

Tres objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos. Simbologías y tránsitos territoriales

Three Ecuadorian Archaeological Sound Objects: Symbolisms and Territorial Transits

Jannet Alvarado Delgado

Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0705-0153>

Correo electrónico: compositoraemperatriz@gmail.com

RESUMEN

Introducción: Este artículo revisa tres tipos de piezas arqueológicas sonoras de culturas originarias del Ecuador, con el propósito de conocerlas y reconocerlas desde diversas miradas, como la arqueológica, transcultural, social, histórica y sonora estructural.

Métodos: La metodología utilizada es mixta; exploratoria, etnográfica, técnico musical, musicológica y deductiva, para suscitar reflexiones actuales de orden transcultural, social, histórico, así como de posibles significados de los objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos revisados.

Resultados: Al revisar las piezas sonoras arqueológicas seleccionadas, se ha constatado que la botella silbato se extendió desde territorios ecuatoriales hacia el norte y sur del Pacífico. Las figurillas femeninas señalan presencia, autoridad y status de la mujer en épocas pasadas. Su sistema acústico es excepcional, igual que de la flauta caracol, que contiene símbolos calendáricos como la estrella de ocho puntas.

Conclusiones: Los sistemas acústicos, construcción y posibles significados de las piezas arqueológicas sonoras analizadas revelan, por sus singularidades, que pertenecen a culturas fundamentales y matriciales ecuatorianas, cuyas reproducciones se extendieron a otros territorios americanos.

PALABRAS CLAVE: Objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos; arqueología ecuatoriana; Etnoarqueomusicología; culturas originarias; identidad cultural

ABSTRACT

Introduction: This article reviews three types of sound-producing archaeological artifacts from the indigenous cultures of Ecuador, aiming to explore and acknowledge them from various perspectives, including archaeological, transcultural, social, historical, and structural sound-based approaches.

Methods: The methodology used is mixed, encompassing exploratory, ethnographic, technical-musicological, and deductive approaches, in order to evoke contemporary reflections of a

transcultural, social, and historical nature, as well as potential meanings of the reviewed Ecuadorian archaeological sound artifacts.

Results: The review of the selected archaeological sound artifacts confirms that the whistle bottle spread from equatorial territories to the north and south along the Pacific. The female figurines indicate the presence, authority, and status of women in past times; their acoustic system is exceptional, as is that of the conch flute, which features calendrical symbols such as the eight-pointed star.

Conclusions: The acoustic systems, construction, and possible meanings of the analyzed archaeological sound artifacts reveal, through their unique characteristics, that they belong to fundamental and foundational Ecuadorian cultures whose creations spread to other American territories.

KEYWORDS: Ecuadorian Archaeological Sound Objects; Ecuadorian archaeology; indigenous cultures; Ethnoarcheomusicology; cultural identity

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Concepción y/o diseño de investigación:

Jannet Alvarado Delgado (100 %)

Análisis e interpretación de datos:

Jannet Alvarado Delgado (100 %)

Adquisición de datos:

Jannet Alvarado Delgado (100 %)

Escritura y/o revisión del artículo:

Jannet Alvarado Delgado (100 %)

INTRODUCCIÓN

Tres tipos de piezas arqueológicas sonoras de culturas ancestrales y originarias del Ecuador son revisadas en este artículo, con el propósito de conocerlas y reconocerlas desde diversas miradas, como la arqueológica, transcultural, social, histórica y sonora estructural. Este estudio, además, busca palpar las huellas identitarias, sonoras y semióticas de la antigüedad ecuatoriana a través de sus objetos arqueológicos, construcción, reproducción actual, simbologías, estructuras interválicas y músicas que pueden crearse a partir de estas piezas, para ponerlas en valor y explorar, a través de ellas, las complejas interrelaciones e influencias transculturales del Ecuador hacia otros territorios.

Dentro de la etnoarqueomusicología, es poco conocida la importancia de piezas arqueológicas sonoras ecuatorianas de culturas matriciales milenarias, que se han expandido por las costas del Pacífico hacia otros territorios y dentro del mismo. Por otra parte, la mayoría de investigaciones arqueológicas se sustentan en la descripción de piezas, su construcción y su posible significado, con un lenguaje articulado desde la antropología occidental del siglo XIX y parte del XX, que privilegia al ser humano sobre la naturaleza. Es común considerar a los objetos sonoros arqueológicos y a sus reproducciones como instrumentos musicales desde la perspectiva evolucionista europea; no obstante, su construcción, sonorización, usos y prácticas corresponden a otras formas de entender y conocer el mundo, es decir, a otras epistemologías (Alvarado, 2019), aunque intérpretes contemporáneos incorporan artefactos originales y reproducciones a sus experiencias musicales actuales con criterios tonales, modales o libres. La metodología

utilizada para constatar el uso actual y las funciones ejercidas por objetos y sus reproducciones ha sido mixta, exploratoria, etnográfica, bibliográfica, técnico-musicológica y deductiva. Esto permitió suscitar reflexiones de orden transcultural, social, semiótico, etnoarqueomusicológico, histórico, artístico y de consumo asociadas a estos objetos.

Objetos sonoros prehispánicos ecuatorianos

La experiencia que implica encontrar un objeto arqueológico sonoro en un museo, o en otro sitio, y emitir sonidos de él, es compleja debido a la búsqueda de respuestas a su existencia, importancia, uso, construcción, representación, formas de escucha y contextos culturales. Arqueólogos e investigadores nacionales y de diversos países han descrito una buena cantidad de estas piezas prehispánicas, otorgándoles características y nombres relacionados, comúnmente, con clasificaciones organológicas de tradición occidental de usanza etnomusicológica. Generalmente estos objetos son considerados como instrumentos musicales u objetos musicales. De esta forma los denominan Blasco y Ramos (2015, p. 43); Olsen, quien los llama instrumentos musicales¹ al hablar de la teoría y la metodología de la Etno-arqueomusicología relacionadas con El Dorado (Olsen, 2001, p. 17), e Idrovo, que los nombra como instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador (1987), y así, muchos estudiosos más. Sin embargo, estas piezas pertenecen a la otredad, por lo que sus denominaciones podrían ser otras relacionadas con sus propias acciones.

Las impresiones causadas en los investigadores de la arqueología ecuatoriana han sido diversas ante la cantera de piezas de piedra, cerámica o metal, de los más diversos aspectos (antropomorfos, fitomorfos, zoomorfos), o de escenas de la performatividad cotidiana (festiva, ritual, amorosa, reproductiva, entre otras); sin embargo, la mayoría parte de una visión antropocéntrica, que supedita la naturaleza y prioriza al ser humano, quien decide normas sociales, categorías humanas, raciales, étnicas y manipula ecosistemas a su conveniencia. Estas impresiones forman parte de una cosmovisión, que al parecer no corresponde con la manera en que percibieron el mundo los grupos humanos a los cuales pertenecieron esos objetos milenarios; en otras palabras, la cosmovisión, la cosmoaudición y la sonósfera, simplemente eran de otros tiempos, diferentes a las que se recurre ahora para caracterizar a aquellas piezas, que con seguridad cumplían funciones específicas.

Pueblos nativos ancestrales como los Shuar o los Achuar, que existen todavía en el territorio profundo, experimentan diferentes ordenamientos y valores hacia los seres vivos en contacto con la naturaleza, así como a objetos utilizados para convivir con ella y con los animales. Se trata de un principio de trilogía que contempla, seres humanos, animales y naturaleza conviviendo juntos (Alvarado, 2012). En oposición a esta convivencia, y respecto al antropocentrismo que ha regido la forma de ver el mundo occidentalizado y la cultural por mucho tiempo, es oportuno citar a Descola (2001) que se expresó así a inicios de este siglo:

¹ *Musical instruments of Ancient South American Cultures*

Los principios que rigen esa cosmovisión son simples, tan simples en su luminosa evidencia que tenemos tendencia a creerlos universales: las fronteras y las propiedades de la colectividad de humanos se derivan de la división fundamental que puede trazarse entre humanos y no-humanos; dicho de otro modo, en el lenguaje de la modernidad, la Cultura extrae sus especificaciones de su diferencia con la naturaleza, es todo lo que la otra no es. (p. 48)

METODOLOGÍA

Para abordar la investigación de estos objetos arqueológicos, y en particular de los que en determinadas circunstancias pueden emitir sonidos, se ha preferido hacer un acercamiento exploratorio que permita levantar un diálogo entre saberes, historias e imaginarios; occidentales, mestizos y originarios ecuatorianos, tomando en cuenta, a algunos grupos ancestrales todavía presentes en territorio. Se ha guardado distancia de conceptos normados de música o arte musical, su emisión y recepción, y por supuesto, del objetivo mediático de la música como entretenimiento social. Cimentando, más bien, conceptualizaciones a partir de memorias auditivas posibles de pueblos como el cañari o shuar, entre otros, presenciadas durante sus manifestaciones festivas o rituales consideradas como hechos sociales en diferentes investigaciones etnomusicológicas personales².

Se ha tenido en cuenta, la arqueoacústica para contextualizar la historia o el pasado de un lugar (Navas, Alonso, Ibarra, 2023) compartido en el tiempo, así, por ejemplo, al sonorizar objetos, como la quipa cañari (*concha strombus*), su sonido es descifrado por los pobladores, desde tiempos inmemoriales, como una convocatoria para laborar en las cosechas. Además, las vibraciones permanentes en los paisajes sonoros, cuyos protagonistas eran otros, han dejado huellas en diversas prácticas culturales como en las entonaciones melódicas de las lenguas originarias y sus variantes. La Etnoarqueomusicología, ha permitido acercarse a los objetos en cuestión desde diferentes áreas de conocimiento (ejercicio no extendido en Ecuador) para vislumbrar su estructura, forma, materiales de fabricación, simbología, posibles significados, comportamientos, usos, categorías, tránsitos territoriales a tierras del Pacífico (Aguirre-Fernández, Barbieri, Graff, Pérez de Arce, Moreno & Sánchez, 2021) y status de grupos humanos sobre otros como se irá constatando en el desarrollo del texto; si bien desde la etnografía sola, resulta complicado este cometido, porque como menciona Restrepo (2016), una de las dificultades es que: «No se puede describir sobre lo que no se ha entendido, y menos aún lo que no se es capaz siquiera de observar o identificar a pesar de que esté sucediendo frente a nuestras narices» [sic.] (p. 18).

² Investigaciones personales realizadas en 2009 en el cantón Gualaquiza (provincia de Morona, Santiago) en territorios habitados por grupos shuar, previas a componer la ópera *Ipiak y Súa* de quien suscribe <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1138/1/operai-piak-sua-alvarado-delgado.pdf>.

O investigaciones realizadas durante el Inti raymi en la Provincia del Cañar en 2022 y 2023 para sustentar parte del libro *Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación* (Alvarado, 2024).

Es por estas razones, y otras, por las que para abordar estos objetos es conveniente acudir a la interdisciplinariedad de la musicología contemporánea, así como, al análisis estructural y técnico acústico de los objetos sonoros cerámicos descritos en este trabajo que revela, además, el uso de intervalos melódicos, que, responden a ordenamientos modales o interválicos diferentes a los occidentales arquetípicos (Alvarado, 2023). Todas estas metodologías han permitido la interconexión de formas de pensar y realidades diversas. Con estas anotaciones como pre-texto, exploraremos tres piezas arqueológicas sonoras ecuatorianas de cerámica y algunas de sus particularidades, cuyo sistema sonoro es accionado por el aire y por el agua.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Estatuillas femeninas de cerámica

Las primeras en considerarse para este estudio son las estatuillas femeninas de cerámica de las culturas Valdivia, Chorrera, Jama Coaque y Bahía, cuya factura de elaboración es muy prolija.

Las piezas de la cultura Valdivia (Figura 1) datan aproximadamente de 3800 años A. C. a 1500 D.C. y se ubican geográficamente en la costa ecuatoriana. Las impresionantes figurillas (como también se las llama) en las que el cuerpo humano, y femenino en particular, tiene una importancia central, son conocidas como Venus de Valdivia por su gran elaboración. Muestran un alto grado de tecnología y desarrollo, pues «no es, en modo alguno, una cultura, donde la tecnología cerámica se encuentra en sus comienzos. Por el contrario, estamos en presencia de una cerámica que debió tener, a juzgar por su grado artístico y tecnológico de evolución, una larga historia» (González, 1980, p. 7). Por esas mismas razones y su complejidad, superan «en muchos casos» a piezas arqueológicas de Mesoamérica y de los Andes (González, 1980, p. 14). No se puede dejar de notar que Valdivia fue una de las primeras culturas matriciales agroalfareras de América, de ahí la importancia de tener presente estas figurillas que se construían en abundancia, se replicaban y replican permanentemente con propósitos comerciales por los habitantes del sector y por artesanos que las venden masivamente.



Figura 1. Sarta de Venus de Valdivia (réplica)

Fuente: Archivo personal de la autora

En la cultura Chorrera (1500 a.C. a 500 a.C.) ya encontramos estatuillas de cerámica realizadas sobre molde, por lo que se puede entender la enorme cantidad de reproducciones halladas. Igualmente, existen en la Cultura Jama Coaque (500 a.C. a 500 d.C.), en la Bahía (500 a.C. a 500 d.C.) y Tolita (500 a.C. a 500 d.C.), período de Desarrollo Regional, con la particularidad de que estas ya presentan sistemas de emisión de sonidos complejos y diversos, cuyos usos pudieron haber sido múltiples.

Es sustancial verificar cómo suenan actualmente estas piezas, pues, tanto las características delicadas de su construcción como de los sonidos emitidos por ellas son excepcionales. Algunas producen uno, dos o más sonidos; en su interior contienen uno o dos tubos o flautas. Es preciso mencionar que dado que estas figurillas son objetos sonoros de viento a los cuales hay que insuflar aire por determinado orificio, mientras por otros se digita el sonido; se puede tener una gama bastante amplia de alturas o frecuencias (en hercios), dependiendo de si se obtura todo el agujero o parte de él, es decir, si se acorta o se amplía la columna de aire con las yemas de los dedos. De esta manera, estos objetos cerámicos resultan ser muy versátiles respecto a la cantidad de intervalos que pueden producir, y a las diferentes características tímbricas a conseguir por la posición de los labios de quién emite el aire. Sin que esto signifique que los intervalos se relacionen con las escalas diatónicas temperadas occidentales, aunque no es raro encontrar instrumentos arqueológicos en las diferentes regiones americanas que tienen secuencias interválicas parecidas. De forma que, las combinaciones melódicas resultantes del juego digital, pueden ser totalmente originales, inesperadas y desconcertantes, sobre todo para escuchas formados en el marco de las armonías diatónicas convencionales.

Una buena parte de figurillas femeninas, entre otros objetos cerámicos sonoros, emiten dos sonidos cercanos en frecuencias, alrededor de unos cinco hercios (Hz) de distancia interválica que, al ser interpretados simultáneamente, producen el fenómeno acústico de la interferencia o superposición de sonidos, permitiendo escuchar una vibración pulsante, sonidos pulsantes como diría Arnaud (2007). Estos efectos acústicos, denominados comúnmente batimentos, están presentes en muchos silbatos ancestrales (Figura 2).

La pieza que se ofrece a continuación es una figura antropomorfa femenina de características únicas posee dos fuentes sonoras internas, cuatro agujeros digitables; dos por delante, en la zona baja del abdomen, la ubicación coincide con el área del cuerpo de la mujer que contiene los órganos reproductivos, lo que podría obedecer a la relevancia que tiene la gestación de la vida humana. Los otros dos orificios se encuentran en la parte de atrás en la misma dirección por ser parte de las mismas flautas; en la cabeza de la figura se encuentra el orificio por el cual se insufla el aire de manera directa.



Figura 2. Estatuilla femenina sonora, Jama Coaque. Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil

Fuente: Archivo personal de la autora

Esta figura se destaca por su complicado sistema acústico interior que permite emitir dos líneas melódicas independientes, que fusionadas ejercen una polifonía; es decir, que mientras una de las flautas interiores puede mantenerse con un sonido (nota pedal en la teoría occidental), la otra puede emitir sonidos independientes; también sonaría la interferencia (batimento) de sus flautas interiores de desigual tamaño, al insuflar aire sobre el orificio superior.

Este tipo de figurillas (Figura 2) pueden desarrollar varios sonidos reconocibles, el ejecutante puede crear melodías que coinciden (interválicamente) con las de otros objetos similares (figurillas femeninas), según el tamaño de la pieza y su forma. Por un lado, esta figura de dimensión grande (alrededor de setenta centímetros), que emite sonidos más graves respecto a las otras que tienen medidas medianas y pequeñas, las pequeñas emitirán los sonidos más agudos con intervalos similares. Por otro lado, la figura en cuestión no deja de proponer debates sobre la importancia de sus ornamentos: tocado, peinado, posición corporal –específicamente la disposición de sus brazos y manos sosteniendo su trenza– y, sobre todo, su condición femenina, enmarcada en grupos humanos en los que su presencia era absolutamente visible y elocuente, según testimonian las piezas arqueológicas encontradas en abundancia. Acústicamente, impresiona la

construcción de las flautas internas y los intervalos melódicos y simultáneos que produce la figura con una claridad extraordinaria.

Por estas particularidades, entre otras, sale a relucir una infinidad de preguntas como ¿Quiénes y para qué la sonorizaban? ¿Acaso la mujer de aquellos milenios tenía un rol que hoy no se reconoce en la sociedad? ¿Qué relación tiene la posición corporal de las figurillas con los intervalos que emiten? ¿Qué significados pueden tener las figurillas semejantes en forma y en sonoridad? ¿Por qué estos objetos sonoros tan sofisticados (Figura 2), han sido permanentemente subestimados respecto a los instrumentos musicales occidentales? Algunas respuestas podemos argumentar basadas en las relaciones de poder que han sosteniendo grupos dominantes y conquistadores, que han minimizado los saberes de los otros, al extender sus comarcas a costa de perder de vista a civilizaciones que tenían sus propias organizaciones de convivencia, dejando vacíos en la Historia y su correspondencia con el sonido.

Es relevante aludir al trabajo de Constanza di Capua sobre los figurines de Valdivia, como ella los llamaba, en el que destaca todo el proceso de madurez de la mujer desde la pre-pubertad hasta la edad madura, mediante el análisis del modelado y todos los detalles físicos, peinado y posiciones corporales de figuras femeninas en piedra y cerámica, que connotan dicho proceso fisiológico femenino. Si bien no hace referencia a piezas sonoras, sí lo hace a estatuillas femeninas (Figura 1) que abren nuevamente la incógnita del porqué de su presencia, reproducciones y apariencia; luego de su análisis, llega a la conclusión de que estas piezas tenían una función simbólica, y señala: «Con esta sistematización analítica he podido llegar a una aproximada comprensión de las implicaciones simbólicas de la iconografía femenina dentro del contexto existencial y social en que se movió la mujer de Valdivia» (di Capua, 2002, p. 136).

También apuesta por el grado de ceremonialismo y ritualidad de la población que ahí se asentó. En virtud de la copiosa cantidad de figurillas sonoras femeninas recolectadas, quizá, también se pueda salir de generalizaciones del pasado y desde una perspectiva de género «asegurar que la vida de las mujeres estén representadas en las descripciones de las sociedades, en sus experiencias» [sic.] (Abu-Lughod, 2012, p. 149).

La estatuilla que se muestra en el ejemplo (Figura 2) fue revisada (personalmente) el 22 de noviembre de 2023 en una visita realizada al Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. Este espacio contiene una infinidad de piezas sonoras ecuatorianas de cerámica, quizá, las únicas que poseen las exclusivas características acústicas señaladas en relación a las de otros territorios de Latinoamérica, como sostiene Esteban Valdivia³, investigador de arqueomusicología y ceramista; quien estudia y reproduce las figurinas y experimenta propuestas sonoras sobre piezas arqueológicas prehispánicas. Algunas referencias de sus propuestas teóricas, se encuentran en la

³ E. Valdivia. Comunicación personal, 22 de noviembre de 2023.

plataforma YouTube, como la de «Estatuillas sonoras» del Museo de Bahía de Caraquez⁴ (ciudad perteneciente a la provincia de Manabí, costa ecuatoriana), con la explicación respectiva desde su percepción técnica y estilística. Valdivia junto con Pérez de Arce (2015), investigador chileno que escribió sobre flautas arqueológicas ecuatorianas, también describen brevemente algunas botellas silbato arqueológicas de Ecuador existentes en el inmenso repositorio del MAAC (plataforma YouTube⁵).

En la década de los ochenta Ellen Hickmann (1987), realizó un levantamiento de información sobre las piezas cerámicas sonoras que poseía el Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador en Guayaquil auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federal de Alemania. En este informe testimonia la presencia de gran cantidad de figuras antropomorfas sonoras, a las que denominó en general instrumentos musicales que, como anotamos anteriormente, el apelativo comparte el imaginario occidental de denominar instrumentos musicales a silbatos, flautas, pitos, ocarinas y demás objetos que pueden producir sonido. Recalca la presencia de figurines femeninos sonoros, cuidadosamente elaborados, entre las culturas Chorrera y Valdivia. También encuentra figurines de la cultura Tolita, Jama Coaque, Bahía, Guangala, determinando algunas características de los atavíos de los personajes y algunas disposiciones de los sistemas sonoros. Reconoce la imposibilidad de adjudicar significados y usos claros, aunque manifiesta algunas conjeturas sobre funciones profanas o rituales de objetos, entre los que constan representaciones de músicos (Hickmann, 1987, p. 26).

En el presente escrito, proponemos conceder otras denominaciones, además de músicos o de instrumentos musicales, porque, con seguridad habría terminologías que expresaran sus propias experiencias acústicas y metaacústicas desde la plurisensorialidad del intérprete y del receptor, acorde a su tiempo y a una sonósfera que no es la actual.

Botella silbato

Otro objeto sonoro de cerámica traído a mención es la botella silbato, cuyos sonidos se producen por soplo de aire o por el movimiento del agua dentro de sus glóbulos, que permiten imprimir aire en los silbatos de dentro para que suenen. Hay muchas variantes en los sistemas acústicos interiores de este objeto (Ayala, Molina, Gallardo, 2022) que han sido investigadas con procedimientos adecuados (como radiografías), para descubrir sus sofisticadas estructuras interiores; mas, nos encontramos con las mismas interrogantes cuando observamos la inmensa complejidad de sus rebuscadas formas geométricas, zoomorfas, antropomorfas, así como las expresiones emocionales y corporales de los personajes representados en las botellas.

⁴ Canal SONIDOS DE AMÉRICA (7 de julio de 2024). Estatuillas sonoras - Museo Bahía de Cráquez [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=7IFoGIB8Js8>

⁵ Canal ESTEVAN VALDIVIA. (7 de julio de 2024). Botellas silbato del Ecuador precolombino - José Pérez de Arce/Estevan Valdivia - Museo MAAC (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=qsB2XSRZUcI>

Estas piezas pueden estar construidas de uno, dos o tres cuerpos o glóbulos, ser utilitarias u ornamentales. De igual manera que los silbatos antropomorfos anteriores, las botellas silbato, tuvieron un desarrollo esplendoroso y excepcional sobre todo en la costa ecuatoriana. Crespo (1966) colige que la botella silbato de la cultura prehispánica Chorrera es eminentemente ecuatoriana por sus formas y características; además tendría sus antecedentes en la cultura Machalilla (1600-800 a. C.), y no procede de otras regiones de América como se pensaría sin haber realizado una investigación descriptiva básica y comparativa con otras culturas de América. Concluye que «la botella silbato nace y evoluciona en la Cultura Chorrera, la gran cultura del período Formativo Tardío a la que Estrada define como netamente ecuatoriana» (Crespo, 1966, p. 67).⁶

También Pérez de Arce (2015) reconoce la importancia de las botellas silbato de la cultura Chorrera (Figura 3), y comenta que esta cultura es protagonista a la hora de «implantar modelos organológicos que influirán en todo el desarrollo musical posterior no solo del Ecuador sino de los Andes Centro y Norte – podríamos decir que esta cultura es la matriz organológica de los Andes Centro-Norte – » (p. 83).

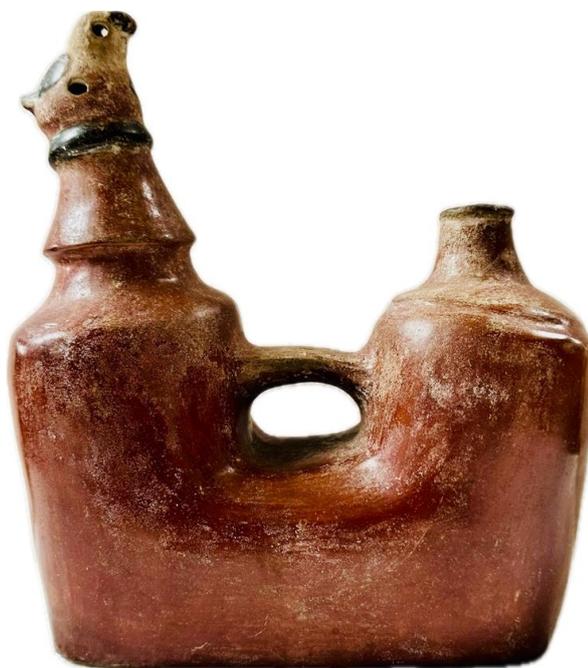


Figura 3. Botella silbato de agua de dos cuerpos. Cultura Chorrera-Bahía. Museo Remigio Crespo Toral. Cuenca
Fuente: Archivo personal de la autora

Este tipo de botella silbato tiene la posibilidad de emitir varios sonidos; uno, el efectuado por el agua, al realizar movimientos de vaivén; también el silbato interior puede ser sonorizado mediante un soplo que se produce justamente al moverse el agua. Otro sonido se va a producir si se insufla el aire con los labios sobre la botella, y muchos más, dependiendo de la forma de emisión del aire.

⁶ Crespo se refiere al arqueólogo ecuatoriano Emilio Estrada.



Figura 4. Botella silbato doble, de agua Cultura Bahía. Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil

Fuente: Archivo personal de la autora

Al realizar el movimiento de vaivén en la botella (Figura 4) con agua, surgen dos sonidos, uno de cada silbato correspondiente a cada personaje, con la particularidad de que ocurre interferencia o batimento, produciéndose multifónicos entre los dos. También se puede insuflar aire con los labios, comprobando la producción del mismo efecto de batimento pues, la diferencia interválica entre los dos sonidos es de muy pocos hertzios (cinco aproximadamente). La pieza original genera un resultado auditivo que impresiona por la singularidad y delicadeza del mismo, por calificarlo de alguna manera. Al observar la pieza (Figura 4), se necesitan referencias para descifrar su forma, elaborada magistralmente. La abundancia de elementos simbólicos, conduce a pensar que se trata de la representación de personajes de gran status en su comunidad, que se aprecian, de igual manera, conjugados con la naturaleza al traer serpientes en sus manos.



Figura 5. Botella silbato. Jama Cuaque, Período Formativo tardío. Museo MAAC Guayaquil
Fuente: Archivo personal de la autora

Esta botella (Figura 5) presenta doble silbato en su interior, ofreciendo dos sonidos cercanos en sus frecuencias, al ser insuflado el aire se puede notar esta sonoridad peculiar. Tanto en el pecho como en la espalda se constata la disposición de dos aberturas horizontales de aire. Las formas de los componentes de la pieza y su colocación, nos harían pensar que se podría tratar de la representación de una figura de alta jerarquía. En el centro de la pieza asoma una flauta de pan, la actitud del personaje es la de ejecutarla. Con este tipo de representaciones en actitud de soplar una antara, hay muchas piezas, no solamente botellas silbato. En base a las antaras, y, con el pasar del tiempo, en el Ecuador se desarrolló el rondador, flauta de pan cuyos tubos de caña están afinados en terceras horizontales sobre una escala pentafónica; la manera de ejecutarla es la de insuflar aire simultáneamente sobre los dos tubos contiguos que forman las terceras, produciéndose superposiciones armónicas de intervalos mayores o menores (Alvarado, 2023).

Flauta caracol

La siguiente pieza arqueológica es una flauta caracol, o una ocarina, cuyos artífices se basaron en el caracol marino para realizar su estructura interior. Pertenece a la cultura Pasto fase Tuza (700 d.C. al 1500 d.C.), en la provincia del Carchi.



Figura 6. Flauta caracol u ocarina zoomorfa de la cultura Tuza (Carchi). Museo Remigio Crespo Toral (Cuenca)

Fuente: Archivo personal de la autora

La resistencia del pueblo Pasto, que comprendía desde la provincia de Imbabura (norte del país) hasta el sur de lo que hoy es Colombia, a las conquistas Inca y española (Delgado, 2004: 85-102), se verifica en costumbres y tradiciones pasadas, como en la guía calendárica de la estrella de ocho puntas o sol Pasto presente en sus piezas arqueológicas del período de Integración. Platos, vasijas, vasos, figurillas, ocarinas, entre otros objetos, traen pintadas sobre sí sorprendentes iconografías, símbolos de la naturaleza y de sus prácticas culturales, rituales y cotidianas.

El reconocimiento al sol como motivo de culto, no es solamente una característica ritual Inca, en este caso la estrella de ocho puntas está ubicada en una cultura anterior, como muchas otras de lo que hoy es el Ecuador. En el siglo XX se ha utilizado este diseño para crear identidad entre los pobladores del norte del Ecuador y el sur de Colombia, utilizándolo para adornar objetos, construcciones privadas, y municipios de forma indiscriminada (Landázuri y Vásquez, 2007, p. 195-196). Más allá de los límites políticos, las prácticas culturales, como en este caso, son transfronterizas; no dependen de acuerdos y fronteras establecidas políticamente; esta estrella ha sido utilizada de manera indiscriminada, se requiere; por tanto, profundizar en su conocimiento, historia y trascendencia.

La figura del ejemplo, flauta caracol, trae dibujados y pintados, trazos con líneas geométricas y circulares, que representan una compleja comprensión del mundo más la estrella de ocho puntas o sol Pasto. Este, es uno de los símbolos más abundantes en las piezas cerámicas de todo orden en la localidad, y por supuesto se encuentran en ocarinas y más objetos cerámicos sonoros. A esta estrella se le ha asignado muchos significados.

Valdivia (2023), investigador de estas flautas, refuerza una de las propuestas teóricas cósmicas existentes, como es la de relacionar estos objetos aerófonos y sus estrellas Pasto con alineaciones solares, solsticios y equinoccios. No se puede dejar de reconocer que, la

ubicación del país en plena línea ecuatorial, favorece su diversidad conjugada en sus climas, riquezas energéticas y biodiversidad; estas características se ven reflejadas en piezas arqueológicas como los objetos sonoros en mención con su estrella de ocho puntas.

Otra característica especial de la pieza (Figura 6), que viene desde nuestras culturas matriciales, es que está constituida interiormente por un caracol de cerámica a imitación de los caracoles marinos, esta estructura nos da señales de una relación íntima entre costa, sierra y oriente ecuatorianos. Es conocida la importancia asignada a las conchas ecuatorianas como la *spóndylus*, por su uso y antigüedad en comparación con las de meso y Suramérica. Anna Gruszczynska-Ziółkowska (2014, p. 33) comenta que el caso de los idiófonos de concha *spóndylus* encontrados en Perú, pertenecen a las aguas cálidas del Ecuador. Es decir, estos objetos sonoros de concha se extendieron hacia el norte y hacia el sur del Pacífico.

Volviendo al caso de la ocarina, debemos destacar que su sonido es muy delicado, su textura de igual manera es sobria y liviana, cuenta con tres agujeros digitables; uno en cada lado, más uno en la parte plana, y otro, en la parte abultada, para insuflar el aire. La relación interválica no tiene correspondencia con un ordenamiento diatónico, su sistema es autónomo, así como las melodías que de ahí se puedan crear.

De manera semejante a los otros objetos sonoros convocados en este escrito, se puede comentar que su función pudo haber sido de varios órdenes por los diseños que presenta, estructuras y posibles representaciones; desde lo más trascendente, astronómico y exclusivo hasta lo más cotidiano, comunicativo y comunitario.

Reproducción de objetos sonoros arqueológicos y sus finalidades

La construcción, reconstrucción y reproducción individual, o en serie, de objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos, de cerámica en particular, ha ido tomando fuerza. El hábito de recrear objetos matriciales, aunque ahora es frecuente, lo realizaban y realizan comúnmente los habitantes de cada zona de investigación en donde se encuentran asentamientos arqueológicos, probablemente por maniobra de la tradición.

Partiendo de investigaciones actuales, como se ha examinado en este texto, la reconstrucción por parte de alfareros, artesanos, investigadores y *luthiers*, tiene varias finalidades; por una parte, está la de conocer los sistemas sonoros sofisticados de las piezas, así como sus formas y estructuras para obtener imitaciones cercanas a las originales y teorizar sobre su procedencia, estética, organizaciones sociales de sus usuarios, cosmovisiones y significados del pasado. De estas experiencias parten trabajos científicos, pedagógicos, artículos académicos, como también los dos Congresos Internacionales de Etno y arqueomusicología (el primero realizado en julio de 2021 en formato virtual y el segundo en México en marzo-abril de 2023) y libros recientes (algunos citados en este artículo).

Por otra parte, está la intencionalidad de reproducirlos para utilizarlos como instrumentos, integrantes de las expresiones musicales actuales cimentadas en reglas

rítmicas, melódicas y armónicas en su mayor parte tonales. Estas cualidades entran en contradicción con los sistemas de los objetos sonoros descritos pues, como ya se ha mencionado, su afinación y otras propiedades no tienen relación con la noción tonal; aunque, cuando existe un trabajo y un pensamiento compositivo solvente, se saca partido de las diferencias para repensar la composición formal o instintiva.

Obras artísticas musicales de gran factura y textura, acústicas o electroacústicas, surgen de estas iniciativas heterogéneas o fusiones, así como también improvisaciones musicales que utilizan piezas arqueológicas auténticas o reproducidas. Los protagonistas e intérpretes de estos episodios espontáneos e improvisados, suelen adjudicarse la potestad de estar tocando músicas que denominan ancestrales, que calan en receptores confiados y neófitos; sin hacer reflexiones mayores sobre el pasado y la transferencia de códigos sonoros de otras épocas, difíciles de decodificar ahora por la falta de historia, no de memorias y patrimonios sonoros presentes que se mantienen en invención. Es decir que, en algunos casos, la calificada como música ancestral, se basa en memorias recientes y, hasta personales, que se han sobrepuesto a la historia, existiendo sin duda un excesivo presentismo, tal como lo define Hartog (2007): «el veloz ascenso de la categoría del presente, que ha llevado a imponer la evidencia de un presente omnipresente. Eso es lo que llamo [aquí] presentismo» (p. 28).

CONCLUSIONES

Aproximarse a las sonoridades originarias del Ecuador exige una tarea investigativa emergente. Atando cabos, al revisar piezas sonoras milenarias, trabajos arqueológicos, históricos, crónicas y acercamientos etnomusicológicos se ha podido ratificar que algunas prácticas y objetos sonoros se han extendido desde territorios ecuatorianos hacia otros, junto con artefactos arqueológicos provenientes de culturas que dieron forma y valor a sus productos naturales, para convertirlos en dispositivos simbólicos, de comunicación y comercio. Este es el caso de las conchas *spóndylus* y *strombus*, utilizada también como objeto sonoro. Esta expansión la corroboran las reservas arqueológicas que mantienen algunos museos, como el complejo cultural Real Alto en la península de Santa Elena – que relata las huellas de la cultura Valdivia desde hace 10000 años –, el MAAC de Guayaquil, el Remigio Crespo Toral en Cuenca y otros.

Respecto a las piezas citadas en este texto – figurillas femeninas sonoras, botellas silbato y flautas caracol –, podemos señalar que han sido seleccionadas por recoger características excepcionales. Alrededor de las primeras, por ejemplo, se tejen cuestionamientos sobre el ser femenino en épocas anteriores. Además, la gran cantidad de replicas cerámicas simbólicas de las etapas biológicas de la mujer (con énfasis en la época de reproducción, gestos y corporalidades) recalcan una indiscutible presencia, autoridad y status que pueden traducirse en señales de la existencia de sociedades matriarcales en algunos momentos históricos. Por las peculiaridades sonoras de las figurillas de la cultura Jama

Coaque, de gran calidad y líneas melódicas polifónicas que se puede extraer de ellas, se constata el exquisito desarrollo acústico de estas culturas prehispánicas, aprovechado ahora, en la construcción de réplicas utilizadas con fines investigativos, creativos, interpretativos y simbólicos.

Las botellas silbato de agua de dos cuerpos de la cultura Chorrera-Bahía, la botella silbato doble de agua de la cultura Bahía, la Jama Coaque, son una muestra de la riqueza formal trabajada en esas culturas milenarias en relación con su hábitat de flora, fauna y demás actividades diarias o de culto. Asimismo, los múltiples timbres que se puede escuchar al soplar o al incluir agua en sus glóbulos son extraordinarios, así como el terminado de las botellas originales que es de gran calidad.

También es importante destacar que, gracias a las investigaciones arqueológicas de estas botellas, se ha constatado que son originarias del Ecuador y que de aquí se extendieron a otros territorios. Qué decir de la flauta caracol u ocarina zoomorfa de la cultura Tuza del norte del país, su construcción magistral y la línea de sonidos que se puede articular es singular y de una claridad impresionante. Los signos como la estrella de ocho puntas que ostenta, ha sido replicada en todo tipo de espacios y objetos de la vida urbana y cotidiana, tanto al norte de Ecuador como al sur de Colombia porque las prácticas milenarias son transfronterizas.

Todas estas piezas, y otras, han sido reproducidas actualmente para reconocer la riqueza arqueológica sonora y toda la interdisciplinaridad incluida en la interpretación simbólica de estos artefactos, que actúan como dispositivos del pasado descifrados por el imaginario de patrimonio, más que desde la historia de compleja consecución. La música tradicional, contemporánea y las creaciones sonoras e interartísticas que incluyen piezas originarias o reproducciones, las han usado con criterios heterogéneos, aunque una buena parte las utilizan o subutilizan como instrumentos musicales para crear músicas prototipo que no consideran las inmensas y detalladas posibilidades que poseen, de todos modos, se está asistiendo a la reinención de las prácticas sonoras, cuyos discursos tienen el propósito de llegar a los públicos como un signo del pasado, sin pasar por alto reflexiones para un debate antropológico, ecosistémico y social a partir de ellas.

REFERENCIAS

- ABU-LUGHOD, L. (2012). Escribir contra la cultura. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9(19). 129-157. Universidad Autónoma de México.
- AGUIRRE-FERNÁNDEZ, G., BARBIERI, C., GRAFF, A., PÉREZ DE ARCE, J., MORENO, H., & SÁNCHEZ-VILLAGRA, M. R. (2021). Cultural macroevolution of musical instruments in South America. *Humanities and Social Sciences Communications*, 8, Article 160. <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00881-z>
- ALVARADO, J. (2024). *Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación*. Universidad de Cuenca. <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/133>

- ALVARADO, J. (2023). Apuntes sobre música modal, identidad y creación: Perspectivas desde Ecuador. *Música Hodie*, Goiânia, v. 23, 2023. DOI: 10.5216/mh.v23.75565. Disponible em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/75565>
- ALVARADO, J. (2023). El yaraví y el rondador ecuatorianos. De la ancestralidad a la música contemporánea. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, (14), 91-103. Congreso Internacional IDEA. Universidad de Cuenca. <https://doi.org/10.18537/tria.14.01.07>
- ALVARADO, J. (2019). Epistemologías de la composición musical ecuatoriana. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (7), 147-153. Congreso Internacional IDEA. Universidad de Cuenca. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2919>
- ALVARADO, J. (2012). *Ópera Ipiak y Súa: Relato de experiencia*. Buenos Aires. Pontificia Universidad Católica Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1138>
- AYALA, M., MOLINA, M., GALLARDO, G. (2022). Técnicas ancestrales de elaboración cerámica aplicadas a la construcción artística de botellas silbato en Ecuador. *Arqueología Iberoamericana* 50: 23-36. <https://www.dspace.uce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/42dfcf95-64ad-439f-95dd-5ef223a6ded9/content>
- ARNAUD GÉRARD A. (2007). Sonidos pulsantes: silbatos dobles prhispanicos ¿Una estética ancestral reiterativa? *Revista boliviana de Física*, 13, 18-28.
- BLASCO, M. Y RAMOS, L. (2015). Figuras de la cultura Bahía (Ecuador) del Museo de América de Madrid. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, (3). <https://doi.org/10.15366/cupauam1976.3.003>
- CRESPO, H. (1966). Nacimiento y evolución de la botella silbato. *Humanitas*. 6:1. 66-87.
- DELGADO, J. (2004). *Crónica de los Pastos*. Ediciones Abya - Yala.
- DESCOLA, PH. (2001). *Antropología de la Naturaleza*. Lluvia editores.
- DI CAPUA, C. (2002). *De la Imagen al ícono. Estudios de Arqueología e historia del Ecuador*. Ediciones Abya-Yala.
- GONZÁLEZ, A. (1980). *La Cultura Valdivia*. (Informe preparado para el Gobierno del Ecuador por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) París: UNESCO.
- GRUSZCZYNSKA-ZIÓLKOWSKA, A. (2014). *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca*. Ministerio de Ciencia y Educación Superior de Polonia.
- HARTOG, F. (2007). Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo. Universidad Iberoamericana.
- HICKMANN, E. (1987). Instrumentos musicales del Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. II Parte. Figurines Antropomorfos con significado musical. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*. Museo Antropológico del Banco Central.
- IDROVO, J. (1987). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Banco Central de Ecuador.
- LANDÁZURI, C. Y VÁSQUEZ, J. (2007). El sol pasto en la construcción de identidades. *Antropología. Cuadernos de Investigación*. 7. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- NAVAS-REASCOS, G., ALONSO-VALERDI, L. M. & IBARRA-ZARATE, D. I. (2023). El sol pasto Archaeoacoustic around the world: A Literature Review (2016-2022). *Applied Sciences*, 13(4), 2361. <https://doi.org/10.3390/app13042361>
- OLSEN, D. (2001). *Music of El Dorado*. Florida: University Press of Florida.
- PÉREZ DE ARCE, J. (2015) Flautas arqueológicas del Ecuador. En *Resonancias*, 19, (37), 47-88. Recuperado de <https://resonancias.uc.cl/n-37/flautas-arqueologicas-del-ecuador/>
- RESTREPO, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Enviñón Editores.
- VALDIVIA, E. (2023). *Quitaqui*. Bogotá: Opciones gráficas editoriales Ltda.

DATOS DE LA AUTORA

Jannet Alvarado Delgado (Cuenca, Ecuador, 1963). Doctora en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires. Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Docente principal e Investigadora de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Compositora de Cayambis Music Press Virginia Estados Unidos <https://www.cayambismusicpress.com/>.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: ALVARADO, J. (2025). Tres objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos. Simbologías y tránsitos territoriales. *Islas*, 67(211): e1577.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>