumentos más representativos para los muisca, y los lugares donde existen pequeños fragmentos históricos de la época pre colonial como los fueron las flautas de cuatro notas, la flauta de una sola nota y la boturua un pito esférico con tres orificios para los dedos, las maracas y el tambor.

Por último, el investigador evidencia de manera sistemática el desarrollo metodológico que utiliza para lograr las composiciones con base en los saberes musicales muisca, para ser ejecutadas en la guitarra clásica. Algunas fueron denominadas con referentes muisca como: canto de mama sol, canto de zorro, Zaita, las cuales fueron transcripciones utilizadas por el investigador para comprender el papel ritual de la música en los muisca.

#### **1.4 JUSTIFICACIÓN**

Es importante cultivar y mantener la memoria histórica, recurso para preservar las costumbres y tradiciones del pueblo muisca. Esta comunidad cuenta con saberes propios y relacionados con la música de otras comunidades indígenas. La importancia de la memoria histórica, de una comunidad en proceso de reetnización como es Hyntiba, se puede observar en su interés hacia las prácticas musicales, las cuales tienen una función ritual. Dicho enfoque permite mantener vivas las costumbres y tradiciones del pueblo muisca. En la actualidad los diálogos interculturales entre sus integrantes y Abuelo Gualcala Ordóñez han recuperado diversos conocimientos tradicionales.

El propósito de esta investigación consiste en encontrar saberes propios de la comunidad para sistematizarlos en el insumo didáctico, así como detectar las relaciones entre estos, sus tradiciones y conocimientos ancestrales. La comunidad mantiene intereses por continuar con la tarea de preservación de sus saberes musicales a las nuevas generaciones. Los niños están inmersos en un proceso de aprendizaje dentro de la comunidad y por lo tanto necesitan elementos didácticos que permitan fortalecer su tradición. Por ello identificar algunas necesidades de la comunidad en cuanto a la transmisión del conocimiento permite fortalecer sus saberes y transmitirlos a las nuevas generaciones.

Resulta fundamental realizar una contribución en la tarea de preservación mediante un aporte concreto, en este caso un material didáctico que sea idóneo para acercar a los niños y jóvenes a la cosmovisión muisca. Para ello, es pertinente establecer un diálogo

intercultural, en el cual la interacción entre la comunidad y la investigadora se da en constante reflexión tendiente a alimentar las miradas y, por supuesto, en las decisiones compartidas a lo largo del proceso de indagación. El resultado esperado pretende cubrir, en gran medida, la necesidad imperante de conservar el saber ancestral por medio de un insumo didáctico que dé cuenta de la génesis y sentido social de los instrumentos musicales que hacen parte de la comunidad Hyntiba.

Una investigación como ésta ayuda a crear relaciones de reciprocidad e intercambio fructífero, en la medida en que éstas son comunidades relativamente aisladas por sus características culturales. Válido, igualmente, para la cultura académica como insumo formativo para las nuevas generaciones en cualquiera de sus ámbitos disciplinares y culturales del país.

#### **1.4. Objetivo general**

- Desarrollar una propuesta etnoeducativa con base en el empleo y significados del pito, la ocarina, el tambor y la maraca para el fortalecimiento de la educación infantil de la comunidad Hyntiba.

#### **1.5. Objetivos específicos**

- Indagar los distintos saberes musicales que hacen parte de la comunidad Hyntiba a través del contacto y acercamiento con cada uno de los agentes educativos que hacen parte de la comunidad.

- Analizar el contexto y los elementos míticos que posee el tambor, la maraca y el pito, que hacen parte de los saberes musicales de la comunidad Hyntiba
- Propiciar el uso de contenidos y actividades pedagógicas a través de una guía didáctica como recurso de preservación y de enseñanza de los saberes musicales de la comunidad Hyntiba.

## **2. MARCO TEÓRICO**

El marco teórico ha sido estructurado en capítulos que guiarán al lector para entender los cambios que surgieron a partir de las acciones de las comunidades indígenas al defender su cultura. En el primer capítulo muestra el panorama de las investigaciones que se han centrado en la recuperación del saber de los muisca en Colombia desde distintos autores y su relación con la reetnización. Luego, se describe en detalle las visiones cosmogónicas de la comunidad Hyntiba que sustentan y dan sentido a las prácticas y función de sus instrumentos musicales. En el segundo capítulo, se define la etnoeducación como concepto clave para el tratamiento de los saberes de la educación musical de la comunidad Hyntiba y por último el tercer capítulo, aborda la interculturalidad como principio orientador de la educación.

### **Primer capítulo**

#### **2.1. Antecedentes de la recuperación del saber muisca en Colombia**

En Colombia existen alrededor de 102 comunidades indígenas, las cuales poseen diferencias culturales, variedad de idiomas y costumbres de acuerdo al territorio en donde residen. Los muisca, una comunidad indígena que residió en la zona central del país fue

afectada por españoles, que en su desconocimiento de las tradiciones que formaban parte de sus costumbres indígenas, saquearon gran parte de sus consideraciones sagradas en su territorio.

La zona central del país, al tener gran variedad de riquezas naturales, resultó ser un punto estratégico para la colonización, los españoles quienes se apropiaron de la zona, sometieron a la comunidad muisca a dejar sus costumbres y adaptarse a las creencias que imponían los españoles. A pesar de los esfuerzos de algunos de los habitantes de la comunidad muisca por adaptarse fueron sometidos violentamente, mientras que otros, lograron adaptarse, convirtiéndose en campesinos para poder sobrevivir. Gutiérrez y Martínez (1999) aseguran al hacer referencia al pueblo música que: “Su pueblo fue sometido por los invasores españoles a la dominación colonial que derivó en la existencia de fuertes y constantes procesos de mestización y aculturación que llevaron casi a la completa extinción de los muisca” (pág.33).

Los muisca, también conocidos como chibchas, son un pueblo indígena, de procedencia centroamericana. Diversas fuentes los describen como un pueblo ubicado en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y parte de Santander. Actualmente, su población está organizada en forma de cabildos indígenas en la ciudad de Tunja y en localidades del distrito de Bogotá como Suba, Bosa, Usme, Fontibón y Engativá, además de municipios vecinos como Chía, Cota y Sesquilé.

Los muisca se consideran, dentro de su cosmovisión y formas de vida tradicionales, como los hijos del agua y el viento. Desde la percepción occidental estos miramientos son mitos

o leyendas. Un ejemplo es la leyenda más importante para los muisca, llamada Bachue<sup>4</sup>, que narra el origen del hombre. Se dice que una laguna sagrada del territorio muisca, ubicada cerca al pueblo de Iguaque, una mujer llevaba un niño de la mano, ella esperó a que creciera para luego tener hijos con él a los que llamaron “muisca”. Con el tiempo, ella y su esposo decidieron volver a la laguna de donde habían llegado, convirtiéndose en serpientes. Este hecho representa para los muisca el equilibrio de la naturaleza y, por ende, es sagrado dentro de sus creencias.

Los antecedentes con respecto a la recuperación del saber muisca recaen fundamentalmente en la labor constante de los pobladores del territorio. Uno de ellos es el Abuelo Gualcalá, líder de la comunidad Hyntiba, y algunos de los líderes comunitarios que hacen parte de los cabildos en Bogotá, ubicados en Bosa y Suba. Al respecto, realizan una labor constante de recuperación de los saberes muisca mediante la tradición oral, que resulta ser el medio de comunicación más utilizado por ellos. Esta práctica, según (Delgado, 2014) [...]

Para recuperar una tradición oral, que desde la conquista se ha transformado, se ha contado de una forma desde los cronistas y desde otra, en las historias de los habitantes de las veredas, que tienen la iniciativa de crear y revitalizar una memoria oral, compuesta por los recuerdos, las nuevas narrativas y la importancia de recorrer el territorio (pág.7)

Los líderes de cada comunidad se han solidarizado para recuperar los saberes por medio de la tradición oral. Delgado (2014) describe la importancia de los líderes comunitarios dentro de la recuperación a través del territorio muisca:

---

<sup>4</sup> Primera mujer y madre de la humanidad en la cosmogonía muisca. Se relaciona con el agua, la vitalidad y la abundancia.

Primero se quiere resaltar el trabajo comunitario de algunos líderes que han dedicado su vida a restablecer los cabildos indígenas. Segundo, se realizará una descripción etnográfica del territorio en Sesquilé con la cual se dio inicio a la recuperación cultural de algunos lugares considerados por la comunidad como sagrados (pág.2).

Asimismo, investigadores como Delgado, (2014) Gutiérrez y Martínez, (1999), Aponte (2017), Díaz (*et col*), Ruiz *et col*, Rodríguez M, Á.M. y Cabrera L, A.M. (2019) entre otros, se han interesado por relatar este proceso de recuperación de la cultura muisca. Aseguran que dichos procesos se generan a través de la tradición oral, la recuperación de significados que posee el indígena dentro del territorio, y los esfuerzos que ha hecho cada uno de sus integrantes por fortalecer su cultura, dentro y fuera de ella. Para ello, hacen uso de descripciones, que varían de acuerdo a sus métodos de recolección de información, y su cercanía con las comunidades respectivas.

Por su lado, Gutiérrez & Medina (1999), describen las estrategias de reconstrucción social del cabildo de Suba al encontrarse inmerso en la ciudad de Bogotá, que debe adaptarse a las exigencias del mundo occidental, sin dejar a un lado sus raíces: “Los criterios anteriormente referidos ponen de manifiesto que, para esta comunidad, existe en la conciencia colectiva un imaginario de lo que significa ser indígena Muisca contemporáneo, en el contexto urbano” (pág.36).

Resaltan estos investigadores la importancia de los testimonios y recuerdos por los que, día a día, los pobladores y herederos de los muisca se sienten identificados con sus raíces.

Las investigaciones que se han generado para describir estos procesos de recuperación permiten conocer los esfuerzos de recuperación conjuntamente con las comunidades.

La preservación de las tradiciones y costumbres del saber muisca se ha dado a través de la presencia de los llamados resguardos o cabildos indígenas, conformados por un consejo mayor, responsable de velar por la preservación de sus costumbres. Estos lugares han sido creados gracias a la colaboración que han ofrecido otras comunidades del país con el objetivo de ayudar a revitalizar la cultura en Colombia, como lo describe Delgado (2014):

Un ejemplo son los diferentes expertos que convergen en la creación del libro *Mensajes de la madre tierra*: un médico tradicional muisca, Carlos Mamanche, un sabedor kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, el Mamo Goyo, y un arquitecto de profesión y astrónomo de pasión, Roberto Santos Cúvelo, con gran conocimiento de la simbología y cercados muisca, gestor de proyectos ambientales para la recuperación y protección del territorio ancestral de los pueblos muisca de Suba, Bosa, Chía, Cota y Sesquilé (Pág.13).

Asimismo, Delgado, en su trabajo investigativo, reconoce la constante relación que tienen los pueblos indígenas en Colombia para la reconstrucción de su cultura.

Todos los líderes comunitarios, quienes desde hace unas décadas vienen acompañando los procesos de resignificación muisca, por diferentes coincidencias y relatos, la cercanía que hay entre pueblos, por sus mantas, sus mochilas, su medicina tradicional, se dice que los abuelos de la Sierra Nevada de Santa Marta están devolviendo el conocimiento, porque los muisca antiguos se lo dejaron guardado en tiempos de la conquista española (Delgado, 2014, pág. 26).

No obstante, dentro de la ciudad de Bogotá, al ser reconocida como un escenario multicultural en donde hoy en día cohabitan diferentes comunidades indígenas, se

reconoce la importancia del lenguaje a través del tiempo para la preservación del conocimiento (Díaz R, 2019) dice al respecto que:

Las realidades de las comunidades viajan en el tiempo a partir de su legado de saberes; por lo tanto, los lenguajes tienen una función activa, formativa y modeladora que permite estructurar y modificar la realidad a la que se refieren los diferentes actores sociales de un territorio. No se pueden separar las descripciones de la acción social, pues el evocar sus vivencias a partir de los relatos implica movilizar su realidad (pág. 89).

Los cambios que se dieron a partir de los movimientos sociales que lucharon por su reconocimiento y protección cultural. En este sentido, Díaz (2019), realiza un paralelo entre el antes y el después en la legislación colombiana:

se encuentra una perspectiva permeada por el proceso de colonización en la- que a través de la Ley 089 dictamina “la manera cómo deben ser gobernados los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada” (Congreso de la República de Colombia, 1980), un aspecto que cambió con la implementación de la Constitución Política de 1991, en la cual “Colombia se posiciona como un estado social de derecho que reconoce y protege la diversidad étnica y cultural (pág. 92).

De manera análoga en la actualidad la constante búsqueda y resiliencia que se ha desarrollado en cada uno de los pueblos, se ha permitido crear estrategias de conservación cultural con el objetivo de que los conocimientos indígenas sean cada vez más valorados, comprendidos y respetados. Como lo afirma Delgado (2014)

Líderes comunitarios de Sesquilé buscan ser tenidos en cuenta en espacios de participación política, en la planificación ambiental, los muiscas construyen sentidos de memoria oral y territorio que se vinculan con la vida cotidiana de sujetos que luchan contra las adversidades económicas, la marginalidad y el derecho a la dignidad (pág. 9).

En conclusión, la cultura muisca, ha sido una de las culturas más afectadas en el país por la colonización hasta hoy, desconociendo, por un lado, los conocimientos ancestrales y, casi que obligados a ser diferentes y desconocidos por los colonizadores. Sin embargo y gracias a determinados esfuerzos gubernamentales y privados ha sido posible su recuperación como aspecto relevante dentro de la cultura del país.

### **2.1.2. El fenómeno de la reetnización**

Roddy Brett (2009) Citado por Arias & Carrera (2014), definen la reetnización como:

Un proceso de reconstrucción étnica que integra los aspectos históricos de recuperación de las prácticas culturales, incluyendo fines políticos como estrategia de legitimación de un grupo social que manifiesta su identidad étnica para que le sean reconocidos sus derechos. En este sentido se resignifican las prácticas culturales que buscan expresar, en este caso, en otros escenarios distintos a los de origen, con un propósito que varía de acuerdo con la intencionalidad de quienes las llevan a cabo (pág.51).

Los miembros de la comunidad buscan aprender de los saberes ancestrales de los grupos étnicos del territorio en el que ahora se encuentran y de esta forma resignificarlos, es decir, dar a estas acciones nuevos sentidos para transformar el contexto y sus vidas.

Un ejemplo es el respeto y el amor hacia la madre tierra, el valor que las personas mayores procuran enseñar a los miembros del colectivo a través de diferentes prácticas tanto rituales como cotidianas.

Para Morales Hernández (2015) Colombia ha tenido un proceso de reetnización a partir de la constitución de 1991, en la cual “se incluye y favorece los derechos de las minorías étnicas, particularmente los derechos de los grupos étnicos indígenas y, en consecuencia, esta ha sido la base para nuevas dinámicas” (pág.3). Éstas últimas restituyen derechos a minorías, y que, con todas las contradicciones y debilidades, han abierto un espacio para el reconocimiento de una nación pluriétnica y multicultural.

Para este autor la cultura muisca se ha revitalizado a través del auto reconocimiento, que incluye la realización de las prácticas culturales en las que se evidencian diferentes conocimientos ancestrales musicales, culturales, médicos, pedagógicos, entre otros.

Por su parte, Morales Thomas (2011) citado por Caviedes Pinilla (2012), considera que la reetnización es un proceso que hace parte de “la reconstrucción de la vida indígena”, la cual se materializa a través de los pagamentos y la articulación entre narraciones y rituales. Morales estudió el caso de los Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, considerando que la reetnización va más allá de las reivindicaciones legales y territoriales. Este fenómeno configura lo que él llama “idiomas de la memoria”, que son los significados que aparecen dentro de los pagamentos en los rituales de la comunidad realizados en la fiesta mestiza y sincrética del Corpus Cristi. En consecuencia, para Morales la verdadera reetnización es la permanencia en el tiempo de la relación entre el ritual del pagamento, la fiesta y la sacralidad del territorio.

En este sentido, el concepto de reetnización de Morales aporta una visión integral del territorio muisca. Nos permite entender el valor del pasado y del presente haciendo conexión con la historia, los muisca o chibchas son considerados las culturas

fundacionales de Colombia antes de la colonización. Su población en el momento de la conquista se estima en menos de medio millón de habitantes y su explotación fue una de las bases del sistema colonial.

Por su parte Luis Fernando Restrepo señala, la falta de circulación de información en el mundo occidental de los procesos de recuperación que se están llevando a cabo: “Se monumentaliza lo muisca y se lo presenta monolíticamente, como parte del pasado prehispano, sin invitar a ningún tipo de asociación crítica entre el pasado y el presente.” (Restrepo, Luis Fernando. “Indigenismo e indianismo de tema Muisca Chibcha”).<sup>5</sup>

Sin duda, la falta de difusión de procesos de recuperación desarrollados, dentro y fuera de las comunidades, afecta la apreciación de quienes están interesados en estas culturas por ejemplo los potenciales investigadores que desean hacer un trabajo de inmersión en una comunidad específica.

En este sentido, los pueblos indígenas y las comunidades afrodescendientes, por sus peculiaridades étnicas definen sus espacios y tiempos, expresando de diversas formas sus orígenes y particularidades, llenando de sentido sus prácticas culturales en sus cuerpos y en sus relaciones, configurando el territorio como escenario de las interacciones que reflejan dichas prácticas (Barreto & Carrera, 2014, pág. 52).

Por otro lado, Martínez (2012) describe la lucha y la reivindicación del pueblo indígena y su adaptación al contexto urbano como parte de la reetnización:

---

<sup>5</sup> Recuperado de [http://malocainterculturalbacata.overblog.com/pages/El\\_Proceso\\_de\\_Reindigenizacion\\_Muisca-1561200.html](http://malocainterculturalbacata.overblog.com/pages/El_Proceso_de_Reindigenizacion_Muisca-1561200.html)

Así como al interior de las sociedades urbanas unos sinnúmeros de cambios se suceden en forma constante, en las profundidades del mundo indígena también se operan importantes transformaciones y así como etnias enteras han desaparecido para siempre, se está constatando que muchas otras comienzan a reaparecer, después de décadas de ocultamiento o invisibilización (Martinez, 2012, pág. 61).

Desde esta perspectiva, la reetnización es el resurgir de las comunidades que habían permanecido ocultas en el presente. No solo por la defensa del movimiento social indígena, sino también por las necesidades expresivas y artísticas de personas y colectivos inmersos dentro de estos lenguajes, ellos ahora tienen la oportunidad de sentirse parte de un grupo, con visiones de mundo diferentes a la cultura dominante.

Dentro de cada comunidad existen diferentes procesos de adaptabilidad, según su contexto y territorio. La importancia del diálogo de sus experiencias genera nuevas herramientas de adaptación social, sin dejar a un lado las raíces que los constituyen como pueblos indígenas. De igual manera, este nuevo y permanente intercambio de conocimientos es desarrollado tanto en las comunidades ancestrales y los interesados en ellas:

Comparten experiencias, escenarios de socialización y sociabilización, lo cual les permite encontrar un mayor sentido a sus luchas y reivindicaciones, a través de sus procesos de re-etnización, donde se vislumbran nuevas posibilidades para la territorialidad, tanto en los territorios de origen como en las construcciones espaciales de la ciudad (Barreto & Carrera, 2014).

Por su parte, el antropólogo Eduardo Restrepo caracteriza la etnicidad y la reetnización como consecuencia del desenvolvimiento histórico de una población:

Es importante indicar que esta forma de entender la etnicidad no es incompatible con los análisis históricos cuando, desde supuestos propios del “presentismo”<sup>6</sup> o “finalismo”<sup>7</sup> históricos, asumen ese ser-esencial-compartido como el profundo demiurgo del particular desenvolvimiento histórico de una población hacia su realización en la conciencia de su etnicidad . (Restrepo E. , 2004, pág. 231)

En consecuencia, sus fundamentos nacen a partir de prácticas culturales específicas en las comunidades dentro de sus territorios, con el fin de recuperar sus conocimientos. Esta acción es esencial para la preservación de su cultura, lo cual se evidencia en su vestuario, su lengua, dietas, entre otros.

La re-significación de una cultura adaptándose a un contexto cambiante es un acto de gran valor, generado mediante la comunicación y las prácticas constantes. Las personas inmersas en estos procesos perciben y entienden la importancia de la conservación cultural. Por lo tanto, los diferentes conceptos de reetnización permiten considerar la importancia de reivindicar los derechos territoriales de las comunidades para mantener vivos sus saberes ancestrales, plasmados en prácticas, dentro del territorio.

---

<sup>6</sup> Es la creencia de que únicamente existe el presente, mientras que futuro y pasado son irreales. Los dos primeros intentan acomodar el presentismo a la teoría de la relatividad; el último, en cambio, propone adaptar la relatividad al presentismo.

<sup>7</sup> Término con el que nos referimos a aquellas concepciones de la realidad según las cuales ésta se encuentra orientada hacia la consecución de determinados fines, por lo que se entiende que tales objetivos actúan como causas explicativas de la constitución y del desarrollo de la realidad.

### **2.1.3. Los Muiscas y la Comunidad Hyntiba. Visiones cosmogónicas y prácticas musicales**

La comunidad Hyntiba es un colectivo de personas mestizas radicadas en Bogotá cuyo propósito es hacer un trabajo de recuperación constante de reetnización en pro de las prácticas ancestrales de los muiscas.

En el trabajo investigativo de David Alfonso Aponte Rincón, reconocido en la comunidad como “Mateo Guaira Van Gogh”, integrante activo de la comunidad Hyntiba, describe la colonización y sus consecuencias en la historia de Colombia:

En el territorio donde Gonzalo Jiménez de Quezada encontró a los que llamaron “muyscas”, fue fundada Santa Fe de Bogotá, capital del Nuevo Reino de Granada. Un territorio saqueado a causa de la leyenda del Dorado, en el que actualmente predomina una forma de organización caracterizada como occidental; que ha sentido el paso de nuestra civilización (humana) dejando en gran dificultad a las personas (muyscas) de ahora, para obtener lo necesario para sobrevivir, no sólo culturalmente sino también en términos políticos, económicos y sociales (Aponte, 2017, pág. 16).

En la comunidad Hyntiba existen procesos pedagógicos propios basados en la reflexión constante de los conocimientos basados en las experiencias del Abuelo Gualcalá, entre otros agentes educativos y culturales de esta comunidad. Las visiones cosmogónicas y conocimientos medicinales e históricos de los pueblos indígenas de Colombia. Las prácticas musicales son vistas como parte de las experiencias que se desarrollan dentro de las Tsunas<sup>8</sup> de la comunidad, en la cual la música y el ritual se unen para enriquecer la experiencia en torno a la naturaleza.

---

<sup>8</sup> Encuentros en lugares sagrados dentro de la región que hacen parte del territorio muisca.

La música hace parte de sus rituales de agradecimiento, entrega y pago. Es un elemento esencial para la comunicación con los espíritus de la madre tierra; por ello, el significado de la música y el canto cambian:

Desde la visión muisca, la música y el canto son una misma cosa ya que la falta de interpretación vocal no implica que no haya canto. Lo anterior debido a que para Muisca los instrumentos también cantan. En ello se mantienen las voces de los abuelos o espíritus ancestrales (Pastas, 2008, pág. 44).

Las prácticas de la comunidad están basadas en la reconstrucción de los saberes muisca e indígenas tradicionales del país; los mitos y las historias se relacionan con la enseñanza sobre el cuidado de la tierra y sus bondades. En la siguiente cita se describe la importancia de las relaciones sociales para la conservación de la cultura, la cual se revitaliza gracias a las transformaciones culturales que ocurren por la interacción entre sus miembros:

En una zona con interacciones selectivas con la urbe: trabajo y estudio principalmente, se entretienen relaciones sociales dadas por los encuentros planeados o no -a lo largo del camino polvoriento- y por los desplazamientos y ocupaciones de la vida cotidiana y como a Estudiantes, gente fuereña, indígenas, autoridades, gente trabajadora, jóvenes y otras personas; día a día van re-creando identidades que han encontrado en la danza andina colombiana, elementos que vienen escapándose de la vida muisca, desde que fenómenos inherentes al avance metropolitano como la contaminación ambiental, la urbanización, el desplazamiento forzoso y otros fenómenos migratorios y laborales, cambiaron las formas de celebrar y ... de bailar (Parqueba, 2002, pág. 83).

Es de interés por parte de la comunidad Hyntiba, su deseo de renacer en torno a sus costumbres y prácticas cotidianas en medio de la ciudad de Bogotá y sus alrededores. Además de realizar procesos de aprendizaje intercultural constante con otras comunidades

indígenas alrededor del país, desarrollan procesos de construcción de pensamiento por medio de círculos de la palabra<sup>9</sup> en los cuales aprenden sobre las raíces y construyen conocimientos a través de las enseñanzas de los Mayores<sup>10</sup>. Estas reuniones suelen ser periódicas y organizadas por el Abuelo Gualcalá, Mayor de la comunidad Hyntiba.

#### **2.1.4. Sentido y función de los instrumentos musicales en la cultura muisca**

Hablar de los instrumentos muisca significa hablar de una reconstrucción constante, este pueblo ha podido aprender gracias a otras comunidades indígenas del país. Los aportes de investigadores y hasta algunas crónicas antes y después de la colonización española, han sido relevantes en ello.

Al respecto Gómez – Montañez (2011) describe el proceso en general que los muisca han tenido en dichos procesos de reconstrucción y sus constantes cambios: “Este movimiento indígena es liderado por quienes se han autodenominado chyquys o autoridades espirituales. Para legitimar su condición étnica, los chyquys del Pueblo-Nación Muisca Chibcha están conformando unas nuevas narrativas mitológicas e históricas” (Pág. 172).

Los referentes históricos con respecto a los instrumentos más representativos son pocos, además de ser bastante generales y varían de acuerdo con cada investigador, lo que hace que la información al respecto consista en narraciones accidentales bastante alejadas de su significado nativo, pero que, sin embargo, sirven de base para entender el origen la música y sus instrumentos en este tipo de comunidades. (Podestá, 2007) “Al igual que con el

---

<sup>9</sup> Reuniones semanales donde se aprenden y se practican las enseñanzas del abuelo Gualcalá.

<sup>10</sup> Personas que por su experiencia y su rol en la comunidad poseen diversos conocimientos.

conocimiento de otras ciencias, la experimentación con los diferentes sonidos y con materiales que los producen ha antecedido a cualquier notación musical; el entorno donde vivía el hombre primitivo le procuró sus primeros “instrumentos” (Pág.38).

Dichas narraciones permiten aproximarse a los orígenes de estos instrumentos, cuyos materiales y primeras formas se describen en la siguiente cita:

El comienzo de la música en el mundo precolombino puede asociarse con la aparición del barro; se habla de 2000 a.C., aproximadamente. Así, los primeros instrumentos se elaboraron en barro y, ya para el año 1000 a.C., se tenían figuras de trompetas y bailarines, hechas en barro de Teotihuacán (Escobar, 1985, pág. 30).

El trabajo investigativo de Alejandro Durán es una de las fuentes que habla de la prohibición de los instrumentos más significativos, basado en el escrito "De cómo convertir a los indios y de por qué no lo han sido" de Juan de Valcárcel, en 1687. El texto, es un claro ejemplo de una estrategia de colonización cultural en todas sus dimensiones, pide al rey de España prohibir a los muiscas el uso de “caracoles, fotutos, tates y otros instrumentos bárbaros tomados de su antigüedad” (Langebaek, 1995 [1687]: 207) (Durán, 2016. Pag.31).

Una breve descripción, con base en el trabajo de Alejandro Durán, de los instrumentos más significativos y la función de cada uno dentro del ritual sobresalen en primera instancia, los aerófonos, descritos comúnmente como instrumentos que producen un sonido mediante la vibración del aire que se genera en su interior.

Los más importantes son los siguientes:

La caracola; como instrumento ritual, varia su uso de acuerdo a la cultura que la utiliza; sin embargo, los muisca, al ser una comunidad en reconstrucción, suele utilizarla para diferentes propósitos relacionados con otras comunidades cercanas como es el ejemplo de los U'wa, que los utilizan para celebraciones y jolgorios.

Las 'zampoñas', 'flautas', 'pitos' y 'tates' son aerófonos comúnmente conocidos más por su origen occidental, lo que genera cierta confusión ya que son instrumentos híbridos acogidos positivamente por las culturas aborígenes de Latinoamérica. (Durán, 2016), habla de sus orígenes españoles: “Por otro lado, si tenemos en cuenta términos españoles similares como la *zanfoña*, podemos ver que se refieren a instrumentos musicales que poco o nada tienen que ver con los instrumentos utilizados por los habitantes amerindios en momentos de la colonia” (Pág.33).

El investigador describe cómo en las historias encontradas en documentos coloniales se explica el origen y su relación con el mundo precolombino de dichos instrumentos. “Además de la mención de 'zampoñas' en los documentos coloniales, es frecuente la utilización del término 'flauta' para referirse a instrumentos ejecutados por los muisca” (Pág.35).

Las ocarinas son aerófonos más pequeños que cuentan con formas de animales; el más común es el de forma de pájaro y su origen se da por la necesidad de representar, los animales que se encontraban dentro de la naturaleza; de ahí la forma que se le da de un

animal en específico. En la actualidad se utilizan para hacer llamados y congregar a la comunidad a participar de distintas celebraciones.

Además, aparecen las gaitas (Arahuacos) y/o carrizos (Kankuamo), de sonido un poco más grave debido a su tamaño. El nombre varía de acuerdo a la región a donde pertenecen y los materiales de fabricación. Este instrumento es muy representativo en las comunidades indígenas del país y es utilizado en diversos momentos, como pueden ser fiestas, reuniones y momentos sagrados. (Durán, 2016) Cabe resaltar que el término ‘gaita’ ya había sido utilizado por Bartolomé Briones más de medio siglo antes para referirse a los aerófonos de los llamados ‘malebúes’ del Magdalena. En su descripción, es bastante claro el uso de la cabeza de cera con el cañón de pluma, así como la interpretación en parejas y el acompañamiento de la maraca (Bermúdez, 2006, pág. 12). Aun así, por la naturaleza compleja de los textos de Rodríguez Freile, esto no comprueba el uso de tales instrumentos entre los muisca (Pág. 37).

Por último, los idiófonos son instrumentos que tienen un sonido propio y que principalmente son percutidos; su sonido depende de su resistencia y elasticidad. Los más representativos e importantes para los muisca son la maraca y el tambor. Durán (2016) analiza la relación que tiene la maraca como instrumento acompañante con la voz humana en los momentos rituales dentro de la comunidad de Ubaque: “Contrastando y relacionando así estas dos fuentes vemos cómo el uso de la maraca se encuentra ligado al canto. A su vez, los enmascarados del *biohote* de Ubaque son descritos como bailadores, que ejercen la danza al tiempo que ‘tañen’ sus instrumentos” (Pág. 39). Las maracas se relacionan con ciertos rituales:

Como ya se ha mencionado, el canto ritual y la maraca se relacionan de manera estrecha en la realidad cultural de muchos pueblos amerindios. De esta forma, ante la dificultad de una representación de la voz en la orfebrería estática, el uso de la maraca nos da luces sobre el papel central del canto en la dimensión ceremonial de lo muisca. (Durán, 2016, pág. 41)

Los tambores son también importantes en las ceremonias sagradas; en algunos relatos contados en fuentes primarias se ha descrito por el Abuelo Gualcalá, indígena muisca, la relación del sonido que produce el tambor con los latidos del corazón, además de ser utilizado en momentos muy importantes como el nacimiento de un niño y la sincronización con los latidos del corazón de su madre, es un componente fundamental en procesos de sanación y curación dentro de la comunidad.

En la siguiente cita Duran (2016) describe el papel que cumple el tambor dentro de los rituales muisca:

Dada la manera espontánea y flexible en que estos cantos se han estado socializando, no es raro que instrumentos como tambores entren en estos espacios. Así mismo, el uso de idiófonos como mates, maracas o sonajeros de semillas se encuentra generalizado entre las personas que hacen parte de estos procesos. En relación a lo propuesto acerca de la relación entre estos instrumentos y la voz, podríamos decir que no es común, entre las diferentes personas, diferenciar los recursos rítmicos de los idiófonos (Pág.72).

## **Segundo capítulo**

### **2.2. Etnoeducación**

Su significado etimológico viene de la palabra griega Etnos, que significa pueblos, razas.

La Etnoeducación ha sido en Colombia una política permanente para favorecer y

reconocer la importancia de los saberes propios de las diferentes comunidades que han pasado de su condición de vulnerabilidad a ser reconocidos por la búsqueda de la preservación de su cultura.

Por ello, la búsqueda de herramientas dentro de cada una de las comunidades reconocidas y/o auto reconocidas dentro del país, han hecho que sus conocimientos ancestrales se fortalezcan alimentando las raíces primarias de pensamiento, tradiciones y formas de ver el mundo propias. Este proceso ha tenido un gran avance dentro de todo país gracias a la fuerza y perseverancia de los pueblos indígenas y junto a el gobierno nacional se han logrado cambios dentro de la educación, una educación adaptada a su contexto, lo cual permite que en este tipo de grupos se fomente constantemente conservar su saber a través de sus tradiciones y costumbres dentro de sus proyectos educativos.

La etnoeducación es una alternativa en el campo como un proceso social permanente, que consiste en la adquisición de conocimientos y valores, y en el desarrollo de habilidades y destrezas, según las necesidades, intereses y aspiraciones de las mismas comunidades, que las capaciten para su autodeterminación (Bodnar, 1985, pág. 79).

En adición a los que significa para Bodnar, En el documento del Ministerio de educación nacional llamado “*Estado del arte de la etnoeducación en Colombia con énfasis en política pública*”, escrito por Patricia Enciso Patiño hace referencia los desarrollos que se dieron en la educación para los grupos étnicos en Colombia desde la constitución de 1991, como se explica en la siguiente cita:

En prácticamente toda la legislación emitida por el Estado a partir de ese año se desprende de la Carta Constitucional y fue gracias a ella que se terminó de instaurar

el derecho de los grupos étnicos a una educación más adecuada a sus condiciones culturales y a su historia, la cual había comenzado en varias regiones del territorio nacional por lo menos 20 años antes (Enciso, 2004, pág. 9).

Dichos autores explican el sentido cultural y político de la etnoeducación desde diferentes perspectivas para nutrir su significado. Para ello resulta relevante profundizar su importancia en los procesos educativos, sus antecedentes, trascendencia e importancia dentro de las transformaciones interculturales en el país.

### **2.2.2. La etnoeducación y su importancia en el proceso educativo**

La etnoeducación es un modelo educativo, nace de las necesidades interculturales de Latinoamérica para conservar y fortalecer los conocimientos propios de las culturas indígenas y afrodescendientes en América Latina. Este modelo de educación está basado principalmente en el respeto, y valoración de cada una de las etnias. La ley general de educación de Colombia plantea al respecto:

La que se ofrece a grupos o comunidades que integra la nacionalidad y que posee una cultura una lengua unas tradiciones y unos fueros propios y autóctonos. Educación que debe estar ligada al ambiente, al proceso productivo, al proceso social y cultural con el debido respeto a sus creencias y tradiciones. (Ley General de Educación de 1994.)

En la siguiente cita Arbeláez y Vélez describen el desarrollo de la etnoeducación desde una colaboración de diferentes profesionales, los cuales hacen defensa a la importancia de una educación oportuna.

La etnoeducación empezó como parte del proyecto de etnodesarrollo en el cual quería dársele más importancia a las etnias, en todos los ámbitos. Fue un debate de

antropólogos, minorías étnicas, abogados y sociólogos, quienes estaban comprometidos con la defensa de una educación propia para los grupos étnicos minoritarios e indígenas frente al Estado (Arbeláez & Velez, 2008, pág. 8).

Estas características son acordes con la relación y la importancia del territorio en el cual se desarrolla. Por ello cada una de las comunidades o etnias del país, han contado con ayudas del gobierno para poder generar un sistema educativo que sea organizado y garantice la prevalencia de dichos pueblos en el país.

Es así, como el Ministerio de Educación Nacional en 1985 creó un Programa de Etnoeducación, en el cual se encargó de atender las necesidades de los procesos educativos que adelantan algunos pueblos indígenas. El Programa desarrolló acciones para la elaboración y publicación de materiales educativos, la capacitación de docentes indígenas y no indígenas y la investigación para los incipientes procesos educativos indígenas. (Ministerio de educación, la educación es de todos, 2010).

### **2.2.3. Antecedentes de la Etnoeducación**

Es claro que las ayudas del gobierno y de los entes de poder, además de las fuertes investigaciones que se han hecho en el plano de la interculturalidad y la etnoeducación en toda América Latina, son la respuesta a muchos años de silencio; al pensamiento occidental dominante, que muchas veces ignoró estos saberes y reprimió de muchas formas estos conocimientos por ser distintos.

En el texto Proyecto etnoeducativo del pueblo inga<sup>11</sup>, en las primeras páginas se recuerda, años atrás, como las instituciones educativas fueron dispositivos de control teniendo como

---

<sup>11</sup> Pertenecen al territorio del putumayo su idioma natal es el quechua. Son descendientes de los Incas y arribaron a la región como avanzadas militares en el proceso de expansión del imperio

primacía la unificación de una sola lengua como lo es el castellano y en ese entonces los medios para la interculturalidad no existían aún, como vemos a continuación:

Posteriormente, se implementan los internados como mecanismo para reducir la deserción escolar y aislarnos de la influencia de la familia y actividades desde las que se socializa nuestra cultura, facilitando la misión encomendada. Estos internados atendían a los estudiantes en espacios separados de acuerdo con su género, eran gratuitos, comenzamos con pizarra y terminamos con lápices y cuadernos, se enseñaba sólo en castellano y se prohibía la comunicación en nuestro idioma, se prohíben las costumbres y la participación en rituales porque se consideraban diabólicos, así se imponía con fuerza la religión católica y se relegaba o suprimen muchos de los rituales y saberes autóctonos.(Proyecto etnoeducativo del pueblo inga, 2009, pág. 11)

#### **2.2.4. Valor e importancia de la etnoeducación**

El desarrollo de procesos pedagógicos en el país a través de procesos interculturales y etnoeducativo, pretenden fortalecer los conocimientos a partir de lo propio en cada una de las comunidades del país. Dichos ámbitos contemplan que las diferencias que pueden poseer cada una son riquezas culturales propias, las cuales aportan cada día más hacia la igualdad, el respeto y la legitimidad de cada uno de las comunidades autóctonas del país.

La etnoeducación en Colombia ha sido un camino en el cual diferentes grupos étnicos, sociales independientes y autoridades indígenas han trasegado, con el fin de defender sus territorios, costumbres, saberes de la cultura oficial que en muchos casos pretende desconocer los rasgos significativos que la tradición ancestral podría aportar a una educación tradicional y al patrimonio material e inmaterial. Expresiones rituales y simbólicas aportan en significados, y sentidos de vida a las comunidades indígenas,

mestizas y diferentes grupos e individuos, proporcionando a sus vidas una visión diferente de mundo y relación con el entorno.

## **Tercer capítulo**

### **2.3. Interculturalidad**

Interculturalidad significa entre culturas, es decir, relaciones-interacciones. Interculturalidad no es solo la coexistencia de culturas diferentes, sino la convivencia de éstas en su diferencia, y la convivencia sólo es posible desde la vivencia de la propia cotidianidad entre pueblos culturalmente diferenciados y con sentidos propios y distintos de existencia. (Rehaag, 2010). Es establecer diálogos y comunicación para desarrollar aprendizajes a partir de los conocimientos que cada comunidad posee.

El desarrollo de estas definiciones se construye constantemente porque responden a diferentes necesidades culturales de reconocimiento y auto reconocimiento. La interculturalidad es importante en este caso porque da bases teóricas que permiten entender y valorar los conocimientos que se construyen constantemente en el dialogo dentro de la comunidad Hyntiba.

Es importante resaltar que la interculturalidad en América Latina nace de la lucha de los movimientos culturales principalmente indígenas, como se muestra en la siguiente cita:

La interculturalidad como perspectiva surge en América Latina principalmente desde las comunidades indígenas, tal como lo plantea el mexicano Héctor Muñoz: Las nociones de interculturalidad y educación intercultural aparecen en la mayoría de las naciones latinoamericanas en el último cuarto del siglo XX (Castillo & Guido, 2002, pág. 19).

La interculturalidad se desarrolla a partir de los procesos que surgen a partir de dialogo y la identificación de las diferencias como una fuente inagotable de recursos para cada una de las comunidades que conviven entre sí, con modos de vida distintos, pero al pertenecer al mismo territorio la interculturalidad ha sido fundamental en las instituciones vista desde la práctica educativa.

### **2.3.2. Interculturalidad y educación**

La interculturalidad ha sido de gran importancia para la construcción de planes educativos. Sirve para enriquecer el diálogo de una sociedad a la que pertenecen distintas comunidades; basados en el respeto hacia la comprensión de las cualidades y diferencias de cada una. En el libro titulado *¿Qué es la interculturalidad?* (2005), la autora habla de cómo los cambios que surgen en la globalización no son un obstáculo para el desarrollo de la interculturalidad:

Con los contactos cada vez más grandes entre culturas, impulsados por la migración del campo a la ciudad y por los nuevos flujos de imágenes e información de los medios de comunicación, las identidades culturales ya son “fronterizas” y cambiantes; es decir, en el contacto y encuentro cultural, hay elementos que no son ni lo uno ni lo otro, sino algo más que responde a los términos y territorios de ambos. Sin embargo, y a pesar del contacto y relación cultural y su naturaleza cambiante, los grupos culturales siguen construyendo, reinventando y manteniendo algo propio que los distinguen de otros grupos y desafían nociones de una mezcla generalizada y homogenizante (Walsh, 2005, pág. 8).

Estudios realizados alrededor del concepto de interculturalidad en educación, sobresale su pertinencia como una instancia en el cual las personas ven sus diferencias como una fuente para aumentar el potencial creativo. Es igualmente, un espacio para el fortalecimiento de

la autoestima de los miembros de una comunidad a partir del reconocimiento de lo propio, y desde allí, reconocer y construir nuevos conocimientos.

Considerar y desarrollar el cúmulo de conocimientos, saberes y prácticas locales permite la construcción y el reconocimiento del entorno real - el universo, científico, cultural y social en el cual el estudiante está circunscrito, ofreciendo así puntos de relación, comparación y contraste con otras localidades y culturas (Walsh, 2005, pág.30).

Desde los pueblos indígenas se ha construido el concepto de interculturalidad, haciendo posible cambios institucionales a nivel nacional e internacional, y a través de algunos organismos que han tomado este concepto en sus discursos (Salinas & Núñez, 2013, pág. 11). Más allá de la tolerancia y el respeto mutuo, se requiere de la participación activa de esta población silenciada e invisibilizada, para transformar las sociedades inequitativas. En el caso de la educación, el camino puede emprenderse a través de un modelo que se sustenta en los patrones culturales y discursivos de las etnias para darles un sustento más coherente a la enseñanza de las habilidades cognitivas básicas (Salinas & Núñez, 2013, pág. 12).

La dinámica cultural implica procesos de naturaleza interna, aquellos que permiten compartir saberes grupales y que se presentan como procesos educativos fundamentalmente intergeneracionales: la lengua materna, las costumbres, tradiciones, mitos, ritos, la alimentación y la historia grupal son ejemplos presentes en todo grupo social. Cada sociedad genera las formas de satisfacer sus necesidades primarias y secundarias, generando expresiones culturales específicas. Decir que cada grupo construye su propia cultura, no significa que éstos vivan aislados unos de otros, por el contrario, el

contacto cultural es, y ha sido, siempre una constante (Gómez & Hernández, 2010, pág. 14).

### **3. METODOLOGÍA**

#### **3.1 Enfoque Investigativo: Cualitativo**

La investigación cualitativa es un modelo de indagación, permite describir los diversos fenómenos sociales y culturales. Es la valoración subjetiva de los actores inmersos en la investigación y como perciben sus prácticas en este caso pedagógicas y musicales. Precisamente, este trabajo se enmarca en una perspectiva cualitativa otorgando gran relevancia a las ideas, sentimientos y motivaciones propias de esos actores. Gracias a ello es importante considerar el contexto, la función, sentido y el significado de los actos humanos, rechazando la excesiva pretensión al uso racional de cuantificar la realidad humana.

Este es un trabajo de investigación basado en los diálogos e intercambios generados entre la investigadora y la comunidad. La construcción de conocimiento avanza gracias a los instrumentos de recolección de información con datos no cuantificables. Este trabajo se basa tanto en fuentes primarias, como secundarias lo que permite un acercamiento más eficaz al objeto de estudio y el cual proporciona más validez al trabajo de investigación. “La validación de las conclusiones obtenidas se hace aquí a través del diálogo, la interacción y la vivencia; las que se van concretando mediante consensos nacidos del ejercicio sostenido de los procesos de observación, reflexión, diálogo, construcción de sentido compartido y sistematización” (Sandoval, 2002, p. 30).

### **3.2. Tipo de investigación etnográfica**

La investigación etnográfica permite al investigador indagar sobre las creencias y costumbres que aprenden y comparten los miembros de un determinado grupo. Por ello para enriquecer la investigación, debe existir una inmersión prologada en las sociedades particulares que se estudian.

Este tipo de investigación cuenta con el uso de instrumentos de indagación, los cuales tienen la característica de ser inductivos, lo que genera un dialogo constante entre la investigadora y la comunidad, razón por cual se utiliza la entrevista como parte fundamental para el desarrollo de esta investigación y esta genera los conceptos que se utilizaran para los análisis y resultados del trabajo. Angrosino describe la importancia de utilizar las entrevistas en la investigación etnográfica en la siguiente cita:

Tienden también a utilizar el método del inventario de entrevista, según el cual un investigador plantea verbalmente las preguntas y recoge las respuestas; este enfoque difiere del planteamiento propio del cuestionario, que se distribuye a los encuestados, que entonces lo rellenan personalmente (Michael, 2007, pág. 23).

La finalidad de este enfoque es brindarle las herramientas necesarias a la investigadora para realizar la investigación, encontrando a medida que avanza la investigación los elementos necesarios que permiten entender y valorar las costumbres de la comunidad, para desarrollar esta investigación basada en sus saberes musicales más importantes.

### **3.3 Población**

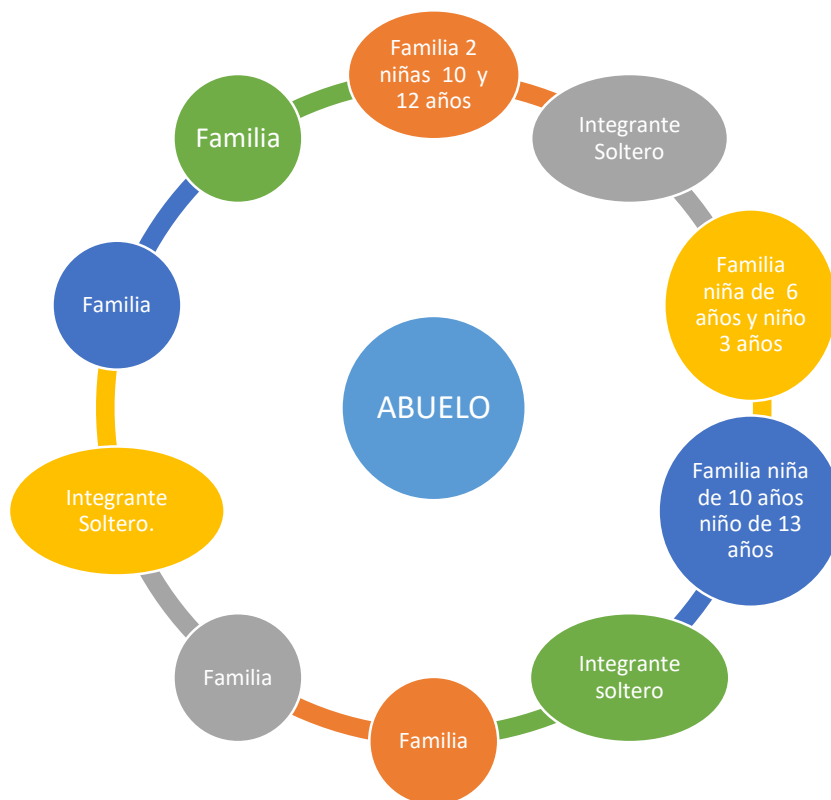
La población está constituida por diversos actores que, en su momento, participaron y contribuyeron al desarrollo de la investigación. El Abuelo Gualcalá Ordóñez lidera la acción de la comunidad, constituida por 15 grupos familiares de aproximadamente 4 integrantes cada uno. Algunos adultos de la comunidad son artesanos, comerciantes, y profesionales de artes y ciencias sociales, pertenecientes a estrato 2, 3 y 4.

Es importante aclarar que la comunidad no permite que personas externas a ésta conozcan con exactitud varios de sus datos, por lo cual la autora de este trabajo utiliza la información obtenida en trabajo de campo. La comunidad Hyntiba cuenta con un número aproximado de 10 a 15 niños en edades que oscilan entre 0 a 13 años, número que varía de acuerdo a la asistencia de algunos de los integrantes de la comunidad, que es reconocida y autónoma.

El interés de su asistencia es aprender sobre sus raíces; por ello sus encuentros dependen de la disponibilidad con la que cuenta cada uno, haciendo que algunas reuniones sean bastante concurridas, como otras no. Este conocimiento es el objetivo central de la investigación, con la cartilla como mecanismo destinado a los niños de la comunidad. A continuación, se presenta un gráfico que resume la organización de la comunidad, con el abuelo como eje central de los saberes.

La comunidad Hyntiba esta jerarquizada de forma circular, el Abuelo Gualcalá Ordoñez, es el líder. Los grupos familiares y los integrantes solteros giran alrededor de su saber y de él dependen muchas de las acciones. Él preside y oficia los encuentros, las familias y personas fortalecen la acción del colectivo y hacen parte del anillo que gira en torno a la

figura central del abuelo quien posee el saber ancestral. Los círculos familiares difunden entre sí el conocimiento que se genera.



*Ilustración 1. Grafico demostrativo de la organización de la comunidad Hyntiba.*

### **3.4 Instrumentos de Indagación**

Los instrumentos empleados en esta investigación son la observación participativa, las entrevistas y diario de campo. Estos instrumentos de recolección permiten entender dichos conocimientos con el fin de desarrollar la propuesta didáctica dirigida a los niños. Algunos de los instrumentos empleados fueron:

La observación participante en el cual realizaron registros en el diario de campo acerca de la manera en que se llevan a cabo actividades musicales y culturales de la comunidad. Otro instrumento de indagación empleado fue la entrevista semiestructurada, que consiste en un formato previo con posibilidad de contra-preguntar de acuerdo a las afirmaciones de los entrevistados.

### **3.5. Diseño metodológico**

El diseño metodológico es la ruta o el plan de acción a partir del cual se organizan las observaciones y la acción participativa dentro de la comunidad Hyntiba, a través de las siguientes fases:

#### **Fase A. Indagación**

La fase A, llamada indagación se encarga de hacer una descripción detallada de los saberes musicales y los mitos e instrumentos musicales de la comunidad. Para esta fase se realizaron entrevistas con varios integrantes de la comunidad, se asiste a salidas de campo divididas en tsunas y círculos de la palabra con el fin de recolectar estos saberes que varían de acuerdo a las experiencias de cada uno. Esta fase está organizada en las siguientes etapas:

##### **Etapas 1: Saberes musicales**

- Objetivo: Indagar los saberes musicales relacionados con los que cuenta los integrantes de la comunidad y sus modos de enseñanza y aprendizaje.
- Metodológicamente el objetivo se realiza a partir de la indagación sobre los saberes musicales de la comunidad, mediante entrevistas al Abuelo Gualcalá, y observaciones a los músicos de la comunidad.

## **Etapa 2: Mitos e instrumentos musicales**

- **Objetivo:** Indagar sobre el saber musical, la cosmogonía, música y su influencia dentro del territorio en la comunidad Hyntiba de acuerdo a los distintos mitos e instrumentos musicales representativos de la cosmogonía de los Hyntiba.
- **Metodología:** Organizar la información que resulta de las entrevistas, consulta de fuentes secundarias y observaciones en las ceremonias.

## **Fase B. Diseño y desarrollo didáctico de la propuesta**

Con base en los saberes recolectados descritos en la fase A, se realiza el diseño y desarrollo didáctico de la propuesta fundamentada en la naturaleza y los mitos del origen de los instrumentos muiscas según las enseñanzas del Abuelo Gualcalá, líder de la comunidad Hyntiba.

### **Etapa 1: Diseño didáctico**

- **Objetivos:** Diseñar la propuesta didáctica, con base a la información recolectada y organizar con el acompañamiento del Abuelo Gualcalá.
- **Desarrollar** la propuesta con un lenguaje amable no solo para los niños de la comunidad sino también para otros que quieran aprender sobre dichos conocimientos.
- **Metodología:** Revisar en compañía del Abuelo Gualcala mayor de la comunidad Hyntiba el contenido de la cartilla y hacer las correcciones necesarias para ser implementada en la comunidad y en otros espacios, como un recurso coherente a sus costumbres, conocimientos y aprendizajes sobre sus

instrumentos musicales muiscas más representativos como lo son el pito, la ocarina, el tambor y la maraca.

## **Etapa 2: Implementación de la propuesta**

La implementación de la propuesta se realiza con la ayuda de los padres de familia de la comunidad y otras familias que desean hacer parte de la implementación y que gocen de recursos virtuales para participar en la implementación. Para ello, las sesiones virtuales son divididas en núcleos familiares de cinco familias, en dos sesiones a la semana cada una de una hora.

**Objetivos:** Realizar un ciclo de talleres virtuales con base a los recursos didácticos de la cartilla en diferentes núcleos familiares de la comunidad Hyntiba y familiares cercanos descritos anteriormente. La finalidad de los talleres es brindar una explicación sencilla del contenido de la cartilla a los niños y padres de familia que los acompañan.

La cartilla se divide en tres unidades las cuales son:

- Los instrumentos de viento
- El tambor
- La maraca

Cada una de las unidades, al final, cuenta con una etapa evaluativa. La primera sesión grupal, consiste en la inmersión en el contenido de la cartilla. La segunda sesión desarrolla la evaluativa de las unidades con los niños.

## **Etapa 3: Impactos y resultados obtenidos**

- Objetivo: Analizar los resultados y los efectos de la aplicación didáctica virtual.

- Metodología: recoger las reflexiones, aportadas por las personas que hicieron parte del proceso de implementación con su participación. Analizar las experiencias y resultados de la implementación de la cartilla a los niños de la comunidad Hyntiba y las otras familias participantes del proceso.

#### ***4. DESARROLLO METODOLÓGICO***

El desarrollo metodológico consiste en dar aplicación a cada una de las fases y etapas propuestas en el diseño o ruta metodológica, anteriormente expuesta.

##### **Fase A: Indagación**

###### **Etapa 1: Saberes musicales**

Esta etapa describe los conocimientos recolectados a través de la observación y las entrevistas aplicadas al Abuelo Gualcalá y algunos integrantes. Estos contribuyeron a entender sus modos de enseñanza y aprendizaje. Esta información es organizada por unidades de análisis, las cuales fueron convertidas en categorías que se desprenden del diario de campo realizado. No obstante, para reconocer el saber musical es importante describir el contexto de algunas creencias y las visiones cosmogónicas de los Hyntiba como condición fundamental para comprender las diversas situaciones y circunstancias en que se desarrolla el conocimiento artístico como tal.

##### **Prácticas y creencias de la comunidad en la vida de niños, jóvenes y adultos**

La comunidad basa sus prácticas y creencias en sus visiones cosmogónicas, estas son una ley de origen basadas en mitos de la creación, su importancia radica en ser parte de la vida de cada uno de ellos dentro. Dicha ley de origen les permite generar un sistema de creencias y formas de relacionarse con los demás y la naturaleza. Se establece un nivel de

relación con cada uno de ellos ya que, para ellos todos estos seres poseen espíritu, palabra, memoria y reconocimiento en el mundo. Para ellos estas creencias son el medio de generar otros niveles de desarrollo dentro de sí mismos. Para ellos los elementos más importantes son el agua, la tierra, el aire y el fuego, estos son los creadores la vida, donde se recrea y se gesta la vida, elementos fundamentales de sus prácticas ancestrales.

### **La construcción de conocimiento en la comunidad Hyntiba**

La palabra es el ejercicio más significativo en ellos para la transmisión de conocimientos, donde cada palabra se convierte en una acción. En un espacio o área específica donde está sentado el Abuelo, que bien puede ser una casa de algún miembro de la comunidad donde alrededor de su presencia se crea un ambiente de territorialidad. En este territorio se recrean de manera constante los mitos, de igual manera, se realizan procesos de aprendizaje musical y se llevan a cabo limpiezas espirituales con el manejo de plantas y rituales de sanación del cuerpo.

Más allá de esta línea de acción de rituales y de recreación de mitos el territorio es visto como un lugar en que se valora y cultiva el respeto por los abuelos. Así mismo, como un lugar adecuado para el reconocimiento y transmisión de la memoria ancestral depositada en los Abuelos como garantes de la cultura de la comunidad.

En el lugar elegido como territorio de congregación y en el cual se viven procesos formativos y de conocimiento ancestral son reconocidos como el círculo de la palabra, la maloca y la naturaleza. Diego Amezquita integrante activo de la comunidad, describe los espacios en los cuales la comunidad genera conocimientos sobre el territorio: “cuando

estamos en diferentes zonas, en diferentes territorios, están las malocas de los abuelos en diferentes comunidades, dentro de las tsunas están las salidas a las lagunas, al mar y a diferentes territorios de acá de Bacatá y de Boyacá” (Amezquita, comunicación personal, 2018).

Asimismo, existen lugares singulares de formación y de encuentro espiritual. Estos son la maloca, la casa del Abuelo y la naturaleza (entornos sagrados del territorio). En los cuales se generan los círculos de la palabra, reconocidos como espacios de aprendizaje, donde a partir de un tema específico se recrea la experiencia indígena y las diferentes manifestaciones de la vida. Sirve como escenario propicio para hacer trabajos espirituales<sup>12</sup>, limpieza<sup>13</sup>, y pagamentos<sup>14</sup>. Estos espacios sirven, además, para la formación de lengua muisca, donde también se llegan a acuerdos para generar diferentes procesos de construcción comunitaria.

El segundo lugar de encuentro espiritual lo constituyen las llamadas Tsunas que son espacios o lugares destinados específicamente a las labores espirituales de la comunidad. Allí se realizan “limpiezas” y se expresan las intenciones de cada uno de los trabajos que debe realizar sus miembros. Otros territorios cumplen una misión específica, por ejemplo, la formación de la lengua muisca, medicina, trabajos de pareja y siembras. Dentro de cada territorio se teje la palabra y se toman decisiones de acuerdo a la intencionalidad del trabajo

---

<sup>12</sup> Término que se refiere a la comunicación constante con los ancestros y sus conocimientos mediante las plantas medicinales

<sup>13</sup> Medicina en base a las plantas sagradas del territorio.

<sup>14</sup> Formas de retribuir al territorio reconocido madre las cosas que ha entregado, que ha dado y permiten vivir.

que se realiza. Estas decisiones se dan mediante la consulta espiritual y el dialogo con los mayores.

Diego Amezquita, describe la importancia del agradecimiento dentro de sus acciones diarias:

Todo el mundo se baña, pero nosotros le pedimos permiso al agua, para que limpie para que recoja, ese nivel de reconocimiento a todo ese nivel de relación a nivel espiritual con las diferentes estaciones de la vida, en la relación en cómo hacerle cacería constante al conflicto al negativo, siento que esas son las formas en las que nosotros vivimos en ser gente de medicina, como nosotros nos curamos a nosotros mismos y esa relación que nosotros tenemos con nosotros mismos y otros seres (comunicación personal, octubre 15 del 2019).

### **El espacio íntimo y el territorio**

El espacio íntimo es aquel escenario, en el cual, cada integrante realiza un recogimiento espiritual, con apoyo en los instrumentos musicales. En cada instrumento emergen las “tonadas”, casi de manera espontánea e improvisada y en los espacios territoriales se genera un clima de libertad, mientras cada integrante encuentra en los sonidos emanados una cercanía con los espíritus.

El primer paso para cada integrante es la identificación con el instrumento de su preferencia. Luego se decide en colectividad los espacios en donde utilizaran los instrumentos de manera individual y de manera colectiva, a diferencia de los espacios rituales, en los que no se puede improvisar, los espacios íntimos son momentos para ensayar y practicar su instrumento individualmente con el fin de sincronizarse con la

música que lo inspira. Es entonces cuando el espíritu de la persona empieza a expresar sus sentimientos al territorio por medio de la música.

Un aspecto fundamental es tocar el instrumento con la intención de entregar y saludar al territorio. Para ellos la importancia del espacio íntimo radica en practicar constantemente el instrumento elegido, ya que, si no practica constantemente no se logrará la conexión espiritual con el instrumento y el sentido de la música se perderá.

### **Los procesos artísticos de la comunidad Hyntiba**

Diversos son los escenarios artísticos de esta comunidad en los que sobresalen la danza, pintura y música. Cada una de estas expresiones se configuran en momentos de integración y conexión alrededor de los mayores. En estos encuentros, tanto adultos como jóvenes, comparten lecturas que después se convierten en pinturas; otros momentos son para danzar o tejer en comunidad. En un sentido u otro estos procesos artísticos se ven reflejados en los rituales y demás ceremonias bajo el criterio esencial de mantener el vínculo de los integrantes, centro y eje alrededor del cual gira la comunidad.

Dos eventos característicos que se dan por encuentros acordados son el tejido y la ejecución musical. El primero de ellos, madre e hijos tejen aprendiendo de manera compartida y, en el segundo tocar los pitos, sonajeros y tambores. Cada momento artístico es la ocasión propicia para llevar a cabo experiencias vitales de integración y conocimiento compartido.

Los procesos de enseñanza sirven para fortalecer los conocimientos de las tradiciones dentro de la comunidad, se conciben como un ciclo vital en el cual, los niños tienen la oportunidad de tener acercamientos a todas las expresiones de los adultos. Algunos tiempos de acuerdo a las edades, están dirigidos a aprendizajes específicos. Por ejemplo, los jóvenes entre quince y dieciséis años comienzan a trabajar con el poporo, mientras que las niñas comienzan las labores de tejido de trajes. Cuando culmina este proceso, ellos mismos deciden el rol en el que quieren estar, ya sea el de la música, el del tejido, la medicina, entre otros.

### **Espacios de aprendizaje dentro de la comunidad**

Estos espacios se dan según los tiempos con los que cuentan los integrantes de la comunidad y de acuerdo a las dinámicas de aprendizaje que el Abuelo Gualcalá diseña para su realización.

Los escenarios principales dentro de la comunidad, para recrear el anhelo y la necesidad de aprender sobre la música, son de dos clases: los espacios íntimos, en los que una persona empieza por valorar, reconocer el lugar que va a ocupar la música en su vida. Los otros son los espacios territoriales, en los cuales la música es un medio de vinculación y momento propicio para hablar del territorio. La música aparece, además, para recrear circunstancias especiales, por ejemplo, ceremoniales y rituales. En ellos hay momentos de jolgorio, así como también hay lugar para que las personas recreen su talento propio. Es un espacio para fomentar la creatividad y la espontaneidad.

Desde sus concepciones ancestrales, ellos afirman que las canciones no son de su invención. Por influencia del espíritu de los abuelos, las canciones afloran de manera espontánea. Surgen en momentos y espacios ceremoniales en el territorio, como, por ejemplo, en los rituales de socialización con nuevos miembros de la comunidad como es el caso de la llegada de nuevos niños, hijos de sus integrantes.

Evidentemente, son cantos milenarios que juntos a los instrumentos se han mantenido a lo largo del tiempo. A través de ellos la comunidad realiza actos de socialización, como, por ejemplo, presentar un niño o llevar cabo una ceremonia de integración.

En estos espacios territoriales aparecen como oportunidades para compartir con el Abuelo Gualcalá sus saberes musicales. Cada instrumento se utiliza de acuerdo a la circunstancia por ejemplo pedir permiso, pagar alguna deuda, tributar o limpiar, Estas acciones son llamadas comúnmente pagamentos<sup>15</sup>. La música tiene una función muy importante para ellos consiste en tejer su vida espiritual, dentro del territorio.

Los espacios de aprendizaje musical son permanentes, sin embargo, el espacio íntimo es un espacio personal y autónomo de la comunidad. Cuando los miembros de la comunidad van a un lugar de connotación sagrada, para abrir el círculo de la palabra se utiliza el pito, la maraca y el tambor, con el fin de iniciar los espacios de ritualización. Es justamente allí donde se encuentra el valor de los instrumentos dentro de la comunidad como recursos o

---

<sup>15</sup> Práctica ritual y ceremonial fundamental en las culturas indígenas. De manera amplia, como una ofrenda espiritual realizada en los ‘santuarios’ o lugares sagrados del territorio, tales como cerros, lagunas, quebradas o cuevas, la cual tiene el propósito central de mantener el equilibrio de la vida, tanto a nivel humano, como ecológico.

herramientas para favorecer los rituales. Sin embargo, no tiene momentos exactos, estos dependen de acuerdo a los tiempos sagrados y las alineaciones de la semana. La ceremonia también es un momento donde los músicos pueden aportar y recrear; el espacio primordial y las condiciones para la continuidad lo brinda la intimidad. La comunidad emplea la música como una herramienta para sincronizar y vincular la espiritualidad en el territorio y, por supuesto, para recordar sus costumbres y rituales ancestrales.

Según el Abuelo Gualcalá hay que distinguir cuando la persona utiliza la música como una herramienta, en la escuela o dentro de su trabajo u oficio y cuando se dedica a la música durante toda su vida. Este es el caso de un curandero, que hace su trabajo con varios instrumentos a través de la música.

Para la comunidad Hyntiba el músico es aquel que conoce los cantos apropiados para cada instrumento; sabe el origen de ellos y se dedica con exclusividad a educar, formar y compartir su saber musical.

## Los procesos de enseñanza musical



*Fotografía 1. Disposición de los instrumentos para ritual en el parque arqueológico piedra del Tunjo 2019.*

El papel que cumple la música en la vida de un niño es de vital importancia, dado que en él está depositada la tradición musical de la comunidad. El Abuelo observa la inclinación del niño por la música y acompaña su proceso formativo. Si el niño va a aprender un instrumento es porque tiene lo que ellos llaman “un linaje”, es decir las herramientas espirituales propias. Nada es impuesto, el niño debe responder por su trabajo en este mundo o sentir el llamado de algún instrumento. Así lo expresa el Abuelo Gualcala:

“Coloco el tambor para uno o dos niños. A alguno de ellos le llama la atención el tambor; pienso en el trabajo que va a hacer desde pequeño y le voy entregando el poder y la autoridad de ese instrumento. Poco a poco él tiene que saber por qué escogió ese instrumento y lo va a sentir como si siempre hubiera sido suyo”.

Muchos niños ya tienen sus maracas y algunos hacen sonar sus pitos. Las autoridades los dejan ir a la montaña a tararear lo que escuchan. En cambio, a un adulto no se le permite, pero los niños se están acercando y entonces los impulsan, los ayudan. A los más pequeños, como por ejemplo el nieto del abuelo, ya lo están guiando sin imponer nada, puesto que todo nace desde el impulso propio.

Las enseñanzas musicales nacen en el dialogo, por ello, se reconoce la importancia de la palabra y la tradición oral en este proceso de aprendizaje. El Abuelo asegura: “El único diálogo válido es el que se da en los espacios antes descritos. Si uno de los jóvenes está interesado en tocar algún instrumento, debe seguir unos pasos y llegara al conocimiento del instrumento que ha escogido”. Esta es la ruta tradicional, en la cual El Abuelo, como máxima autoridad del territorio, orienta y dirige las formas de acercamiento musical de los niños y jóvenes de la comunidad.

### **Etapas 2: Mitos e instrumentos musicales**

Esta etapa de indagación está organizada a través de los distintos instrumentos y su relación funcional con los mitos presentes en la cultura Hyntiba. Para comprender la importancia de los instrumentos dentro de los respectivos mitos es necesario entender los significados y orígenes otorgados al mito por parte de la comunidad.

El mito para la comunidad Hyntiba es esencial de la historia de auto reconocimiento del ser muisca. Al principio todo era oscuridad, la representación de la negatividad, la madre en su afán de crear y de materializarse, se crea la vida y se une a la espiritualidad que existía antes que la existencia. Se inicia la preservación de la vida y hay diferentes manifestaciones, se crea el sol la fuente energética de la luz divina, el comienza a irradiar y a iluminar la tierra y genera millones de seres que al principio todos eran de cuarzo. En este proceso se comienzan las diferentes manifestaciones y nace el tiempo. Nace el primer pensamiento, se crea el primer ser humano, generando una articulación de respeto y de pago a toda la creación y a todos los lugares donde vienen las diferentes manifestaciones de vida: piedras, plantas y agua.

Todos los instrumentos tienen su origen mítico, la entrevista con el músico Helmer integrante de la comunidad Hyntiba cuenta la historia de origen mítico del tambor y el pito narrada por los abuelos de la sierra.

El mito sobre Matuna y Matuna es la historia de un ser que lo tiraron a un hueco, él caía, pero no había fondo, ya cayó tanto que cuando llegó al fondo quedó chiquitico, y llega donde la madre Baga, una madre que vive en el centro de la tierra y cuando el cayó allá cayó en un tamborcito, y sonó trac (imitación del sonido de la narración con los labios), y el padre el esposo de Baga escucho que algo sonó de nuevo como cuando suena la fibra de un tambor y entonces ahí Baga se dio cuenta que había algo como una pulguita como un nuececita, entonces el padre lo iba a aplastar y Baga le digo que no, que lo miraran, lo cogieron y lo colocaron en un senduchi(cuartico, conchita, o piedrita) y hay el creció otra vez, la madre comenzó a enseñarle conocimiento, del agua del viento y el ya comenzó a crecer otra vez, hasta que volvió y creció y volvió otra vez a la tierra, pero en ese mito hay nos cuenta que la madre, era la que tenía el tambor ella era la que tenía allá donde llegó Matuna, todos los instrumentos tienen un origen mitológico, no conozco muchos pero si hay varios. (comunicación personal, junio 23 del 2019).

Esta historia nace de la tradición Wiwa, sin embargo, las investigaciones se han hecho dentro la comunidad como nos narra Helmer surgen de las historias de otros de los pueblos que tenían hermanamiento con el pueblo muisca.

Estos pueblos de la sierra, las amazonas, y los pueblos del norte de Santander, que son los Carara. Por ejemplo, los Abuelos de las amazonas cuentan como los muisca guardaban relación con varias de sus creencias, saberes que se conectaban con las mismas lagunas que tenían acá, como los trabajos de maíz que tenían allá eran los mismos que tenían acá, entonces hay una relación entre mitos, culturas y usos (comunicación personal, junio 23 del 2019).

La siguiente narración mítica se refiere al origen mitológico de los instrumentos de viento esta historia Helmer cuenta que la aprendió gracias a su acercamiento con otras comunidades indígenas del país.

El padre de los pitos es el padre Fo que es el Dios del viento el Dios de la Música, y de los sonidos él es El padre de lo que son todos los instrumentos de viento, el pito, la zampona, la ocarina, y la caracola son los instrumentos más tradicionales, que se pueden reconocer dentro de la música, Esta Fo y esta Guaranchacha que son dos hermanos, ellos fueron hijos de unas vírgenes que prepararon, para ser fecundadas por el sol, a ella las prepararon durante 6 o 9 años las prepararon, y ellas fueron engendradas por el sol y su vientre era un vientre de esmeralda, de ese vientre nacieron Fo y Guaranchacha.

Fo era el Dios de los buenos vientos, las buenas palabras, la música el canto y Guaranchacha transmite las buenas costumbres la ley, Fo es el de los cantos todos los cantos necesitan viento para poder existir poder viajar, y Fo como es el padre del viento de los sonidos todo viene de allá, los cantos, los sonidos a él es el que le pide permiso para cantar, se le pide permiso para tocar el instrumento, se invoca a él para que no sea uno el que cante, sino que sea el espíritu del padre Fo el que cante, a través del instrumentos. (comunicación personal, junio 23 del 2019).

Helmer habla sobre el proceso que ha pasado la comunidad para aprender de estos conocimientos tradicionales.

Nosotros con lo que los mayores nos han enseñado al contarnos esas historias como dentro de las historias muisca como tal solo se pueden encontrar de las que fueron grabadas en las crónicas por los españoles, algunas cosas allí, pero para nosotros es una fuente más directa la tradición de los Abuelos y de los pueblos tradicionales, porque dentro de esos pueblos tradicionales se guardó también, lo que hay de la cultura muisca que hay acá dentro del territorio (comunicación personal, junio 23 del 2019).

## **El origen mítico de los instrumentos**

Los siguientes mitos del pito, la ocarina, el tambor y la maraca son narrados por el Abuelo Gualcalá, líder de la comunidad Hyntiba y son de suma importancia en el desarrollo de la propuesta didáctica. La narrativa del Abuelo no tiene modificaciones debido a que al ser su palabra se respeta la forma simbólica de los mitos que comparte a continuación:

### **El pito**

Pedirle permiso a los Abuelos para poder continuar con esta palabra, el mito del pito: “La hija del cacique de Tena, empezó a frecuentar la laguna con insistencia por las mañanas cuando salía el sol y por las tardes cuando se ocultaba el sol. Ella escuchaba constantemente un sonido y fue tan grande su curiosidad que empezó a buscar de dónde provenía ese sonido tan bonito, tan bello... que en cuanto ella lo empezó a escuchar, su alma y corazón se empezaron a alegrar. Un día se acercó al borde de la laguna y vio sentado en una hoja de un bulbo a un sapito con una flauta de oro. Era el sapito el que estaba tocando con la flauta de oro. Entonces, ella le dijo - ¡Yo pensé que usted era un príncipe! ¡Yo pensé que usted era mi cacique! ¡Yo pensé que había encontrado el amor de mi vida!



*Fotografía 2. El pito 2019, parque arqueológico piedras del tunjo 2019, Elaborado por un artesano de la comunidad.*

Ella se sorprendió al ver que el sapito era el que tocaba la flauta con gran maestría. Cuando ella se le fue acercando le dijo: -Bueno yo tenía otro pensamiento de lo que era sumercé. Pero si los Abuelos me trajeron acá, yo le pido permiso para poder venir a escuchar la flauta cuando sumercé empiece a tocar. Y el sapito le dijo: - ¡Sí! Tranquila. ¡Venga por la mañana y venga por la tarde y empezamos a escuchar y a compartir! - . Ella empezó a ir por las mañanas a escuchar el sonido del pito. Empezó a aprender las canciones con él.

Con el tiempo, ella se empezó como a enamorar de él. Ella pensó: -No importa que sea un sapo, a la final lo que me tiene enamorada es su música y si él toca esa música, su corazón también es igual de bonito-. ¡Entonces, ella le dijo -! Yo quiero enamorarme de sumercé. ¡Yo quiero caminar con usted! Entonces, él le dijo a ella: -Si, a mí también me está pasando lo mismo, pero, yo tengo que decirle un secreto, yo no soy un sapo, yo soy un Dios y vengo a este territorio a darle vida a la naturaleza. A través de mí se hace la música y aquí en este lugar es donde yo canto, donde yo trabajo, donde yo gobierno y para no despertar la curiosidad de la gente, yo me transformo en sapo para poder cantar aquí.

Ellos se enamoraron. Él le dijo: -Bueno, vámonos a vivir al reino de donde yo vengo, del trono de los Dioses y gobiernos espirituales del territorio muisca. Entonces, él se la llevo para allá, al mundo de los espíritus. Cuando llegaron allá, el papa y la mama le dijeron:

¡No señor usted no puede entrar aquí con los humanos, aquí no es gobierno de humanos! Aquí no es casa de humano. Ésta es casa de los espíritus, ella no tiene permiso ni potestad para estar acá, acá no pueden vivir. Y él dijo: Bueno ¿qué puedo hacer? Entonces respondieron: vuélvase humano y viva una vida como humano con ella, bríndele y otórguele a ese pueblo la seguridad, la ordenanza y la sabiduría de la música.

Pero si se va vivir como humano también tendrá una vida corta, tendrá que vivir la vida con ella como humano porque si vive como Dios usted va presenciar la muerte de sus seres queridos allá en la tierra. Vaya como humano y los Abuelos le dan permiso para incorporarse y vivir como humano y vivir allá con su cacica el tiempo que corresponda. Entonces, él decidió eso. Los Abuelos lo aceptaron, el bajo al territorio salió con ella de la laguna y lo presentaron al cacique. Él dijo quién era y a partir de ese entonces, él, entregó toda la historia, los cantos y todos los pagamentos, toda la limpieza y todas las mortuorias que se hacen a través del pito”.

El Abuelo Gualcala finaliza su narración diciendo:

“Por eso en la laguna de Tenanzuka, los espíritus de Neguasa por primera vez, nosotros los muiscas recibimos el pito instrumento de un Dios que se volvió humano por amor a su compañera y como fruto de ese vínculo divino entre humano y Dios recibimos la música del pito”.

## La Ocarina



La madre dice que esa ocarina la entregaron los Abuelos en el trono divino de Iguaque a la madre Usua. La madre Usua es dueña y gobernadora de las cerámicas del barro y del material con que el trono divino, creó también al territorio. Ella tiene la potestad, autoridad y la facultad a través de ese instrumento de cantarles a todas las formas de vida.

*Imagen 1 1. Ocarinas en forma de pájaros, fuente.  
<https://www.nemosto.net/tairona3.htm>.*

El barro nos recuerda una de las edades de los templos o momentos de nuestra historia música donde todos fuimos de barro, donde el territorio era absolutamente de barro en ese primer mundo todos éramos barro. Este es el material que el padre utilizó para formarnos a nosotros espiritualmente en las primeras edades. Contiene todos los genes de todo lo que es la creación universal.

Entonces, en el trono de Iguaque, cuando la madre iba irse después de haber venido, fecundado y poblado el territorio muisca ella, les entregó una ocarina de barro diciéndoles a ellos que, cuando fueran a fabricarla, pidieran permiso a la madre Usua y ella le brindaría y otorgaría el permiso a ese instrumento así como la facultad de poder dialogar y encontrar a través de ese sonido los lenguajes que utilizan las diferentes formas de vida, para que todas las formas de vida pudieran comunicarse con nosotros. Por eso hay ocarinas de

formas de murciélago, de forma de oso, de rana, cóndor, conejo, pájaro. La madre divina Bachué, cuando llegó el tiempo de su recogimiento después de haber parido en Iguaque y en la laguna de Teusaca finalizó el circuito de población del territorio. Ella entregó dos cosas: todos los alimentos antes de irse a nuevamente, junto con todas las semillas de sus alimentos y, entregó también a la madre Usua para que pudiéramos ver a través de ella un vínculo espiritual con las formas de vida y animales del territorio para también, a través de la ocarina, poder compartir con ellos en su lenguaje.

El Abuelo enfatiza que la ocarina es un instrumento no para cantar sino para hablar. En muiskabum se dice: muyes cuyen guayan ku (voz de la madre para todas las criaturas). Así le decimos a la ocarina en muisca. Para terminar la narración, el Abuelo cierra con estas palabras: *Es el instrumento que nos sirve para comunicarnos en el lenguaje con las otras formas de vida si vamos hablar con los pájaros, comunicación, saludo, para compartir, trabajo de dialogo de pedir permiso en expansión de la semilla, la ocarina traduce mi pensamiento al lenguaje de los pájaros.*

### **El tambor**

Se les pide permiso a los Abuelos para publicar esta palabra:

En el principio, cuando los abuelos llegaron al territorio, surgía la vida; ellos eran recolectores de las plantas, los frutos de los árboles y las semillas que el territorio les brindaba.



*Fotografía 3. Tambor chamánico o medicinal, elaborado por un artesano de la comunidad.*

Una tarde vieron acercarse a un hermoso venado blanco y quedaron cautivados por su belleza. De pronto, vieron con sorpresa que también podía hablar y venía a traerles un mensaje. Les dijo: -Hombres del territorio muisca, pronto llegará a este territorio el frío, el hielo y no podremos comer más semillas y frutos porque la tierra se va a congelar; el espíritu del dios divino les envía decir que va a abrir la montaña

para que entren dentro de ella, y se cuiden y resguarden del hielo que va a cubrir toda la tierra. Para poder sobrevivir, van a tener que comerme a mí, comer mi carne, beber mi sangre, utilizar mis huesos y mis pieles para adornarse, vestirse y para protegerse del frío.

- Al cabo del tiempo, la montaña se abriría y podrían salir ellos porque el frío, el hielo y la muerte ya se habrían retirado. De esa forma, para los Abuelos empezó un acuerdo para poder sobrevivir en el territorio y poder permanecer como especie. Por lo tanto, ellos entraron con los venados a la montaña, la cerraron y empezaron a comer la carne según lo acordado con venado. Sin embargo, el



*Fotografía 4. El tambor tradicional, Parque arqueológico piedras del Tunjo 2019. Elaboración propia.*

ser humano traiciona el acuerdo con el venado, al seguir comiendo su carne luego del cese del frío y salir de la montaña.

Para nosotros, la importancia del mito está en que nos recuerda cómo se sacrificó el venado porque nos dio su carne, su cuerpo y su sangre cuando la tierra se congeló. Y, por eso, nosotros honramos a los abuelos y a los venados, y les ofrendamos en nombre de ellos el tambor de venado porque es el espíritu más sagrado y más noble, que fue capaz de dar su vida para que nosotros pudiéramos sobrevivir.

### **La maraca**



En el principio este instrumento lo entregaron en el templo y trono Teusaca, laguna donde están sembrados padres y madres de todos los oficios, que padre y madre entregaron en el territorio. Entonces, dicen los abuelos que la madre en este territorio de Bacatá entregó su tarea de parir la humanidad, parir los hijos de Bacatá.

*Fotografía 5. Maraca, parque arqueológico piedras del tunjo 2019. Elaboración propia.*

Unos son los hijos que parió la madre Iguaque en Boyacá y otros son los hijos que parió la madre también aquí en Bacatá, para que entre los dos linajes se pudiera tejer una

humanidad sin que fuéramos hijos entre los mismos linajes, sino que los hijos de ese territorio buscaran a los del Linaje de Boyacá con el fin de que no se enfermaran. Después de que la madre terminó su labor acá en la laguna de Teusaca, entregó una a seguridad para que se le pudiera convocar, para que se pudiera recordar, para que se le pudiera llamar.

La madre les dice a los muisca que tienen que coger una semillita de calabazo para que la limpien, la purifiquen; que recojan las semillas del cuarzo, que representa el espíritu del trueno, el rayo el relámpago, la lluvia y que recojan las semillas de una planta que se llama Tijiqui<sup>16</sup>. Las maracas tienen la función de preservar y del soñar. La madre dijo a los primeros muisca: cojan siete pepitas de una muralla de esmeralda pequeña, los guardara dentro de este calabacito para poder recordar este vínculo y poder tejer un orden en nuestro tejido comunicacional.

Ella les dijo a sus hijos los muisca que través de ese instrumento íbamos a recordar que todos somos uno con ella que cuando la maraca suena, es el sonido del vínculo de la creación que tenemos nosotros con ella. El Abuelo explica a continuación los significados en torno a la maraca tradicional, sus usos y materiales con los que se debe construir este instrumento:

“La maraca es una representación del vínculo que nos dejó madre, para que nosotros cada vez que la tocamos, recordáramos que madre está acá y que nosotros estamos con ella. Pero la maraca también tiene un orden dentro del territorio y es poder invocar o garantizar que los espíritus de la medicina, la limpieza, la purificación y la justicia siempre estén el

---

<sup>16</sup> Planta sagrada para el pueblo muisca y conocida popularmente como "borrachero".

instrumento. La madre nos dejó el poder legislar, de abrir el territorio y concentrar la energía, para poder otorgar los permisos necesarios del ritual.

Gracias a la maraca nunca estamos solos, independientemente que yo sea el Abuelo, esa maraca me viene a recordar que yo soy una representación de un pueblo, soy un vocero de un pueblo, pero que cada vez nosotros nos reunimos, somos un solo espíritu.

En el principio se nos entregó varios tipos de maracas. Esta es una maraca de saludo que tenemos todos, cada uno tiene que construirla bajo la ordenanza. Cuenta con un palito de chonta que representa esa palabra de vida, del origen del principio y la autoridad que tenemos que obedecer o en las cuales nos debemos en la obediencia. Desde el orden tradicional las maraquititas de saludo, tienen un palito de guayaba porque para nosotros el palo de guayaba significa la madre de la alegría, guaya: madre, Ba: Alegría. La primera alegría para nosotros está guardada en ese palito, entonces cuando son maraquititas de saludo el palito debe haber alegría, para que haya danza, para que haya jolgorio, tienen que haber palos de guayaba. Si nosotros en la ceremonia tocamos con los palos de chonta, llega el espíritu de la justicia. Eso es cuando queremos hacer orden en la casa: tocamos la primera maraca que la madre nos enseñó a hacer y de esa forma la comunidad sabe, el territorio sabe, que es un momento en que se convoca, para ordenarnos para limpiarnos, realizarnos, y para poder alinearnos con esa ley que la madre nos entregó en el primer día y los cuales nosotros somos hijos de corazón y de espíritu.

Hay maraquititas que son las que trabajamos en el orden comunitario de la convocatoria de la palabra de ley y de la formación, y también hay maraquititas que vienen en el orden del

compartir, del jolgorio, de la alegría, de la danza y el festejo. Para ello, esas maraquitas deben tener como mínimo el palito de la guayaba, rellenas con una piedrita que nosotros la llamamos marmaja -el oro de los bobos porque parece oro-. Es ese un oro que nosotros utilizamos para trabajar la esencia, la herencia y la fuerza divina que había en nosotros en las maracas de canto, en las maracas de danza.

Tienen todas las pepitas hechas de esa marmaja y la marmaja tiene la potestad de recordar en nosotros, que somos esa herencia y esa luz que representa el canto y la danza. Cuando nosotros estamos cantando, cuando nosotros estamos bailando, estamos iluminando nuestra vida y esa maraquita va acompañada con semillitas de maíz, generalmente depende de la ordenanza lo mismo. Son: 18, 27, 45, 63, hasta 72 granitos de mazorca, de acuerdo al orden que tenga la persona, de acuerdo a los trabajos.

Si digamos hay de 0 a 9 granitos, es para personas que están iniciando. Los niños tienen 9 granitos y están aprendiendo ellos, están iniciando un proceso de conocer; se les meten otros 9 granitos y eso significa que esa persona va empezar a filtrar, a escoger dentro de ese uso que trabajo se le va entregar. Aquí hay gente que con la maraca hace llover. Ese es su trabajo. Si esa persona quiere profundizar se le meten 9 granitos más y esa maraca se les vuelve maraquita de medicina

Con 36 granos transforma y le muestra a la persona que está enferma, eso tiene el espíritu de ahuyentar la sombra, de ahuyentar la enfermedad y ya cuando la persona es una curandera se le entregan nueve granos más y a partir de eso 9 granos de la maraca, a partir de los 45 granos de la maraca ya son maraca de autoridad así se entregan aquí las maracas en la comunidad.

## **El papel de la Música como ritual y disciplina**

El ejercicio o la secuencia musical del oficio de cada persona y de la comunidad se producen en un espacio ritual y en ceremonias. Allí mismo, las plantas sagradas como por ejemplo el ambir<sup>17</sup>, el tabaco, y el yagé<sup>18</sup> tienen bastante protagonismo en la ceremonia. La música tiene un papel relevante: por un lado, cumple la función de limpieza y purificación, y por otro, de endulzamiento, la celebración y el gozo, además de la gratitud y la alabanza constante. Sin duda, la música como espacio y ritual constante es a través de la cual depende la consulta con los Abuelos espirituales<sup>19</sup>. Ellos representan el saber dentro de la comunidad y la comunicación se da a través del poporo<sup>20</sup> y el ambir. Al respecto, el abuelo Gualcalá aclara en sus términos lo que significa la música para el miembro de la comunidad que se dedica por entero a ella:

Para él significa su vida, por lo tanto, tendría que responder: la música es todo en mi vida, yo vivo pensando en música, sueño con música, veo territorios de música, observó lagunas de música, cerros de música, arboles de música, animales de música. Esa persona sí tendría que tener esa experiencia musical constante, porque su único oficio es la música; aquí en la comunidad la experiencia con la música depende de cada persona y de su oficio musical, que es regular y libre.

Según las palabras del Abuelo Gualcalá la música va más allá de una disciplina diaria. La comunidad pone todo el énfasis en su carácter ritual: en los espacios de festejo, de

---

<sup>17</sup> Pasta a base de tabaco.

<sup>18</sup> Preparación purgante preparada en la medicina tradicional indígena.

<sup>19</sup> Comunicación constante que tienen las autoridades mayores de la comunidad para esparcir el conocimiento mediante su palabra.

<sup>20</sup> El recipiente (calabazo) para la cal utilizada en el ‘mambeo’ o masticación de las hojas de coca. Más allá de su materialidad, es un instrumento de trabajo espiritual, es utilizado solo por los hombres de la comunidad.

graduaciones, de celebraciones; en los momentos o en los casos en que las actividades comunitarias que están en desarrollo, siempre hay música. También hay que recordar que los espacios de reunión son por lo general espacios de enseñanza y de información de las autoridades tradicionales. Con frecuencia hablan de historias, de mitos, de leyendas, de órdenes del territorio; en ocasiones son momentos muy cortos porque cada uno viene a entregar, a confesar y el Abuelo es siempre el que orienta este tipo de acciones.

### **Los instrumentos musicales muiscas**

Los más importantes son los que ellos llaman “pitos”. Son flautas de un solo hueco, creadas de bambú, chusque o guadua. Los tambores son de dos tipos, a base de cuero de venado y otros a base de cuero de jaguar. Los “cocuzos” especie de caracolas provenientes del mar, son utilizadas para trabajos y ceremonias espirituales, como también, labores medicinales. Por su parte, las maracas y las ocarinas son los instrumentos más utilizados en la comunidad; de acuerdo con el proceso que lleva a cabo cada persona, se inclina por el instrumento que más le agrade.

Estos instrumentos musicales son hechos por algunos integrantes de la comunidad para lo cual deben cumplir con ciertos requisitos y pasos. Ante todo, debe solicitar permiso para emplear determinados materiales es el caso, por ejemplo, de algunas piedras que darán sonoridad a algunos instrumentos. Si se requiere construir una flauta se deberá hacer tributos al árbol respectivo, que el caso de derribo de uno de ellos deberá pagar sembrando muchos de ellos, porque también son considerados como espíritus. En el caso de pieles de animales, se debe hacer tributo, limpiando, además, cualquier residuo que pudiese contaminar.

## La voz y los instrumentos musicales



*Ilustración 2. Reunión tradicional de los muisca. Fuente: Hablemos de culturas.com.*

Los cantos tradicionales nacen de la voz humana, por ende, los instrumentos surgen a partir de la necesidad de interpretar estos cantos para la madre tierra. Ella entregó los materiales para crear los instrumentos. En el principio los muisca solo cantaban y con el canto crean un todo armonioso, para que así corriera el agua, el viento y, de esta manera, germinara el alimento.

Con el tiempo nacen los cantos para el sol, la lluvia, el alimento, y los instrumentos empezaron a formar parte de los rituales que se utilizaban para presentar y transmitir ese canto que había enseñado la madre. Estas historias hacen parte de las crónicas, en el territorio cuentan los Abuelos que había tambores, cajas y redoblantes tradicionales hecho con raíces de fique o cuero de venado, sonajeros, cascabeles. El origen de estos

instrumentos nace de la necesidad de representar los cantos, espirituales de la madre, además de deidades que había dentro del pueblo muisca indígena.

Cantan para la madre tierra y hablan a través de la música y el sonido de los instrumentos. El canto es una forma del lenguaje que contiene ritmo y hace parte de un idioma propio. Cantar es hablar para el espíritu. Un ejemplo son los trabajos espirituales del Abuelo, los cuales deben llevarse a cabo cantando. Para ello, debe pedir permiso al trono del territorio<sup>21</sup>. Cualquier actividad como limpiar, sanar, cerrar un trato, siempre debe realizarse a través del canto. En su trabajo como curandero el Abuelo Gualcalá utiliza el canto, porque a través de la voz cantada acompaña el rito, mientras que el instrumento su función es el agradecimiento o una representa una oración en particular.

Cuando los miembros de la comunidad confiesan, acompañan o pagan con la voz, el trabajo espiritual lo completan con el instrumento, porque es considerado como parte de un tejido completo para poder compartir con la divinidad<sup>22</sup>. Para poder tejer con la divinidad y vincularse con ella, pareciera que las palabras cantadas le agradan a la divinidad y de esa forma entienden. Cuando el Abuelo habla de alguna persona cantando, la divinidad lo escucha. Así lo expresa el abuelo Gualcala:

Generalmente tengo algo que invoca esa presencia, el instrumento se vuelve la autopista de mi voz, mi voz va viajando a esa autopista espiritual, porque la música viaja más rápido que la luz, yo canto acá y me escuchan en el planeta donde voy a trabajar, yo canto acá en el nombre del sol y ya estoy en el sol, si yo lo invoco el sol ya llega acá. Entonces para nosotros también es una alianza inseparable para la

---

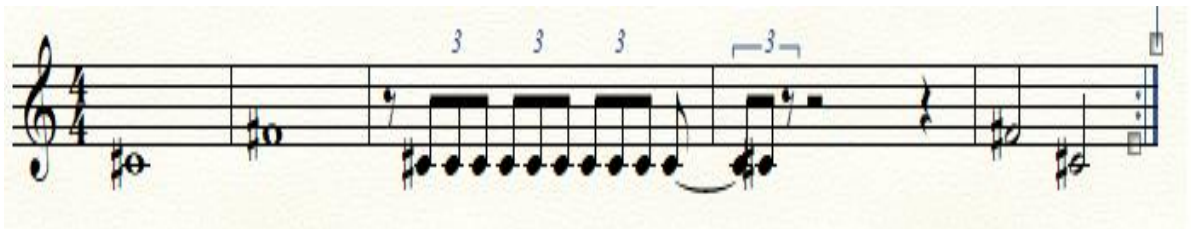
<sup>21</sup> Lugar sagrado espiritual donde el Abuelo se comunica con los Abuelos mayores espirituales que ya fallecieron, pero sus conocimientos siguen vivos.

<sup>22</sup> deidades en la cuales los muisca basan sus creencias ancestrales.

ritualización, porque voz e instrumento hacen el trabajo. Esto ya forma parte de un oficio ancestral, como también la curandería, a través del canto y la palabra; es lo que se ejerce y se trabaja en este territorio.

El músico Helmer integrante de la comunidad da una muestra musical, de los dos cantos más importantes de la comunidad Hyntiba.

“Está el canto de saludo, de invocación está el canto de Tiwaguala, están los cantos de invocación de medicina, de curación interpretados con Maraca y voz”



*Ilustración 3. Transcripción del fragmento de canto voz de curación.*

El Tiwaguala se puede utilizar de salida de agradecimiento, en el momento que se va haciendo el canto se va pensando, entonces se va entregando alimentos, se va entregando medicina, materiales para que el canto y el sonido sea el que vaya llevando eso.



*Ilustración 4 Transcripción del canto saludo del Tiwaguala (cóndor) Instrumento utilizado el pito.  
Invocación: 3:32 a 4:48 minutos voz.*

## La función ritual de los instrumentos musicales

La caracola es uno de los más importantes que recuerdan los muisca, utilizada en el llamado del territorio, en la presentación del territorio cuando se hacían los cantos de invocación y de saludo. Para utilizar instrumentos con carácter ritual como lo son en la actualidad el pito, el tambor y la maraca es importante estar en el territorio, comenzando por el saludo, luego la presentación y, posteriormente, decir al territorio el por qué y el para qué de la visita. Los pitos sirven para cantar y agradecer, también para pagar o tributar al territorio. El tambor, por su parte, cumple la función de invocar y sincronizarse con los latidos del corazón de la madre tierra. Por último, la maraca debe conectar con el cielo y con las semillas de la tierra.



*Ilustración 5 Tumba de árbol, simbolización de su espíritu*

Por otra parte, la ocarina tiene algunos cantos, que representan a los animales que se encuentran en el territorio. Ella con ciertas formas de animales, reproducen los cantos de ese animal. Al respecto, los Abuelos expresan que estos cantos son sagrados, solo se pueden interpretar en ciertos contextos rituales, no en fiestas o en presentaciones ceremoniales. En todos los casos el ritual persigue sincronizar con el espíritu. Sirve, ante

todo, para dialogar, entregar, limpiar, sanar, recibir el ser interno y la divinidad, que existe en cada mismo.

Para los integrantes de la comunidad los instrumentos enlazan y comunican. A través de ellos llegan los mensajes a la naturaleza. Hecho que es vivido en los círculos de la palabra como mensajes de la madre tierra o de mensajes de los dioses. En todo caso los instrumentos cumplen dicha función de recordar y escuchar los mensajes de los espíritus ancestrales y su relación con la naturaleza.

Los instrumentos tradicionales muiscas son naturaleza viva, la muestra de ello, son los materiales con los que se fabrican y sus significados alrededor de su función sagrada. En el pito esta la esencia del árbol, la esencia del viento y la representación de lo humano en su cuerpo. Su sonido representa el vacío, el espíritu y los conocimientos superiores. En la maraca están las semillas de la tierra, ellas representan sus cambios. Su sonido comunica la tierra con el cielo. El tambor significa el amor hacia los animales y su sonido representa el corazón de la madre tierra. En la caracola está el sonido del mar, del viento, de ese viaje profundo a la conciencia que parte de sus elementos naturales para comunicarse con el hombre y con su espíritu.

Los integrantes de la comunidad aseguran que la práctica de la cosecha se ha perdido debido a los pocos espacios que brinda la ciudad para cultivar. Sin embargo, algunos cabildos y algunas comunidades tienen la posibilidad de cultivar y, para ello, recurren a los cantos o para llamar la lluvia o pedir al sol.

Los sonidos y los cantos de invocación atraen la lluvia por sus sonidos naturales, llaman el agua para que la lluvia sea buen y nutra la tierra y el cultivo. En los periodos de siembra y recolección la práctica del instrumento se intensifica, así como las reuniones de la comunidad para ejecutar los cantos, y repartir la comida. El intercambio garantiza la comunicación entre el grupo humano y la naturaleza.

### **Los instrumentos musicales en ceremonias de curación**

Los instrumentos que se utilizan en las ceremonias de curación por ejemplo el pito, está hecho con cañita de bambú, solo tiene un hueco y funciona por armónicos. El curandero utiliza el canto que se necesita para curar determinada enfermedad.

El tambor sirve para sincronizar el corazón, ayuda los problemas cardiacos como las arritmias. La maraca armoniza el ambiente de inmersión de la persona. El sonido constante permite cambiar su percepción en el momento de escucharla. El pito transmite alegría, vitalidad y vigorosidad, por sus frecuencias altas. Estos instrumentos hacen parte del ritual de sanación, recrean y articulan el ambiente sonoro del ritual.

### **Fase B. Diseño y desarrollo didáctico de la propuesta**

#### **Etapa 1: Diseño didáctico**

Con base en los saberes recolectados descritos en la fase A, se realiza el diseño y desarrollo didáctico de la propuesta fundamentada en la naturaleza y los mitos del origen de los instrumentos muisca según las enseñanzas del Abuelo Gualcalá, líder de la comunidad Hyntiba. Para tal fin, se recurre al diseño y aplicación de una cartilla didáctica que recoge las visiones y aportaciones de la comunidad Hyntiba con relación a sus saberes musicales en torno a los instrumentos musicales del pito, la ocarina, el tambor y la maraca.

Para materializar la propuesta, el acercamiento con la comunidad Hyntiba se logra a través de dos encuentros virtuales. Cada sesión se realiza de manera independiente por núcleos familiares dividido en cinco (5) familias distintas de la comunidad Hyntiba. Cada grupo familiar está conformado por padres de familia con dos hijos respectivamente. Tan sólo un grupo familiar consta de madre, como cabeza de hogar, con tres hijos. Para el análisis de las sesiones el procedimiento consistió en una explicación general de lo sucedido a partir de las visiones y experiencias conjuntas de las familias respectivas.

#### Objetivos de la Sesión 1

1. Facilitar de manera comprensiva y compartida el origen mítico de los instrumentos músicas, materiales y usos.
2. Compartir los conocimientos ancestrales de la comunidad Hyntiba en un lenguaje para niños.
3. Ofrecer orientaciones prácticas para comprender y aplicar la guía.

#### Objetivos Sesión 2

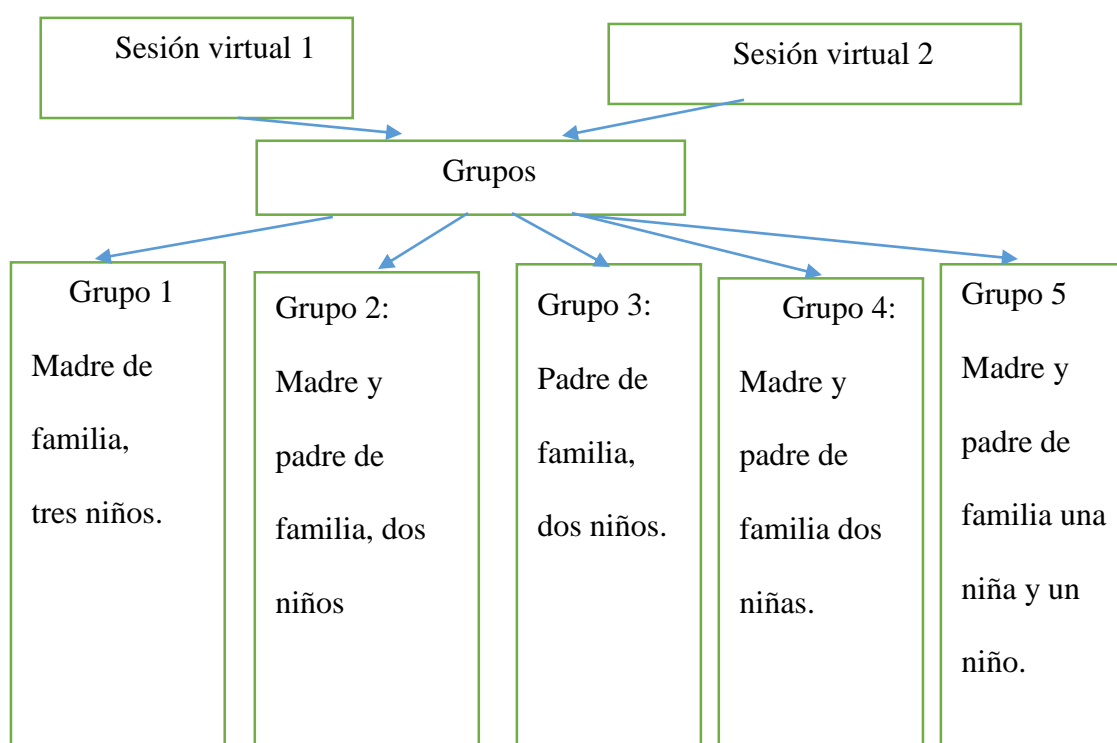
1. Evaluar los contenidos vistos en la primera sesión con cada uno de los grupos que participaron en la implementación de la cartilla.
2. Realizar las actividades teóricas y prácticas con las que cuenta la cartilla cuatro amigos al finalizar cada unidad.

## Etapa 2: Implementación de la propuesta

### Estructura Organizativa de las sesiones

Para las sesiones virtuales por grupos de dos a cuatro personas, con una duración mínima de una hora, máximo de una hora y media, se desarrollan las actividades teóricas y prácticas de las unidades 1 (instrumentos de viento), 2 (El tambor), 3 (La maraca).

A continuación, el lector podrá observar la organización de los grupos de las sesiones virtuales 1 y 2.



*Ilustración 6. Organización por grupos de la sesión 1 y 2.*

### **Descripción de la sesión virtual 1.**

Al presentar la cartilla a los diferentes grupos descritos anteriormente, aparecen varias preguntas de los niños acerca del concepto de ancestralidad. Los padres de familia y la investigadora en el transcurso de la implementación explican la importancia de la ancestralidad alrededor de los saberes de sus instrumentos más representativos. Los padres de familia encontraron pertinente el refuerzo de las lecturas de la cartilla, de manera que los conocimientos adquiridos en la sesión se relacionen con el aprendizaje en casa.

Los niños y los padres de familia estuvieron atentos durante todo el proceso, la mayoría de los niños comprendieron los conceptos planteados al interior de la cartilla, por tal razón desarrollaron una buena comprensión de lectura de todos los elementos descritos (mitos, usos y materiales de los instrumentos).

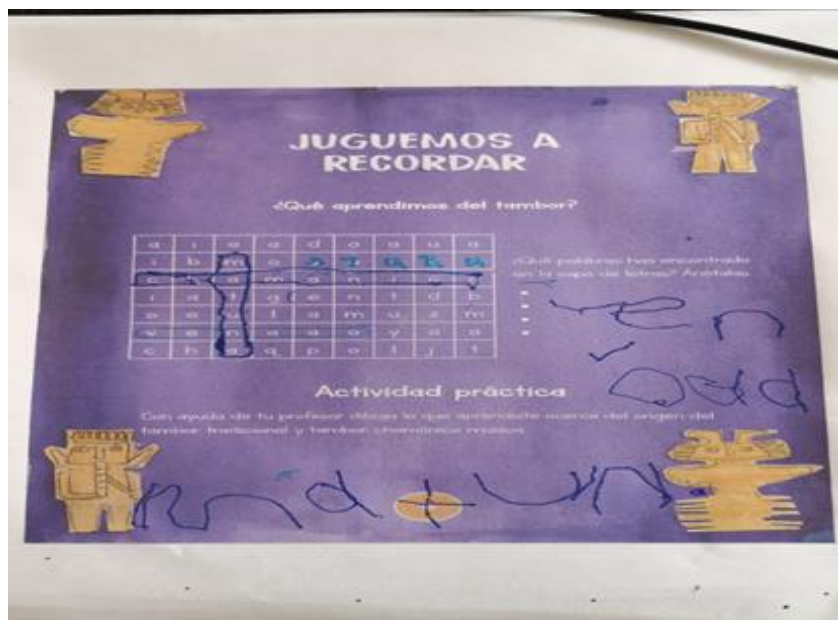
Gracias a sus conocimientos previos sobre sus instrumentos tradicionales, la cartilla fortaleció sus saberes además de generar nuevos aprendizajes alrededor de ellos.

Con respecto a los textos de los mitos hubo algunas dificultades, un ejemplo de ello fue la falta de comprensión de lectura por parte de los niños más pequeños, razón por la cual, los niños más grandes o padres de familia apoyaron en las lecturas de los mitos, complementado por la explicación de la investigadora.

## Descripción de la sesión virtual 2.

Dentro de la actividad teórica de la unidad 1, se realizó un ejercicio de relación imagen-texto (nombre del instrumento- Imagen), con el objetivo de evaluar la comprensión de la lectura, los niños demostraron entender con facilidad las diferencias entre el pito y la ocarina razón por la cual la actividad fue desarrollada con éxito. En la actividad práctica se realizó la representación teatral de los mitos de la unidad 1 de los instrumentos de viento, donde se evidenció la creatividad de los niños y los padres de familia al representar la obra.

En la unidad 2, la actividad teórica consistió en la realización de la sopa de letras, en la cual se encontraba el nombre de los personajes del mito del tambor. Los niños resolvieron de manera rápida dicha actividad, acción que permitió demostrar el interés hacia la lectura del mito del tambor.



Fotografía 4 Actividad teórica resuelta por Gonzalo descrita en la Unidad 2

La actividad práctica consistió en realizar dibujos acerca de lo aprendido sobre el tambor chamánico y tradicional. Cada uno de los niños dibujó los tambores descritos en la cartilla y mediante la realización de esta actividad se demuestra la imaginación y las habilidades artísticas de los niños.



Fotografía 5 Dibujo de Juan Daniel, actividad práctica de la unidad 2.

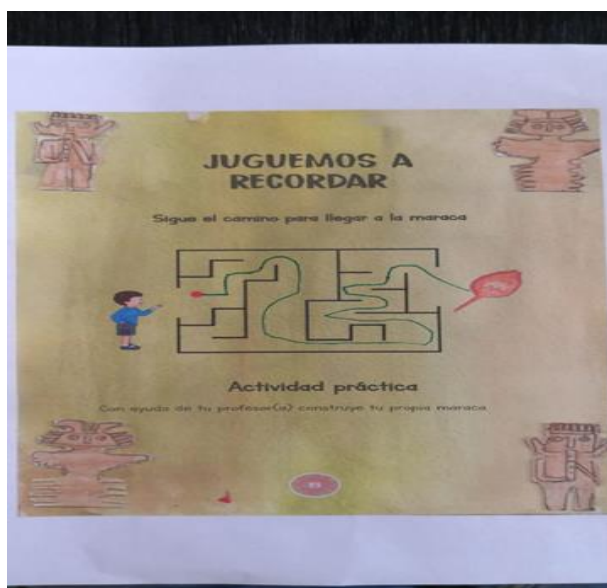


Fotografía 6 Dibujo de Ata, actividad práctica de la unidad 2.



Fotografía 7 Dibujo de David, actividad práctica de la unidad 2.

Por último, la actividad teórica de la unidad 3, consistió en realizar el trayecto de un laberinto para llegar a la maraca.



*Fotografía 8 Actividad teórica de la unidad 3, resuelta por Dominica.*

La actividad practica tuvo por objetivo realizar una maraca con los materiales tradicionales, esta actividad se reemplazó por una pequeña muestra musical con los instrumentos musicales tradicionales con los que contaban los niños de la comunidad Hyntiba en casa. Debido a que estos instrumentos hacen parte fundamental de sus costumbres, compartieron anécdotas e historias de su comunidad en relación a sus saberes basadas en sus recuerdos y asistencias a dichas reuniones.

Al final de la actividad se hizo una retroalimentación de sus conocimientos sobre los espacios en los que se utilizan los instrumentos muisca dentro de su comunidad por medio de narraciones propias de los lugares donde habían observado el uso de estos instrumentos por ejemplo en jolgorios, rituales, círculos de la palabra y Tsunas.

Los niños luego de finalizar las sesiones, en sus casas por motivación propia, realizan dibujos de los instrumentos y de las partes de los mitos que más llamaron su atención en las lecturas que realizaron en la primera sesión.



*Fotografía 10 Actividad de refuerzo, Julián dibujando personaje que toca la ocarina.*

### **Etapa 3. Impactos y Resultados Obtenidos**

Los impactos obtenidos de la cartilla fueron diversos de acuerdo a cada grupo familiar, la población que participo tenían edades diferentes y por ello los resultados fueron distintos. Los niños demostraron interés y curiosidad frente a las historias narradas en la cartilla , tuvieron algunas inquietudes frente a los dibujos representativos de la tradición muisca, como por ejemplo, el significado de la imagen de los Tunjos<sup>23</sup> que se encuentran en la contraportada de la cartilla.

Los resultados de la actividad práctica de la unidad 2, fueron distintos, la manera en que en cada grupo familiar realizó el dibujo del tambor, vario debido a que los niños podían elegir entre hacer el tambor chamánico o el tambor tradicional. Sin embargo, cada uno de ellos demostró habilidades y percepciones distintas.

En el juego teatral de los mitos, los niños lograron divertirse y apropiarse de los personajes, una de las familias, hace parte de los fabricantes de los instrumentos dentro de la comunidad, y ellos dan algunas explicaciones a los niños de cómo utilizarlos correctamente, y aclaran que la ocarina también es conocida con el nombre de *potuto*. Esta situación hace que en la experiencia se intercambien saberes y se reconstruya conocimiento ancestral, denominar con otro vocablo al instrumento indica un interés por recuperar la palabra original.

---

<sup>23</sup> Es una pequeña figura antropomorfa o zoomorfa elaborada por los muisca como parte de su arte. Los tunjos estaban hechos de oro o tumbaga; una aleación de oro, plata y cobre.



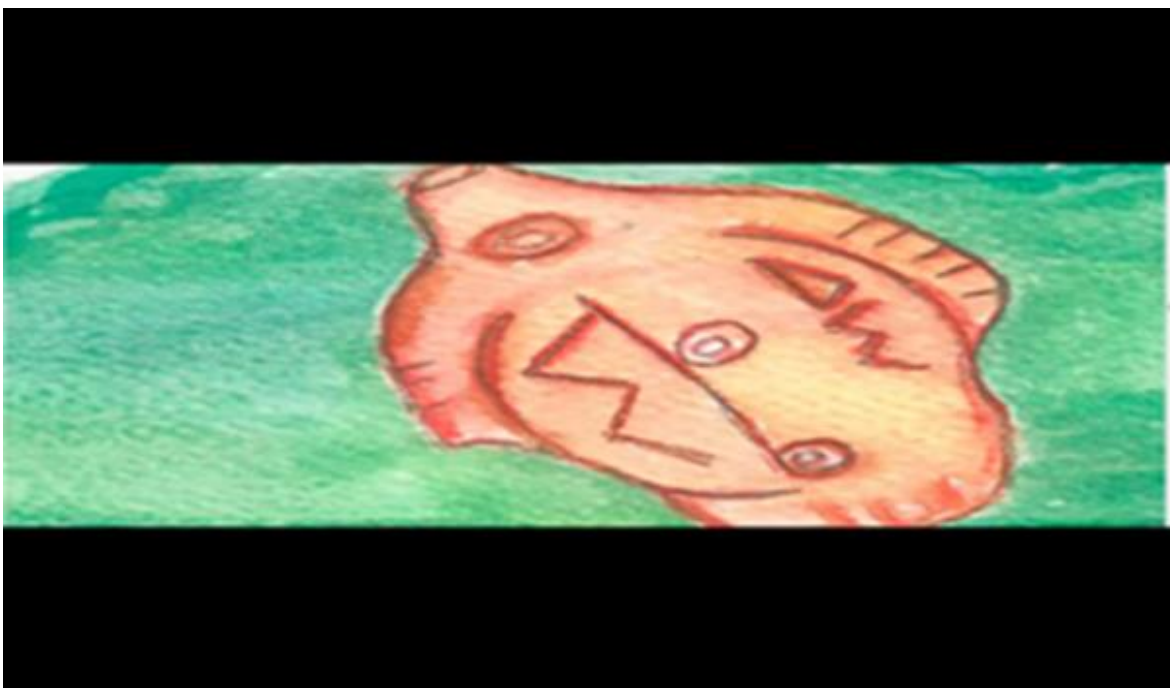
*Fotografía 11 David dibujando venado narrado en la historia del tambor. 2020*

Los niños lograron involucrarse con la representación del origen de los instrumentos de manera ceremonial. El uso del traje blanco de algunos de los integrantes, propio de los rituales y ceremonias demuestra un respeto por el conocimiento que generan las acciones en relación con el uso de los instrumentos y los saberes ancestrales.

Los padres de familia de la comunidad manifestaron la importancia de acceder a experiencias formativas virtuales, las reconocen como experiencias en las que los niños pueden complementar su proceso de reetnización y etnoeducación. Algunos de ellos solicitan continuidad de estos encuentros tanto físicos, como virtuales, para seguir con el proceso de aprendizaje de los niños que hicieron parte de la implementación. La experiencia de los talleres y encuentros virtuales indican que este tipo de saberes deben ser transmitidos para todo tipo de personas ya que en la actualidad existe un interés por acercarse a las culturas ancestrales del país.

Los padres de familia inmersos en el proceso mostraron interés e hicieron preguntas respecto a las narraciones del mito, lugares sagrados que aún no se habían visitado dentro de la comunidad y los personajes poco conocidos para ellos.

Recordaron que el Abuelo al abrir el círculo de la palabra, pide un permiso a los Abuelos espirituales para comunicar su palabra, razón por la cual les pareció un acto de respeto que la cartilla contuviera dicho permiso al inicio de las narraciones, ya que dicho conocimiento proviene de su cultura y se ha conservado gracias a la tradición oral.



*Fotografía 12 Familia grupo 1 en la primera sesión de la implementación virtual de la cartilla.*

Un factor importante a resaltar, es la iniciativa por parte de los niños en complementar el desarrollo de la cartilla mediante actividades como dibujar los instrumentos que más les gustaron, un ejemplo de ello es la imagen a final de la descripción de la sesión virtual 2.

Las familias pertenecientes que participaron en la implementación virtual de la cartilla, pertenecen desde hace varios años al colectivo. Algunos niños cuentan al inicio de la primera sesión que pertenecen a la comunidad desde que nacieron y que se sienten motivados para hacer parte de la implementación de la cartilla.

El cuarto grupo conformado por Ata y Selene hablaron sobre el significado de sus nombres en muisca. Ata significa en muisca *el primer canto de la madre tierra* y Selene significa *eterno resplandor*. Ellas recuerdan que han participado con los instrumentos como el pito, la ocarina, la maraca y el tambor utilizados en las celebraciones de la comunidad. Asistieron a la sesión vestidas de blanco, como lo hacen a los rituales de la comunidad. Los niños evidencian el interés de aprender sobre el origen mítico de los instrumentos y se sintieron parte de la experiencia, ya que sus padres fabrican instrumentos para la comunidad. Keisa y Howuen narraron algunas de sus experiencias formativas musicales dentro de los rituales a los que asisten al pertenecer a este colectivo.

Cada grupo familiar opinó sobre el trabajo y expresan preocupación sobre las imágenes y los videos, ya que en ocasiones anteriores se realizaron sin autorización y con fines académicos, razón por la cual pidieron, solo utilizar sus imágenes con un permiso y que solo se usaran en el momento de la sustentación del trabajo. Las imágenes expuestas en este trabajo, sobre las implementaciones cuentan con la autorización de algunos de los padres de familia que estuvieron de acuerdo con su publicación.



*Fotografía 13 Participante de la implementación de la cartilla, representación teatral con muñecos.*

Los

niños de la comunidad muestran interés en seguir siendo parte de ella, razón que se demostró por su participación y respeto por los saberes ancestrales, descritos en la cartilla, En este sentido la etnoeducación en un grupo social que tiene el interés de pertenecer y aprender sobre este tipo de culturas se vuelve una opción educativa para recrear y avivar de manera continua los conocimientos ancestrales, en especial, aquellos que guardan relación con el sentido de vida y de relación con la naturaleza de la comunidad.

Padres, madres, cuidadores y niños del grupo de la comunidad Hyntiba manifestaron interés y afinidad con el contenido de la cartilla. Resaltan la importancia de la propuesta didáctica para entender el significado de la cultura muisca en el presente. Para los miembros de la comunidad, esta experiencia hace parte de su constante desarrollo, acción que permite poder continuar su proceso de recuperación del saber ancestral por medio de la tradición oral y por otros tipos de herramientas.

Aunque creen que este tipo de procesos virtuales son útiles como opción para seguir con la recuperación de conocimientos; para ellos es importante mantener un constante contacto con acciones pedagógicas. Es así como uno de los padres de familia afirma la importancia

de implementar encuentros físicos con la investigadora, para continuar con la retroalimentación de la cartilla

Jenny una de madres pertenecientes a la comunidad, participante en la implementación, afirma que en pocas ocasiones en los rituales se narran mitos. Lo que significa que la cartilla didáctica fortalece el conocimiento en los niños y en los padres de familia, sobre estos.

La implementación de la cartilla hace parte de la interculturalidad, generada en los diversos procesos de la comunidad, esta puede ser utilizada en otros escenarios, no solo por la comunidad, sino por todos los interesados como lo expresa Frank integrante y padre de familia participante de la implementación.

## *CONCLUSIONES*

Una vez concluido el proceso investigativo, se considera conveniente incluir una serie de enseñanzas y sugerencias que pueden contribuir a abrir o mejorar el camino de los procesos de etnoeducación. Hacia futuro resulta especialmente valioso continuar con el apoyo a la construcción y desarrollo de propuestas de formación y, porque no, de capacitación de maestros indígenas, a través de didácticas musicales que permitan mantener sus saberes ancestrales. La valoración, por parte de la comunidad Hyntiba, del proceso didáctico empleado como estrategia socio-pedagógica escolar y comunitaria, logra un objetivo mayor: el conservar el saber acumulado, en el cual cobra valor la comunicación entre los miembros de esta comunidad en el fortalecimiento de sus procesos de enseñanza y aprendizaje.

El proceso implementado, que desemboca en una cartilla didáctica, sin duda, se convierte en una herramienta valiosa como un aporte al proceso de reetnización de esta comunidad. La apropiación del saber ancestral que contiene aquellos mitos alrededor de la música, configura un elemento importante de este grupo social que encuentra en su prácticas ancestrales una forma de mantener el patrimonio cultural con el cual se encuentran identificados. Se espera que producciones didácticas como las empleadas en este trabajo tengan el desarrollo esperado o al menos una utilidad en la vida cotidiana de la comunidad Hyntiba.

Aspecto valioso del proceso desarrollado ha sido la escucha del “otro”, es decir, un acercamiento no impositivo a cambio de una relación entre el investigador y la comunidad en comunicación cercana. En esta dimensión, el proceso etnoeducativo se ha construido

desde el diálogo, que, de una manera u otra, es un diálogo intercultural que propicia un aprendizaje en múltiples direcciones. La etnoeducación hace parte de un proceso de rescate y reconstrucción de conocimiento que configura nuevas formas de relacionarse con la naturaleza. Grupos sociales como la comunidad Hyntiba hacen parte de nuevas formas de organización social que poseen el interés de configurar nuevas formas de sentir y actuar en un sistema que, muchas veces, no ha sido garante de la conservación de la ancestralidad. Por todo ello, recobra valor, avanzar en este tipo de realizaciones que permitan establecer relaciones entre el conocimiento ancestral Hyntiba y la institución académica.

Las relaciones, tanto en lo metodológico como en la perspectiva teórica de este trabajo, brindaron la posibilidad de entretener una propuesta para llevar a la práctica una estrategia de enseñanza y aprendizaje, en el cual cobraron valor el trabajar haciendo, aprender haciendo y enseñar produciendo. Todo ello, ha permitido dar significado a lo vivido durante el proceso y ha posibilitado cualificar la mirada de todos los actores del proceso.

El acercamiento a esta comunidad ha mantenido como línea de conducta el respeto y la valoración de la diversidad cultural. Ha sido posible observar los conocimientos propios, de su cosmovisión, de su forma de ver y de entender el mundo musical. En este sentido, como educadores musicales podemos hablar de educación intercultural, en que sea factible entretener conocimientos a partir del diálogo, la concertación y la mediación, escuchando al otro y aprendiendo del otro haciendo y produciendo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aguilar, I. (2018). *Restablecimiento de las practicas musicales muisca a partir del mestizaje*. Bogotá.
- Aponte, D. (2017).
- Aponte, D. (2017). *Ahora Muyscas*. bogotá.
- Arbeláez, & Velez. (2008). *La etnoeducación en colombia: Una mirada indígena*. Medellín.
- Barreto, A., & Carrera, P. (2014). Etnicidad y re-etnización en las organizaciones de grupos étnicos desplazados en Bogotá. *revista trabajo social* .
- Bodnar, Y. (1985). Lineamientos Generales de Educación Indígena. *Memorias Primer Seminario Nacional*. Bogota.
- Castillo, & Guido. (2002). La interculturalidad: ¿principio o fin de la utopía? *Revista colombiana de Educacion Edición 69*, 19.
- Delgado, I. (2014). *Reconstrucción de la memoria cultural del pueblo muisca de Bogotá*. Bogotá.
- Diaz R, P. R. (2019). Saberes propios, resistencia y procesos de recuperación de memoria historica de la comunidad muisca de Bogotá . *NOVUM* , 86-100 .
- Durán, A. (2016). *Btyscua: Hacia una recuperación sistematica de practicas musicales muisca*. Bogotá.
- Enciso, P. (2004). *Estado del arte de la Etnoeducación en colombia con énfasis en politica pública*.
- Gómez, J. T., & Hernández, G. (2010). Relaciones interculturales, interculturalidad y multiculturalismo; teorías, conceptos, actores y referencias.

- Gomez-Montañez, P. (2011). Patrimonio y etnopolíticas de la memoria: el pasado como aparato ideológico en la fiesta del Zocán en el tiempo del sol de sogamoso. *Antipoda n° 12 Enero*, 165-186.
- Gutiérrez, S., & Martínez, D. (1999). La recuperación colectiva de la historia de la recuperación de la comunidad indígena muisca de Suba.
- Jacovkis, N., & Bolaños, Á. (10 de Diciembre de 2004). *Over Blog*. Obtenido de Maloka Intercultural Bacatá: [http://malocainterculturalbacata.over-blog.com/pages/El\\_Proceso\\_de\\_Reindigenizacion\\_Muisca-1561200.html](http://malocainterculturalbacata.over-blog.com/pages/El_Proceso_de_Reindigenizacion_Muisca-1561200.html)
- Lopera, G., & Hoyos, E. (2008). *Fronteras Difusas Apuntes sobre el surgimiento de la jurisdicción especial indígena en Colombia y sus relaciones con el derecho estatal*.
- Martínez, C. (2012). pueblos originarios, procesos de reetnización y reconstrucciones comunitarias. . 61.
- Michael, A. (2007). Etnografía y observación participante. En A. Michael, *Etnografía y observación participante* (pág. 23). Madrid : Ediciones morata 2012 .
- Parqueba. (2002). El otro lado de Bogotá: memoria cotidiana e identificación histórica de la comunidad indígena muisca de Bosa.
- Pastas, I. (2008). *Reconocimiento de la cultura muisca a través del canto "fijista muycal fiba"*. bogotá.
- Podestá, P. (2007). Instrumentos musicales precolombinos . *REVISTA Universidad EAFIT*, 36-44.
- Rahman, & Borda, F. (1988). ROMPER EL MONOPOLIO DEL CONOCIMIENTO: situación actual y perspectivas de la investigación-acción participativa en el mundo. *Analisis Politico N°5*, 46-54.

Rehaag, I. (2010). La perspectiva intercultural en la educación. *El cotidiano*, 75-83.

Restrepo, E. (2004). *Esencialismo étnico y movilización política*. Medellín.

Restrepo, F. (2004). El proceso de reindigenización Muisca .

Salinas, & Núñez, J. (2013). Las interculturalidad-es, identidad-es y el diálogo de  
saberes.

Walsh, C. (2005). *¿Qué es la interculturalidad?*

## ***ANEXOS***

### **Cartilla didáctica:**

Cuatro amigos, “un viaje a través de los instrumentos musicales

Manual instructivo de la cartilla para guías

### **Grabaciones.**

1 - Canto del Tiwuaguala grabación autorizada para reproducirse.

2- Canto de voz de curación grabación no autorizada para reproducirse.

### **Video:**

Grabación de observación de la Tsuna en el parque arqueológico de Facatativá piedras del tunjo

Grabación de síntesis implementaciones demostración de las sesiones virtuales.

### **Diario de campo**

**Carta de autorización de los padres de familia de la comunidad Hyntiba.**