

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

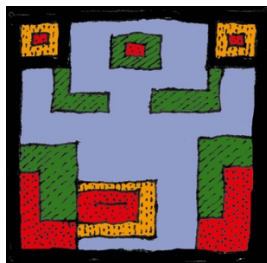
**UNA RECOPIACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY**

CUARTA PARTE
LA MARAKA



Chimuchina Records
Las Canteras de Colina, Chile
2021

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

UNA RECOPIACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS
SONOROS VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS ORIGINARIAS QUE
HABITARON ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS DESCENDIENTES
HASTA HOY

CUARTA PARTE LA MARAKA



Chimuchina Records
Las Canteras de Colina, Chile
2021

Se autoriza el uso del contenido citando la fuente



MAPA DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DE SUDAMERICA. Muy resumido y esquemático, sólo como referencia general. Hay culturas que abarcan enormes territorios, como Inca, y los límites temporales varían mucho según diferentes autores.



MAPA DE LAS CULTURAS INDIGENAS DE SUDAMÉRICA. Muy esquemático, sólo como referencia general. Muchas culturas ocupan grandes territorios, otras han variado su ubicación a través de la historia. Los autores denominan a veces a partir de los etnónimos, otras veces a partir de la lengua, o de denominaciones aplicadas por los colonizadores. Aparecen sólo los nombres más frecuentemente mencionados en la literatura.

PRIMERA PARTE	
INTRODUCCIÓN	1
I IDIOFONOS	3
CAPITULO I – IDIOFONOS ENTRECHOCADOS	5
PALOS ENTRECHOCADOS	8
PLACAS ENTRECHOCADAS	10
VASOS ENTRECHOCADOS	12
PLATILLOS	13
CAPITULO II – IDIOFONOS PERCUTIDOS	14
A- PALO PERCUTIDO	15
TRIANGULO	15
PALO DE DANZA	16
PALOS PERCUTIDOS, EN JUEGO	17
B- PLACA PERCUTIDA	18
HACHA SONORA	21
TABLA PATEADA	23
PLACAS PERCUTIDAS	24
C- TUBO PERCUTIDO	25
BASTON DE RITMO	25
TAMBOR DE HENDIDURA	29
SEGUNDA PARTE	
D- VASO PERCUTIDO	35
CAMPANA ASENTADA	36
CAMPANA PERCUTIDA	37
PLATILLO PERCUTIDO	41
CAMPANA CON BADAJO	42
CAMPANA CON UN BADAJO	42
CAMPANA CON VARIOS BADAJOS	48
DE MADERA – CANCAGUA	49
DE METAL – TANTAN	56
E- CAJA PERCUTIDA	63
TERCERA PARTE	
IDIOFONO DE GOLPE INDIRECTO	66
CAPITULO III IDIOFONO SACUDIDO O SONAJA	68
PEZUÑAS	69
CARACOLES	70
SEMILLAS	71
PICOS DE TUCAN	75

PALITOS	76
SONAJEROS METALICOS	77
PLACAS	77
VASO ABIERTO	78
CONO ENROLLADDO	79
CONO SOLDADO	80
CONO TRUNCADO	71
CONO FUNDIDO	82
CAMPANILLA PIRAMIDAL	83
SONAJA DE DESLIZAMIENTO	87
CUARTA PARTE	
CAPITULO IV LA MARAKA	92
INTRODUCCION: SONAJAS DE VASO	92
A- SEMILLAS	96
B- CALABAZA	97
C- CERAMICA	113
D- METAL	119
E- OTROS MATERIALES	122
F- CON OBSTACULOS INTERNOS	127

CAPÍTULO IV LA MARAKA

INTRODUCCIÓN: SONAJAS DE VASO

En la sonaja de vaso el sonido se produce al golpear los objetos encerrados en el vaso. La variante con objetos que golpean o raspan desde el exterior, muy frecuente en África, es casi desconocida en Sudamérica vernácula. Este capítulo incluye el grupo más numeroso de idiófonos vernáculos de Sudamérica, la maraka, y el segundo más numeroso, el cascabel, con el cual a veces se confunde, que veremos en el capítulo siguiente. El que un diseño tan específico ocupe un lugar tan privilegiado en la organología de todo un subcontinente nos pone en alerta que aquí se esconden muchas de las búsquedas sonoras más preciadas por sus habitantes primordiales. A través del análisis de los diferentes diseños sonoros podremos entender parte de esta búsqueda.

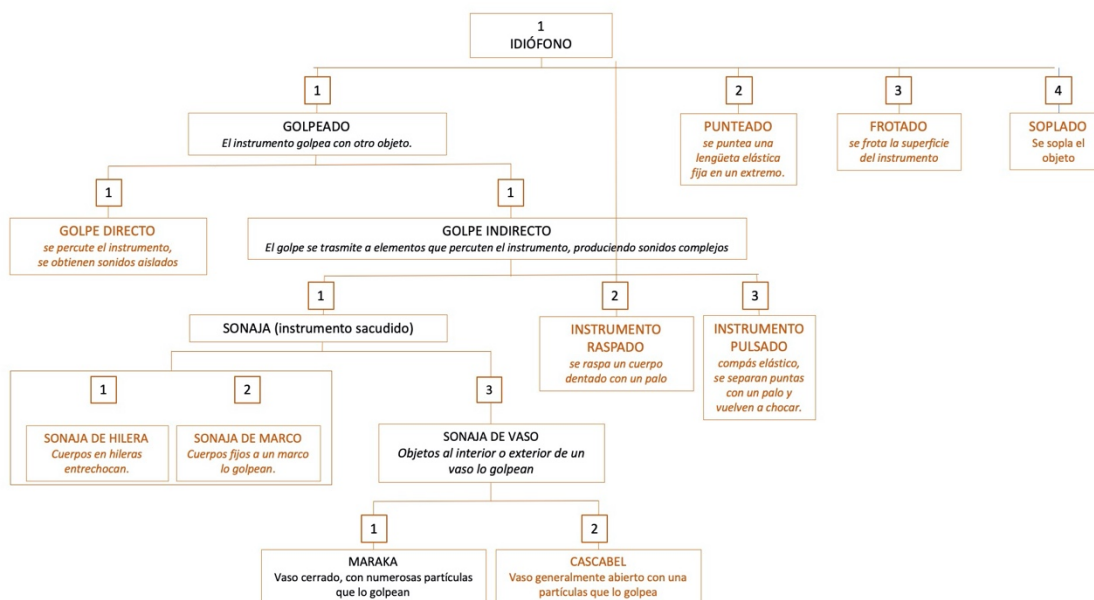
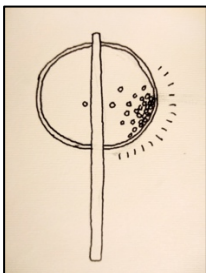


FIG 81 Esquema general de los idiófonos. Los de golpe directo, y la sonaja de hilera y de marco fueron vistas en los capítulos anteriores. El idiófono soplado no es conocido vernáculamente en Sudamérica. La sonaja de vaso, en sus dos versiones (maraka y cascabel) ocupan un lugar preponderante en la organología del continente. En este capítulo sólo veremos la maraka.

La diferencia entre maraka y cascabel es que la primera tiende a no poseer aberturas, y a poseer numerosas partículas pequeñas en su interior que entrechocan con el vaso, mientras el cascabel tiende a tener una abertura en la base y a poseer una sola partícula de mayor tamaño que entrechoca en el interior. En términos de diseño sonoro, ambas soluciones dan resultados muy diferentes, pero hay muchos casos en que las diferencias no son evidentes, y ambas categorías se confunden. Yo voy a guiarme por la tendencia del diseño sonoro, que produce golpes múltiples en forma de “nube” (si bien

puede alcanzar gran precisión) en la maraka, dando un sonido más bien suave, en cambio el cascabel tiende a dar sonidos unitarios, más duros y secos (si bien pueden resonar).

LA MARAKA



El nombre *mbaracá* es usado por los guaraní, tupi-guaraní, karajá y mbiá (Moreno Gonzalez 1938; Ruiz 1984), y se ha castellanizado como MARAKA.

La maraka se presenta en muchas variantes prehispánicas y étnicas cuya principal diferencia radica en el material con que están hechas, y luego por ciertas técnicas de diseño que solucionan el sostén, o que optan por la lógica de una figurilla que suena al ser agitada. Un diseño aparte lo constituye el introducir obstrucciones internas que multiplican y retardan el choque de las partículas, que voy a tratar al final.

El diseño sonoro básico es muy simple, consiste en encerrar pequeños objetos dentro de un vaso, pero se busca cumplir con un requisito estético muy frecuentes de los pueblos amerindios de Sudamérica: el sonido no es uno solo, sino múltiples sonidos casi simultáneos. Al no ser simultáneos, ese sonido habla de una multitud, cualidad muy apreciada que conocemos bien en otros sonidos grupales como las orquestas de flautas de pan (Gérard 1999: 159). Se trata de una sincronicidad, que permite hacer ritmos precisos y rápidos, pero que exhibe una independencia, una falta de sincronía a nivel micro. Esa falta de microsincronía se debe a un comportamiento del objeto sonoro que escapa, hasta cierto punto, del control del ejecutante; si bien en manos expertas la maraka es capaz de tejer ritmos precisos y muy intrincados, cada golpe es ligeramente diferente, y esa diferencia la define el objeto, no el ejecutante. Este margen de libertad del instrumento es otro patrón de comportamiento muy apreciado por la estética amerindia, que volveremos a encontrar con frecuencia en muchos tipos de instrumentos, y que tiene relación con la agencia del instrumento. Para el músico amerindio, no es sólo el músico quien hace sonar, sino que el instrumento interviene también, propone sonidos, pequeños cambios, situaciones inesperadas que añaden sorpresa al discurso sonoro.

A lo anterior la maraka añade un enorme campo de dominio rítmico dado por la técnica de ejecución. La maraka permite un manejo muy sutil, preciso y único del ritmo, porque obedece a una cantidad de variables que tienen que ver con rápidos o lentos movimientos de muñeca, con variedad de golpes, rotaciones, velocidades y direcciones de esos movimientos, y con el diseño acústico de cada maraka, que es un poco diferente. El instrumento reacciona a las más leves modificaciones del movimiento, imposibles de

detectar a quien observa, lo cual hace de la ejecución algo muy personal. La cantidad, variedad y calidad de posibilidades sonoras es enorme, y abarca campos sonoros diferentes a los que logran otros diseños sonoros de instrumentos usados para percusión.

La cualidad del sonido, por su parte, puede ser muy suave, pero sin embargo sentirse a distancia, incluso en un ambiente ruidoso, o dentro de una orquesta compleja. Esta cualidad es notable, porque su sonido logra superar una multitud de instrumentos sonando simultáneamente, pero no imponiéndose a través de la potencia sonora (que es la fórmula habitual en occidente) sino a través de su cualidad sonora. Esto se debe a que la raíz del sonido radica en golpes de partículas minúsculas a veces, las cuales generan timbres muy agudos, con ataques sumamente fuertes y casi sin transientes, todo lo cual proyecta el sonido con facilidad. Al ser decenas o cientos de estos sonidos en cada golpe de maraka, el efecto de proyección se multiplica.

A su vez, esta cualidad sonora provoca efectos psicoacústicos notables, que derivan de lo mismo; basta tocar repetidamente una maraka cerca del oído repetidamente para sentir efectos notables. En lo personal yo los describo como una especie de masaje al cerebro, como si el sonido penetrara no sólo acústicamente, sino físicamente al cerebro, acompañado de haces de luz que brotan a cada golpe, como chispazos. Probablemente cada persona describirá de modo distinto estas sensaciones, pero sin duda el efecto neurológico es tan importante como para hacer de este instrumento el preferido por los chamanes del continente. La maraka les ayuda a obtener los estados de conciencia especiales que requiere su profesión. Este conjunto de características de libertad sincrónica, de posibilidades rítmicas, de cualidades sonoras múltiples, agudas, suaves pero penetrantes, permite explicar el enorme éxito que ha tenido la maraka en el continente, desde épocas prehispánicas hasta hoy.

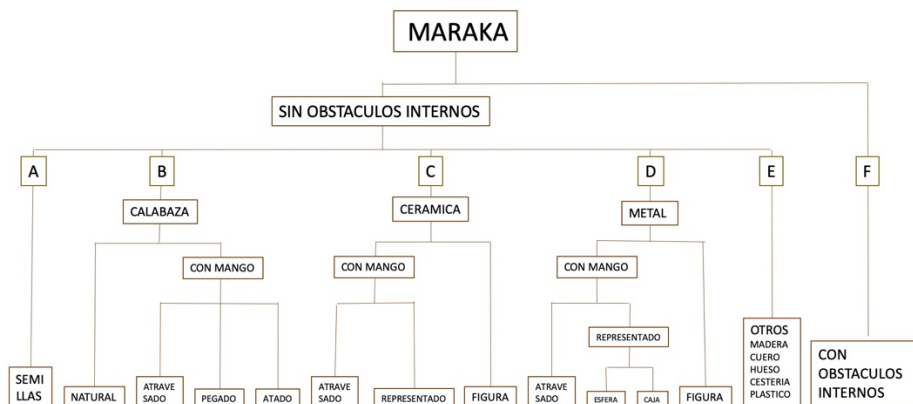


FIG 82 SUBDIVISIÓN DE LAS MARAKAS QUE VOY A UTILIZAR PARA SU ANÁLISIS. En la línea inferior, las categorías que voy a analizar.

A.- SEMILLAS

Numerosas semillas grandes dan sonidos al ser agitadas. En la región de Río Negro, Neuquén, usan el *chivato*, una semilla larga y grande del árbol del mismo nombre (Julio Mariangel, Valdivia 1986). En Bermejo (Tarija) los niños usan la semilla de *tusca*, de unos 10 cm. También se usa la *vaina*, *haba* o *pajarilla* del árbol *franvoyán* o *pajarilla*, de la región altiplánica y tropical de Bolivia. El fruto de la palmera *sululu* o *chululu*, es llamado *sululu*, *wislulu* o *conguillo* y usado en el Beni de Bolivia (Cavour 2003b: 130). En el oriente de Ecuador se llama *achere* a la vaina de gran tamaño, también llamado *cilcil* en Perú. Algunos textiles paracas (1000ac-400dc) muestran personas con dos o tres objetos que podrían corresponder a este tipo de semillas usados como sonaja.

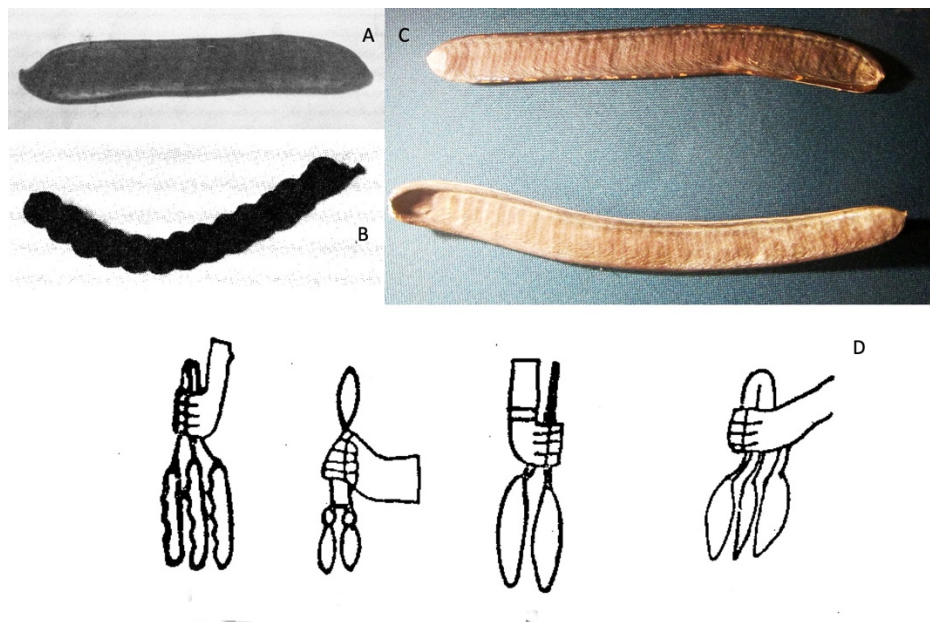


FIG 83. MARAKA DE SEMILLAS
A- *Vaina* o *haba* de Bolivia (Cavour 1999: 390).
B- semilla de *tusca*, Bolivia (Cavour 1999: 376).
C- *acheré*, del oriente de Ecuador (MTIM).
D- iconografía de textiles paracas.

B.- CALABAZA

La calabaza o *mate* es sin duda el material más usado en el continente como sonaja. La maraca de calabaza es uno de los instrumentos emblemáticos del continente, como lo muestra el grabado de Praetorius, de 1619

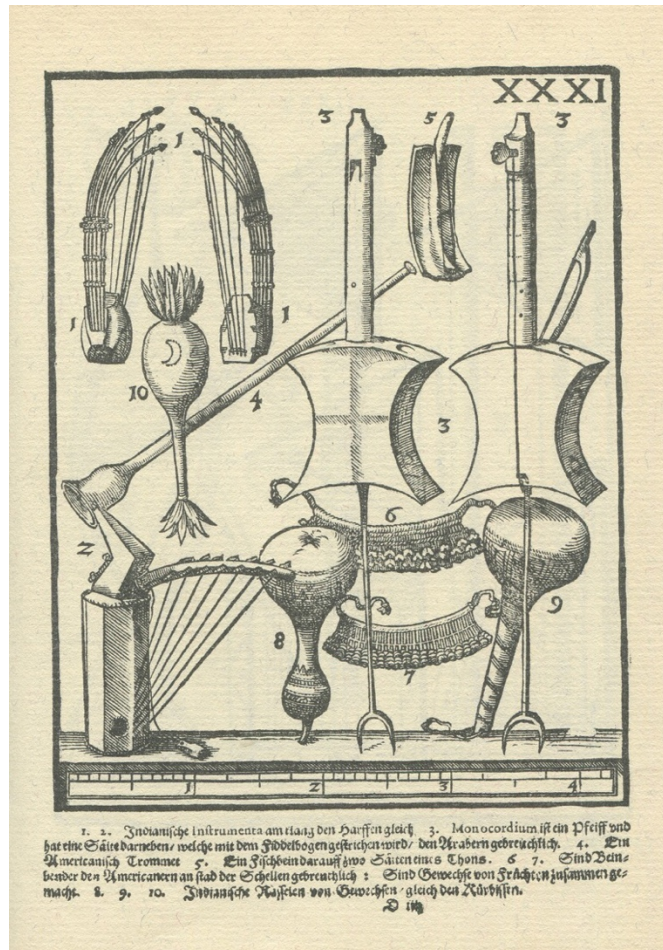


FIG 84 Praetorius 1619 pl. XXXI, los N° 8, 9 y 10 muestran “sonajas indígenas igual que las calabazas”.

Para poder mostrar la diversidad de diseños, distingo entre calabazas usadas en su estado natural y aquellas en que se ha añadido un mango, y generalmente se han remplazado las semillas por elementos mas pequeños y duros.

La calabaza NATURAL produce sonidos una vez seca. El fruto se puede utilizar como instrumento sin hacerle ninguna modificación. El sonido suele ser suave y blando. Su uso en tiempos prehispánicos es indetectable, salvo que haya huellas de uso. El MNAAH exhibe dos ejemplares del período tardío (1000-1400). El uso actual no es muy conocido, quizá debido a que han pasado desapercibidos por su aspecto. Se han descrito en Ecuador, Bolivia, el Chaco argentino y la zona mapuche. Los mapuches lo llaman *wada*, y Armando Marileo me comentó que se prefería la calabaza sin modificar, porque su sonido es *mas natural*. Esta noción alude a la agencia del objeto, que al estar en su estado natural posee un vínculo con el ser vivo, la planta de la calabaza, que de algún modo se expresa a través del sonido. Los cashuina-pano de Perú la conocen como *buriburiti*, como un juguete usado por los niños, que lo hacen girar con el cordel (Bolaños et al 1980: 480). En Apolo, La Paz, se usa la *Cacharachá* (portugués), de forma oval (sin mango) con granos de arroz en su interior, para la musica popular, y en chiquitania para uso ritual (Cavour 2003b: 28).

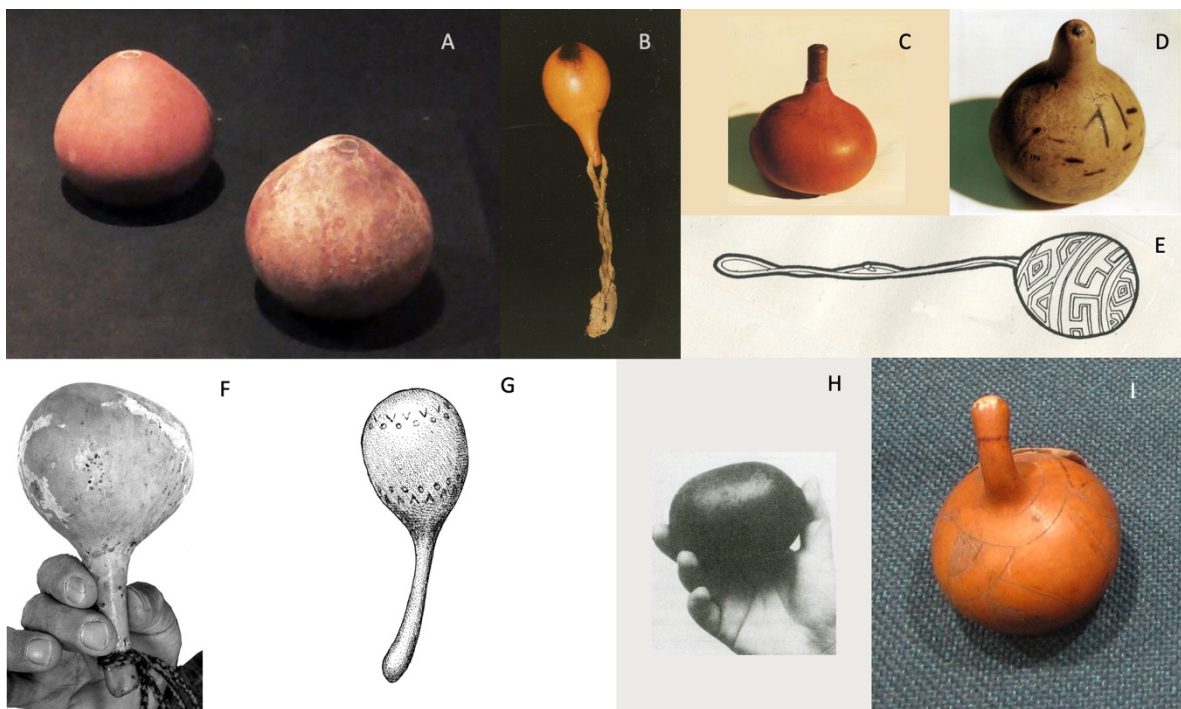


Fig 85. MARAKAS DE CALABAZA NATURAL.
 A- marakas del período tardío, Perú (MNAAH, foto Chalena Vásquez).
 B, C, D- Chaco argentino (INM:I157, INM:s.n., INM:I-155).
 E- *buriburiti* (Bolaños et al. 1980: 400).
 F, G- *wada* mapuche (CAM I, Isamitt 1938: 305).
 H- *Carachachá* (Cavour 1999: 336). I- Ecuador (MTIM).

Cuando se le añade un mango, pueden cambiar varias cosas. En primer lugar, se facilita el sostén, y eso permite una relación más ergonómica con la mano, lo hace mas comodo y por lo tanto permite un control más preciso de los movimientos. Por otra parte, para introducir el mango es necesario perforar el mate, lo cual permite extraer sus semillas y reemplazarlas por objetos seleccionados; se puede elegir el tamaño, la homogeneidad de tamaños, la forma y la dureza de los elementos, y su cantidad. Con muchos elementos chicos y duros, como piedrecillas o postones, se obtiene un sonido muy rico, denso y un poco difuso. Si se introducen pocas piedras mas grandes, el sonido será más seco, duro y fuerte.

El sistema más usual es CON MANGO ATRAVESADO. Se introduce un palito que cruza el mate, asegurándolo para que no se salga, mediante un tarugo o amarra. Se han conservado ejemplares arqueológicos en zonas de clima árido entre el Loa, el noroeste argentino y la costa sur peruana. Algunas son tempranas, como Paracas (1000ac-400dc), Faldas del Morro (900-500ac), Topater (900-0ac), y duran hasta el inca (1200-1500).

Los ejemplares del Loa y Tarapacá son sencillos, sólo uno exhibe dibujos grabados en su superficie. El ejemplar MASMA:AZ-70, Faldas del Morro, fue encontrado en la tumba de un adulto descabezado intencionalmente.

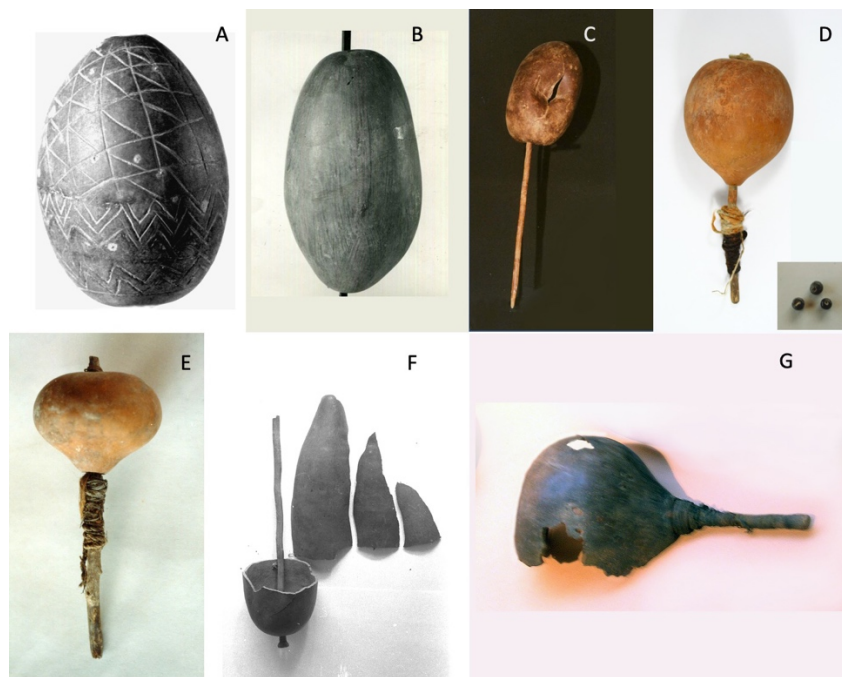


FIG 86. MARAKA DE MANGO ATRAVESADO AREA SURANDINA
 A- San Pedro de Atacama (MASPA:COYO-ORL-3944).
 B- San Pedro 900-1470dc, 105mm (MASPA:YAYE1-1454).
 C- San pedro 400-1000dc, 330mm (MASPA:COYO-ORL-4041).
 D- Topater (MCAL:TOP-I-N7C2, foto O. Rojas).
 E- Topater (MCAL:TOP-I-H6C9).
 F- (MASMA:sn).
 G- Faldas del Morro (MASMA: AZ 70).

En el noroeste argentino y sur de Perú son igualmente sencillos. El ejemplar de San Juan (MLP: 6653 39) está cubierto con pintura del mismo color que la calabaza. En la costa peruana s encuentran desde Paracas Caverna (700ac-200dc). hasta el Inca (1450-1500dc). Un ejemplar de Punta de Piedra (costa peruana) está compuesto por dos calabazas.

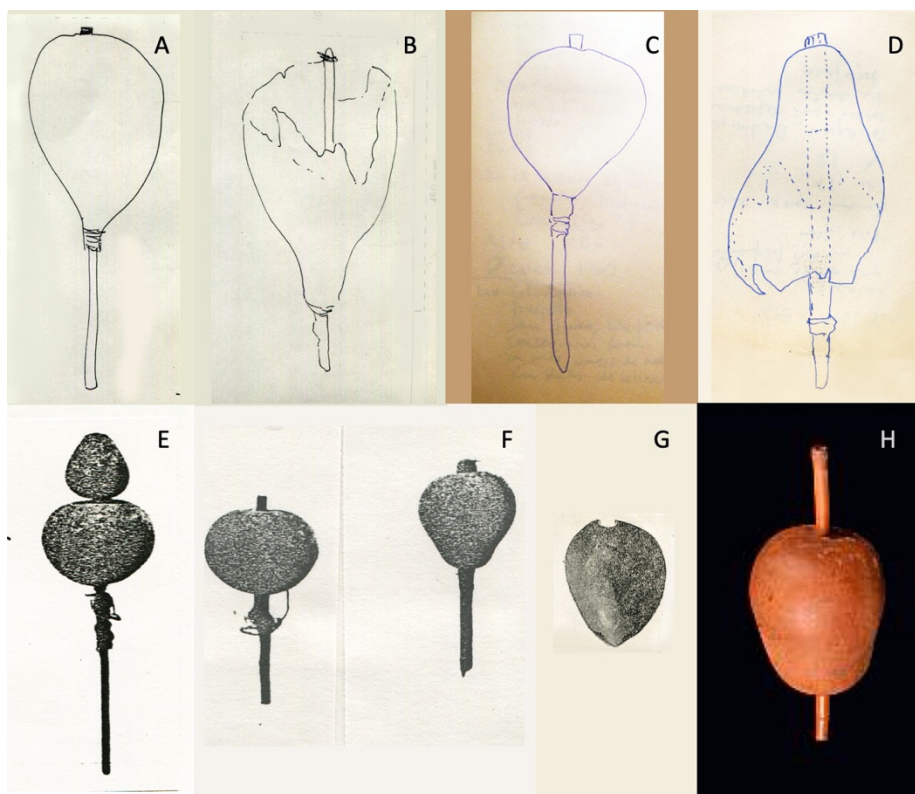


FIG 87. MARAKA DE MANGO ATRAVESADO AREA SURANDINA Y ANDDDES CENTRALES.

A- Calingasta, San Juan 290 mm (INM:6653-393).

B- Calingasta, San Juan (INM:6652-392).

C- San Juan (MLP:6653-39).

D- San Juan (MLP:6653-392).

E- Punta Piedra (Izikowitz 1935: 106, MVB).

F- Punta Piedra (Izikowitz 1935: 106).

G- Paracas Caverna (Tello Mejía 1979).

H- Ica, Inca (QBR).

Este mismo tipo de maraka de calabaza con mango atravesado la encontramos representada en diversos soportes en todo el continente. Aparece en una pintura rupestre de la Quebrada Guatacondo, Chile (Mena 1974:73), pintado en un vaso *keru* Tiwanaku (100-1200dc) en Bolivia, pintado en un timbal y modelado en un ceramio Nazca (400ac-500dc) en Perú, representado en varios vasos-silbato Jamacoaque (500ac-500dc) de Ecuador, en figurillas cerámicas y de oro de culturas de Colombia, y en un ceramio Maraojara, Brasil (400-1400dc).



FIG 88 MARAKA DE MANGO ATRAVESADO, ICONOGRAFÍA PREHISPÁNICA.

A- *keru* ceramico Tiwanaku (Posnansky 1896).

B- timbal nazca, detalle (Valencia 2016: 24).

C- ceramio Nazca (Hickmann 1990: 47).

D- vaso silbato jamacoaque (García et al. 2002: 19).

E, F, G- vasos silbato jamacoaque (RMC), detalle (MAAC:22892-86), detalle (MAAC:4938-78).

H, I- figurillas (MOROCOL).

J- Maraojara, Pará, Brasil (Monti 1969:149).

El ajuar de un niño de corta edad (a juzgar por el tamaño de la camisa) de la cultura Wari (600-1000dc) constituye un excepcional ejemplo del concepto de “complejo instrumental”, es decir, la variedad de instrumentos que utilizaba una sociedad. El ajuar de este “niño músico” incluye una serie de representaciones en miniatura, de plata, de una maraka con forma de calabaza, un cascabel del tipo tumi-sonaja de mango cilíndrico (ver fig. 120), un bastón sonaja, un tambor (tipo *tinya*), una flauta de pan de 4 tubos, una flauta travesa de 2 agujeros de digitación y una trompeta recta. El ajuar es muy suntuoso y elaborado, incluyendo una camisa con aplicaciones de plumas y placas metálicas, un pectoral, una pinza depilatoria, una corona y dos orejeras, todas doradas. Los instrumentos aparecen así asociados a un signo de status, en que su representación en metal los transforma en símbolos de algo importante más allá de su función sonora. Al estar todo esto asociado a un niño de corta edad (menos de 4 años, aproximadamente), nos lleva a interpretarlo como un signo asociado al rol social del individuo por su nacimiento, quizá hereditario, lo cual coloca la música como un rol asignado a priori (¿su control? ¿su ejecución?) a ciertas personas en esa sociedad.



FIG 89. AJUAR DEL “NIÑO MÚSICO”, incluyendo una representación de una maraka (MCHAP 1128)

Algunas representaciones muestran la maraka con su parte superior protuberante. Aparecen en Jamacoaque (500ac -500dc), en manos de un músico con una maraka y una caparazón de tortuga en la otra mano, y en otro músico con una flauta de pan en una mano y una maraka en la otra, ambos ataviados suntuosamente. La misma forma de maraka aparece en una compleja escena con personajes tallados en madera Chimú (1000-1500dc). Quizá el modelo original de donde proviene esta representación sea similar al ejemplar Lima (fig 90-D), hasta ahora el único que conozco que presenta un perfil semejante. En todo caso, sin duda esta forma refleja algo que poseyó una significancia importante, y que podemos reconocer en Mesoamérica en el preclasico medio (Sotheby 1977b, Pérez de Barrada 1957) y en el tardío Azteca (Marti 1955). Los contactos entre Jamacoaque y Mesoamérica permiten explicar esta relación.



FIG 90 REPRESENTACIÓN DE MARAKA CON PARTE SUPERIOR PROTUBERANTE.

A- vaso silbato Jamacoaque (Hickmann 1990: 145).

B- figura Jamacoaque (MAPCA).

C- personajes tallados en madera, Chimú (Uceda 1997: 154).

Siendo tan simple el diseño del objeto en la maraka, presenta un problema en cuanto la introducción del palito que sirve de mango ejerce mucha presión con cada movimiento, y existe el peligro que salgan los elementos percutores.

En San Pedro de Atacama y en Paracas encontramos un sistema más sofisticado de unión con mango atado. Consiste en una serie de agujeros en el borde de la perforación de la calabaza, los que permiten atar el mango, asegurándolo. Este sistema permite introducir el mango sin perforar la parte superior de la calabaza para que salga el palito, lo cual evita la pérdida de las piedritas por el agujero superior, lo cual puede ocurrir con el desgaste. Sin embargo, la dificultad de confección es mayor, la fragilidad de la boca de la calabaza es mayor, y la estabilidad del palito es menor. Es muy posible que esta solución no sea solo práctica, sino siga otras lógicas que se nos escapan. Esta solución la encontramos en Paracas (600-200ac), continuando en Nazca (300ac-500dc) y, más al sur, en San Pedro (300-900dc). Hoy es usado por los cuna y lacandones (Izikowitz 1935: 103).

Otra solución aparece en una maraka Lima (400ac-500dc) en que aparentemente un palo se embute en un tubo cerrado que forma el mango en la parte inferior de la calabaza. Este diseño permite reemplazar con facilidad los elementos percutores, pero ignoro si fue esta la función que cumplía el diseño. Si es el modelo representado en Jamacoaque y Chimú (fig 90), revestiría una gran importancia en el pasado.

En Faldas del Morro, Arica, c. 290 dc. encontramos un diseño con cortes laterales en la calabaza, lo que probablemente aumentaba la vibración de ésta. Una tapa superior impedía la salida de los elementos percutores.

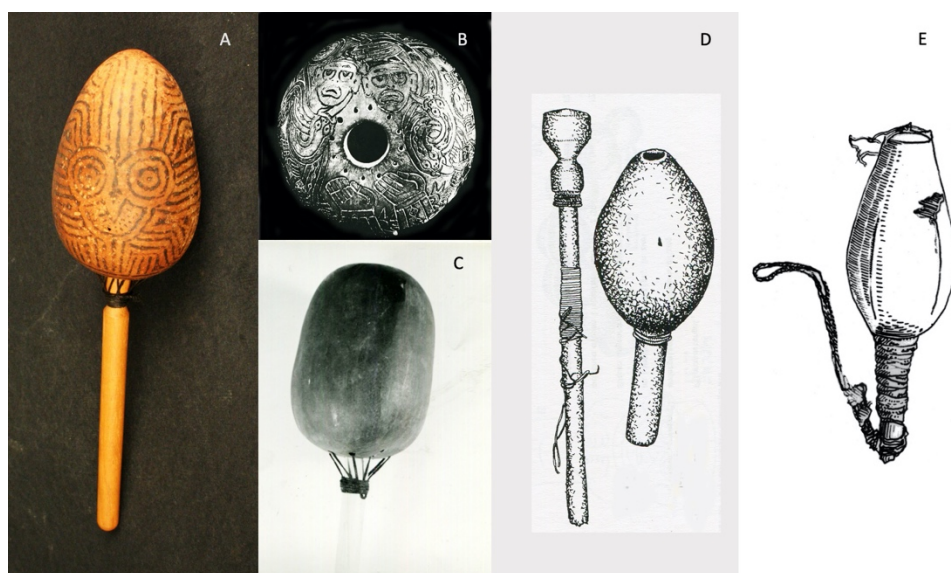


FIG 91 MARAKA CON MANGO ATADO, EMBUTIDO Y CUERPO CON CORTES. ARQUEOLOGICOS.

A- Paracas (MCHAP 186).

B- Nazca (Stastny 1981: 132).

C- San Pedro (MSPA:QUITOR6-3530-79-18016).

D- ejemplar con mango embutido, Lima (Hickmann 1990: 41).

E- Faldas del Morro, Arica, con tapa superior y hendidura lateral (MRI:TAR40-T9-SM, basado en Mena 1974).

El uso chamánico de la maraka probablemente estuvo presente durante toda su historia, como propone Izikowitz (1935), pero su registro arqueológico no es fácil de detectar, salvo en casos excepcionales como un ejemplar de Topater (Calama, Chile) fue encontrado como parte del ajuar de un chamán, que incluye un posible silbato de cerámica, un atado de plumitas, un pájaro disecado y la piel de otro pájaro, plumas y lanas de colores. Adosado al mango de la maraka hay plumas de *parina*. La superficie de la calabaza muestra un diseño en negativo hecho con fuego (pirograbado). El palito muestra un desgaste que revela un intenso uso. El uso ritual de la maraka se deduce de otro hallazgo, del cementerio Azapa 70 (Arica), correspondiente a Faldas del Morro (900-500ac) donde se encontró junto al cuerpo de un adulto descabezado, desnudo, con las piernas quebradas, quizá un sacrificio ritual (Focacci y Erices 1972-1973:48-52). El uso chamánico de la maraka está muy extendido en el continente hoy en día en el Area Caribeña (arawak, caribes, warao), el Area Intermedia (guajiro, cuna), el Area Amazónica (tupinambá, macushi, yecuana) y el Area Chacabrasileña (apapocuve-guaraní, tupi, chiriwano) y el Area Surandina (mataco, mapuche). Izikowitz (1935: 111- 115; Perez Bugallo 1979: 223; Pérez de Arce 2007).

Asimismo se muchas tradiciones prestan especial atención a los elementos percutores, los que poseen propiedades que se transmiten a través del sonido y que ayudan al chamán; los cuna usan las semillas de la planta sagrada *nô*, los warao ponen piedras del estomago del *piai*, los kaliña usan piedras escogidas con poderes (Izikowitz 1935: 108). Paralelamente, muchas tradiciones usan también la maraka como un juguete para niños o usada por la madre para hacer dormir al pequeño.



FIG 92 MARACA CHAMÁNICA TOPATER. Ejemplar 18cm. Topater, con ajuar chamánico (MCAL:TOP-I-J91, foto inf. Izquierda Osvaldo Rojas).

El uso actual de la maraca de calabaza está presente en todo el continente, no sólo en su uso chamánico, sino en una cantidad de otros usos. En el Área Surandina los mapuche la nombran *wada*, que designa el fruto de calabaza, y también *cascabela* o *madiguada*. Forma parte del instrumental chamánico, si bien el instrumento principal del *machi* (chamán) es el *kultrún* (un timbal). Algunas *wadas* poseen un mango anatómico muy bien trabajado, con un aro de plata, que destaca la importancia que se da al instrumento. En el noroeste argentino existe poca información, y lo mismo ocurre en Bolivia, donde tengo conocimiento de su uso por parte de los yucaraes del Chaparé.

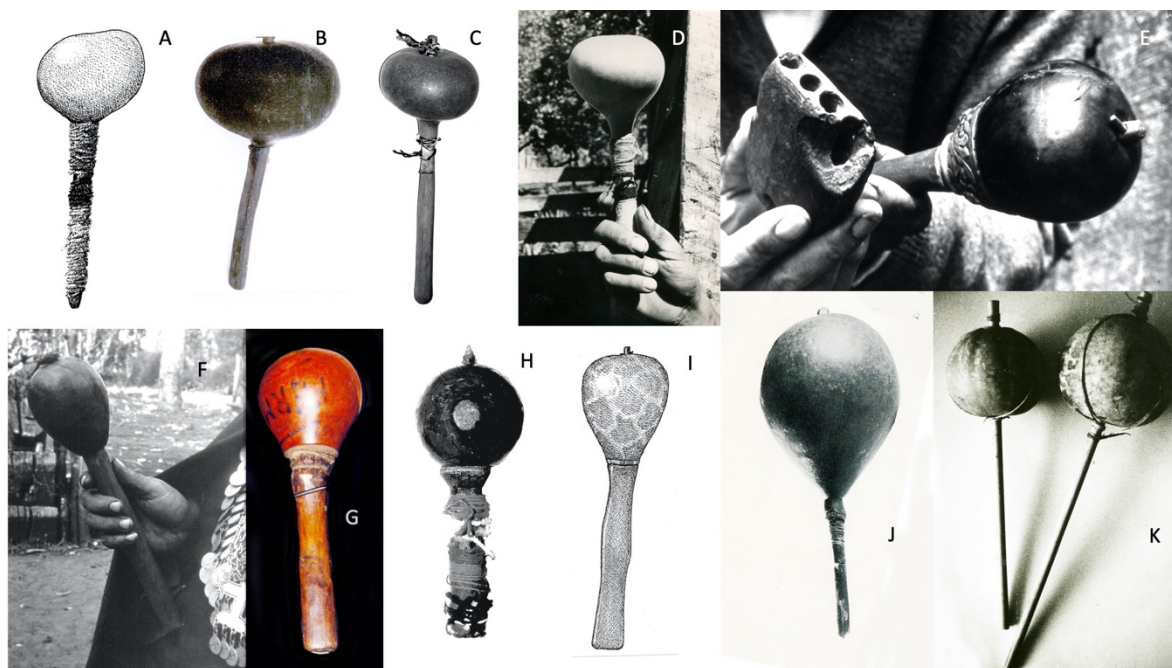


FIG 93. MARACAS AREA SURANDINA.

A- *wada* (basado en Gonzalez 1982).

B- *cascabela* o *madiguada* de *machi*, Trapico (MDB:2-674).

C- (MSCH).

D- *wada*, Kachim (Gonzalez 1982).

E- *wada* de *machi*, mango de *rauli* y metal, Collahue, junto a un *piloilo* (Foto Ernesto González).

F- *wada* de *machi* (Foto Ernesto González).

G- *wada* pirograbada "fermin" (MCHAP:1804).

H- calabaza, conserva restos de tripa que la cubría, Valdivia (MHAUAV).

I- *wada* con anillo de bronce, Lumaco (MCHAP:1624).

J- probablemente noroeste argentino (Vignati y Vignati 1982).

K- Yucaraes, Chaparé, Cochabamba, 300mm (MAUMSS).

En el Area Chaco Brasileña lo usan los guaraní, karajá, javajé, ayoreo, nahuqá del Alto Xingú, y los xavante que la nombran *dzó*. Los guaraní la nombran *mbaraká*, antes cada hombre y mujer mbiá tenía uno (Ruiz 1984). La usan las mujeres yukunas del Mariti Paraná (Igualada 1938: 693). Los angaité la llaman *caiguá* (porongo) (Vega 1946: 123). Los matabo la nombran *chaj chaj* y es de uso exclusivo del chaman (INM 1979: 7; Novati 1984), así como los chiriguano quienes la llaman *iá* (alma, ser humano) (Perez Bugallo 1975: 229). Los ayoreos al sudeste de los Bañados de Izozog (Santa Cruz) usan tres tamaños, el *pacu* (grande, “pez de monte”), *pacaa* (medio, “pava de monte”) y *pacay* (chico, nombre de una fruta) (Cavour 1999: 340). En un grabado mandado hacer por el viajero Adolfo Methfessel hacia 1890 se observa una fiesta de los cainguá en donde las mujeres percuten el bastón de ritmo y los hombres la maraka, mientras unos niños pequeños usan marakas pequeñas.



FIG 94. MARAKAS AREA CHACOBRAILEÑA

A, B, C, D – *mbaraká*, avá (guaraní) de Acaraymi, Alto Paraná (MAI:824; 825; 826; 1396).

E- maraka chamánica toba-qom (guaikurú), San Francisco de Asís, Chaco paraguayo (MAI:774).

F, G- maraka chamánica ayoreo (zamuko), Campo Loro, Chaco paraguayo (MAI:658; 233949).

H- cainguá, c 1890 (Vignati y Vignati 1982).

Los toba perforan la calabaza con pequeños agujeros cuadrados, que probablemente aumentan su sonoridad. En la cuenca amazónica del Area chacobrasileña se dan muchas formas de ornamentación, mediante pintura o pirograbado, añadiendo plumas con diseños escultóricos en el mango. Los nahuquá del Alto Xingú presentan un diseño con dos calabazas, que sólo conozco además en el ejemplar arqueológico encontrado en Punta Piedra, costa de Perú (ver fig. 87-E).

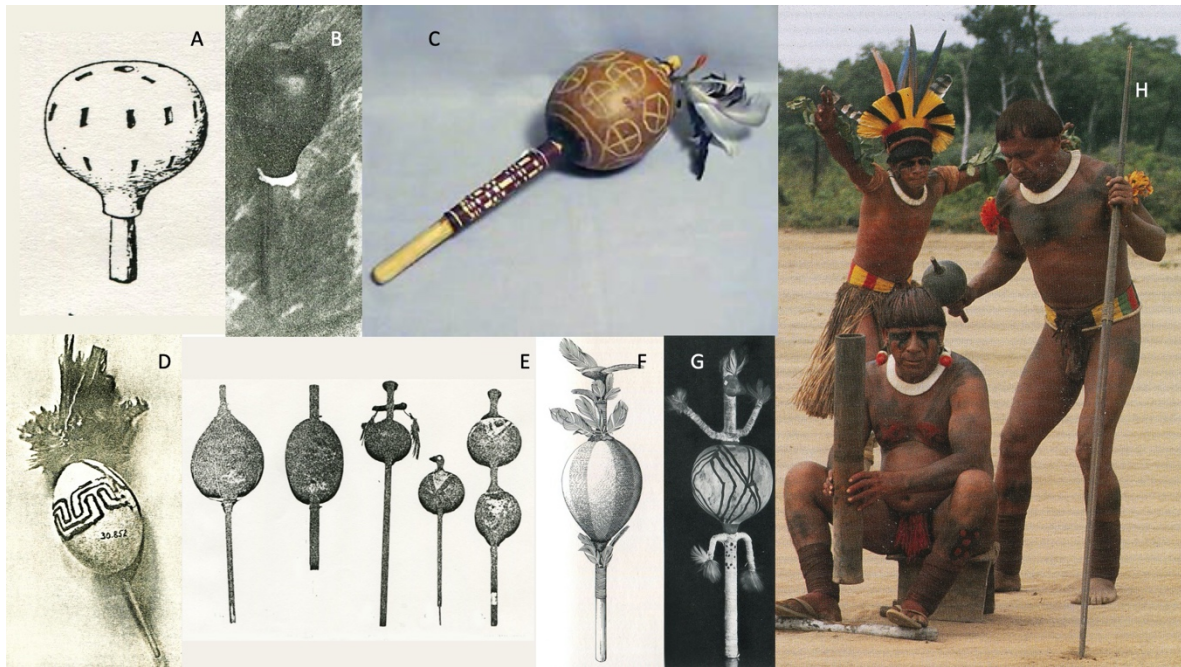


FIG 95. MARACAS AREA CHACOBRASILEÑA

A- toba, con agujeros (Izikowitz 1935: 98).

B- chiriwano, *mbaraká* chamánica, Aguaray, Salta (Perez Bugallo 1979: 223).

C- karajá, *maraca* Ilha do Baranal, Goiás (MCHAP: 2217).

D- Javajé, Rio Araguaia, Goiás (Cameu 1977: 215).

E- nahuquá, Alto Xingú (Izikowitz 1935: 103).

F- Xingú (Hartmann 1986: 194).

G- mehinaku, Xingú (Hartmann 1986: 189).

H- mehinaku, ceremonia *tauauarana* (Hartmann 1986: 240).

En el Área Amazónica está documentado entre los tembé, sikuni, apinayé, el *cavalle* o *dooto* de los witoto-muiname, el *toonhfu* o *tontiö* de los ocaina-witoto, el *Sanabi* o *köyehu* tukano, el *bapo* bororo, el *pueru* ticuna (Bolaños et al 1980: 401).

En el Área Andes Centrales norte se ocupa en Loreto, Amazonas, San Martín. Los aymara y quechua lo nombran *chaurara*, *zapaca*, *coyoli*, *maichil*. Los shipibo-conibo-pano lo llaman *shacate* (Bolaños et al 1980 401).

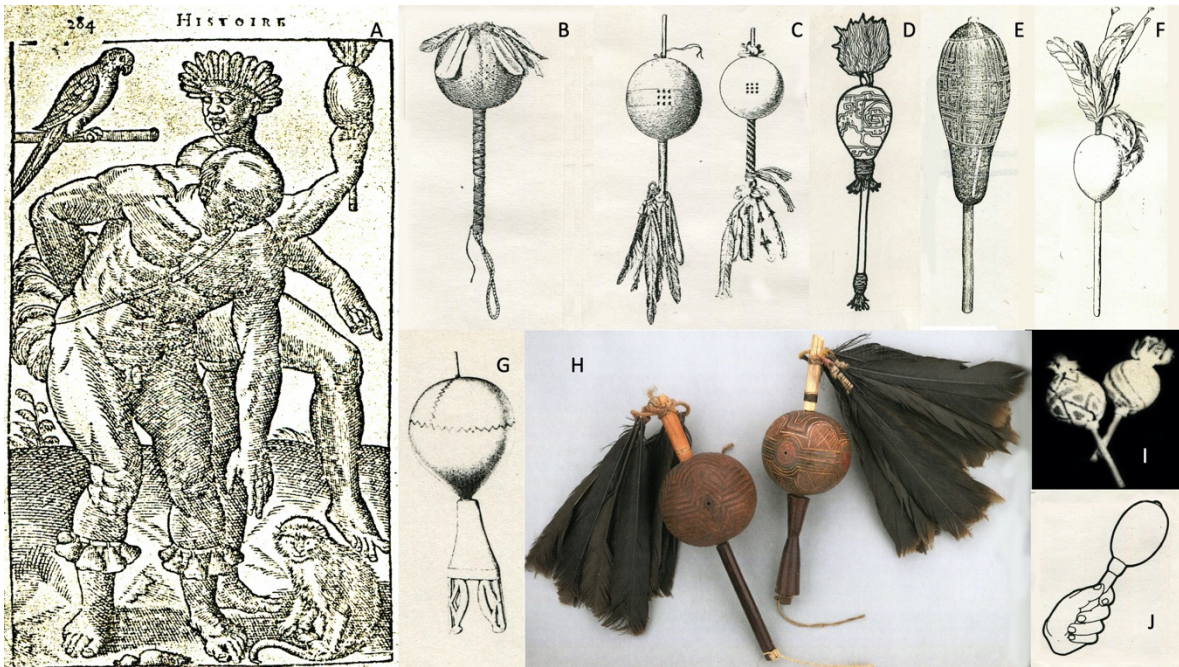


FIG 96. MARACAS AREA AMAZONICA Y ANDES CENTRALES

- A- tupinambá, grabado de Jean Lery, 1578 (Cameu 1977: 205).
- B- tembé (Izikowitz 1935: 100).
- C- Apinayé (Izikowitz 1935: 101).
- D- *toonhfu* ocaina-uitoto (Bolaños et al. 1978).
- E- cubeco, Vaupés-Caqueta (Goldman 1936-1948: 763).
- F- baniwa (Izikowitz 1935: 98).
- G – yekuana, chamánica (Coppens 1975).
- H- sikuani, Llanos orientales (Uribe sf).
- I- bora (Bolaños 1981).
- J- *maraca* o *karachaquí*, Amazonas, Junín, Loreto, Martín (Bolaños et al. 1978: 48).

En el Área caribeña está documentada respecto a los galibi y patamona; esto últimos poseen un método de inserción del mango semejante al descrito para la cultura Lima (ver fig 91D), pero al revés, el mango se inserta desde la parte inferior. En el Área intermedia lo usan los barasana, tukano, ika, guajiro y se conoce como *guache* en Barranquilla (Colombia).



FIG 97. MARACAS AREA CARIBEÑA E INTERMEDIA

A- cuna (Girard 1958).

B- Sur de Venezuela (Cronau 1892).

C, D- Colombia (MOROCOL).

E- barasana (Campbell 1989: 353).

F- tukano (Izikowitz 1935: 100).

G- tukano (Cameu 1977: 213).

H- ika (Izikowitz 1935: 98).

I- guajiro (Izikowitz 1935: 98).

J- patamona, Guyana (corte mostrando el modo de insertar el mango) (Izikowitz 1935: 98).

K- galibi, Surinam (Izikowitz 1935: 100).

En general el diseño del objeto muestra muchas variaciones en el tipo de mango (atravesado, amarrado, pegado) y en el tipo de aberturas en la calabaza (agujeros, líneas). No son privativas de una región, sino que se encuentran bastante extendidas. Las perforaciones pueden modificar el sonido, y se encuentran al sureste del Area Amazonica (apinayé, tembé, guajajara) y rgiion vecina del Area Chacobrasileña (cayapo, karajá canella, ijca y otros). En el Area Intermedia los guajiro y chocó utilizan un solo agujero (Izikowitz 1935: 195). En Mexico los cochiumi van abriendo pequeños agujeros en la calabaza hasta encontrar el timbre que consideran mas de acuerdo con su voz. Se trata de una especie de afinación timbrica que podría explicar todos los casos descritos.

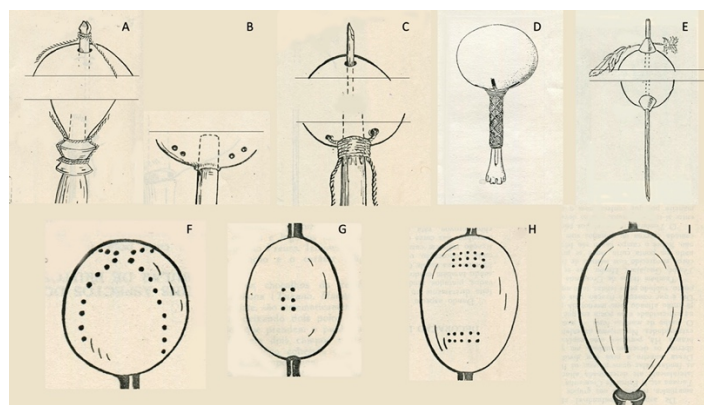


FIG 98. DIFERENTES MÉTODOS DE UNIR EL PALO CON LA CALABAZA (arriba) y DIFERENTES FORMAS DE PERFORAR LA CALABAZA (abajo).

A, I- Rio Negro.

B, F- bororo.

C, H- kayapó.

D- cuna.

E- tembé.

G- canela. Todos Cameu (1977: 208-212), excepto D- (Izikowitz 1935: 103).

El modo habitual amerindio de ejecutar la maraka es de a una, con una mano. Existen excepciones, como los bororo (AI 1977b), los chiquitanos y los usos urbanos asociados a la música afrolatina. En el Norte de México los yaqui usan dos marakas para la daanza del venado (Akazaba et al. 1992 IV: 19). En general el uso de dos marakas es mas propio de la música afroamericana; en Africa se conoce ese uso (DG 1979: 94).

El instrumento está ampliamente distribuído en Mexico y Norteamerica, tanto en el pasado prehispánico (Diquis, Mayas, Teotihuaacan, Colima, Nayarit, Azteca, Totonaca) (Densmore 1927; Martí 1955; 1970; Kubler 1967; Monti 1969; Castellanos 1970; Gendrop 1970; Winning 1974; 1979; Moser 1973; Sotheby 1977b; Códice Florentino 1978; Grey 1978; Parson 1980; Nicholson y Cordy-Collins 1979; Marti 1961; 1970). Asimismo hay

numerosas variantes en Africa, algunas con elementos externos (Dournon 1981: 65; Vásquez y Ballestros 2007b), y en Polinesia (Hawai)

La simplicidad del diseño sonoro hace que los objetos y sus usos sean muy semejantes en diferentes partes del mundo. Esto hace difícil distinguir las variantes vernáculas de las influencias foráneas. La influencia africana en Sudamérica es posible que se manifieste en ritmos y en el uso coordinado de dos marakas, pero desconozco estudios al respecto. En Europa se conocen desde la prehistoria, pero desde la época de la invasión estaba relegada al papel de juguete para los niños, por lo cual fue considerada un instrumento pueril y sin importancia.

C.- CERAMICA

La MARAKA DE CERAMICA es muy abundante en el registro arqueologico sobre todo en los Andes Centrales y el Area Intermmedia. El diseño sonoro se adapta a la plasticidad de la cerámica, lo cual permite otras formas. Sonoramente la cerámica es menos eficiente que la calabaza, en cuanto su sonido tiende a ser mas apagado, pero esto depende de muchos factores (calidad de la greda, del cocido, delgadez de las paredes, forma).

Hay un diseño que reproduce en cerámica la idea de la calabaza. Aparece en la costa ecuatoriana con Chorrera (1300-300ac) y continúa en Bahía (500ac-500dc) y Guangala (500acc-500dc). Consiste en una esfera con dos agujeros donde la atraviesa un palo. En muchos ejemplares la superficie está enteramente perforada, a veces también con ranuras, probablemente imitando las marakas de calabaza, las cuales no se han conservado en la zona debido a condiciones climáticas. Desconozco los efectos acústicos que puedan tener estas perforaciones en el cuerpo de cerámica, pero no obedecen a una búsqueda práctica de una cierta “afinación tímbrica”, puesto que fueron hechas antes del cocimiento. Tal parece que lo importante aquí es reproducir una tipología de objeto, debido a ciertas cualidades intrínsecas (¿agencia?), más que a buscar una tipología que saque el mejor provecho acústico de que permite su confección en cerámica. Un ejemplar aislado apareció en Altovalsol (La Serena, Chile), correspondiente a Diaguita (600-1500dc). Su uso más probable es como maraka, a pesar que su eficiencia sonora es muy mala (según nuestro estándar) debido a que las paredes son muy gruesas y apenas emiten sonido.

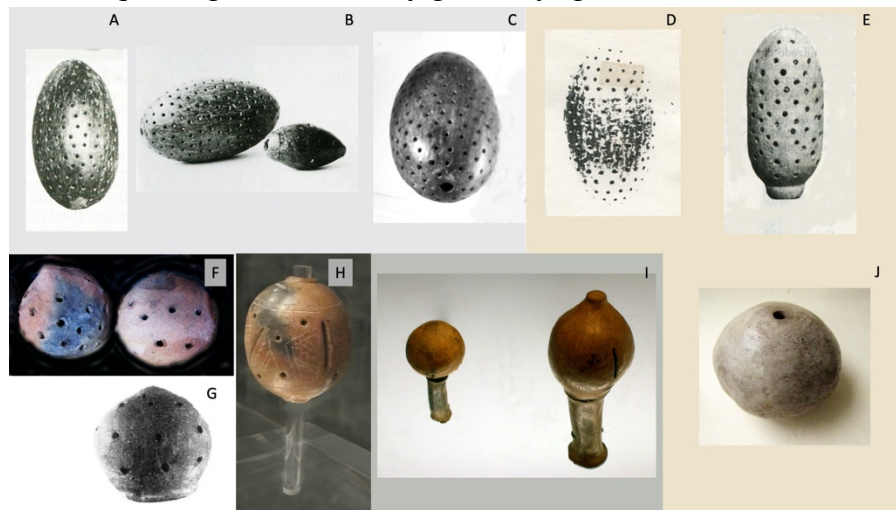


FIG 99. MARAKA DE CERÁMICA, IMITACION CALABAZA.

A- Chorrera, 16mm (Idrovo 1987: 65, MAAC:GA28112076).

B- Chorrera (Hickmann 1990: 161).

C- (MDE) D- Manabi, 180mm (Zeller 1971).

E- Bahía, 105mm (Idrovo 1987: 66, MAAC:GA10-161789).

F- (MCA).

G- Guangala, 260mm (Quinatoa et al. 1997).

H - Guangala, 60mm (MNMC).

I - (MOROCOL).

J- Diaguita, 95mm, con cierto desgaste en los agujeros, debidos al posible roce del palo. Cubierto de un engobe blanco (MALS:1952).

Hay otro diseño que parece imitar también un prototipo de calabaza, pero incluyendo el mango también de cerámica, en la cultura Chorrera (1300-300ac) y Moche (100ac-500dc). Variantes de este diseño, con diversos modelados, aparecen en Tuncahuán (500ac-500dc), Moche y Moche-Chimú (500-1000dc). Otros diseños Moche y Chimú (1000-1500dc) siguen una forma semitriangular, siguiendo una norma repetida que desconozco su patrón, a diferencia de otros diseños Moche que replican en cerámica dos diseños conocidos en marakas de metal. En todos estos diseños se evidencia un interés más simbólico que acústico, en el sentido de perseguir ciertas fórmulas icónicas visuales (imitación, representación).

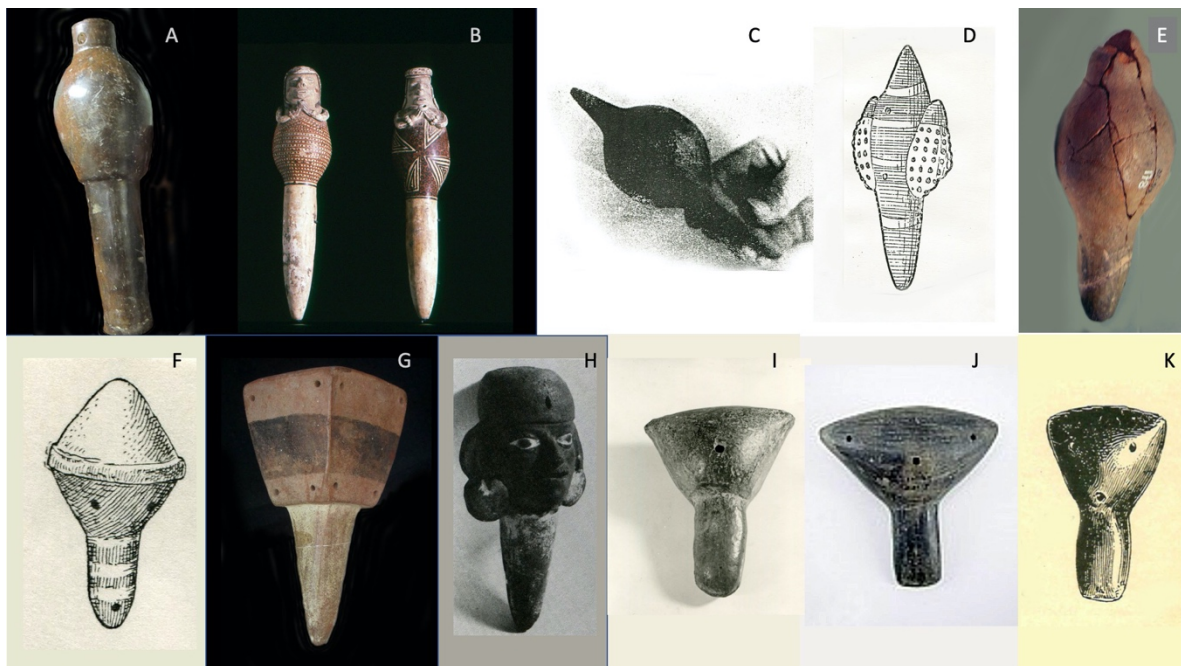


FIG 100. MARAKA DE CERÁMICA, IMITACION CALABAZA O METAL.

A- Chorrera (MAAC:GA44-39477).

B- Tuncahuán (MCHAP:54 y 55).

C- Moche (Jimenez Borja 1951, MUT).

D- Moche (Bolaños 1981).

E- Huacho, Peru (MT).

F- Chimbote; imitación en cerámica de una de las tipologías metálicas (Izikowitz 1935: 121).

G- Moche; imitación en cerámica de otra tipología metálica (MNAAH).

H- Moche-Chimú (Hickmann 1990: 159).

I- (CAC).

J- Moche (ML:014376).

K- Chimú, cerámica negra (Muelle 1936 83 fig6a, MNAAHP:- 4815).

Un diseño que aparece repetidamente en Moche (100ac-500dc), y continúa en Chimú (1000-1500dc) tanto en marakas como en representaciones de individuos portandola en suss manos, es un tipo de maraca de doble cuerpo. Su particular forma sugiere dos marakas unidas, o una dual, lo cual probablemente explica su éxito al unir el poder chamánico de la maraka con el concepto de dualidad.

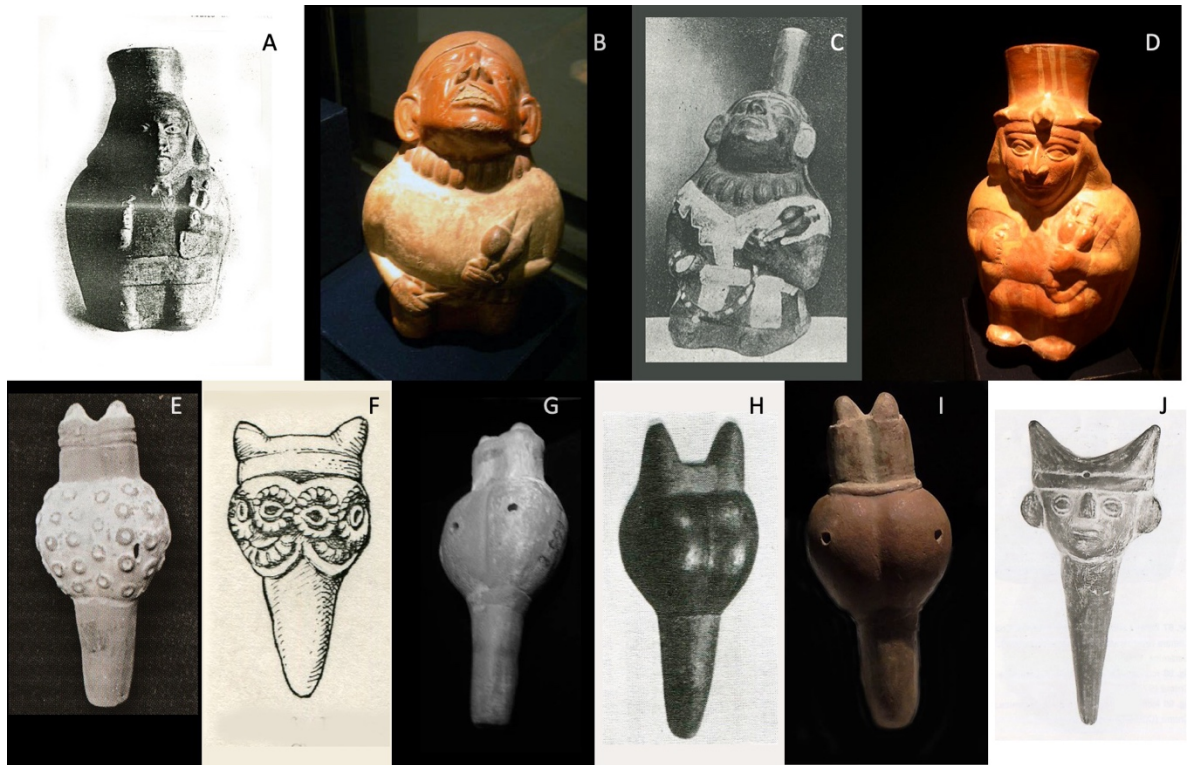


FIG 101. MARAKA CERAMICA, CUERPO DOBLE.

A a D, representaciones de maracas de doble cuerpo en manos de personajes.

A- Moche (Jimenez B. 1951).

B- Moche (MUT).

C- Moche (Larco Hoyle 1939: 155).

D- Moche (MUT).

E- Moche (Bolaños 2007: 79).

F- Chimbote (Izikowitz 1935: 121).

G- Chimú (MUT).

H- Moche (Hickmann 1990: 93).

I- Moche (MNAAHP, foto Chalena Vásquez).

J- Chimu (Bolaños 2007: 90).

Un diseño diferente a los anteriores coonsiste en construir figurillas de que suenan al ser agitadas. Las encontramos en diferentes culturas de los Andes Centrales y el Area Intermedia entre el 1000ac y el 1550dc. (Paracas 1000ac-400dc, Bahia y Tumaco 500ac-500dc, Nazca y Lima 400ac-500dc, Moche 100ac-500dc, Wari 600-1000dc, Chimú, Chancay y Lambayeque 1000-1500dc, Inka 1200-1500dc, y varias culturas no identificadas de Ecuador, Colombia y Venezuela). No siempre es posible asegurar su uso como sonajero en el pasado, ya que el solpo hecho de fabricar una figurilla de cerámica implica hacerla hueca para que no se quiebre al cocerla, y es fácil que se desprendan trozos que quedan atrapados en el interior. En algunos casos es evidente la intención de introducir varios elemntos duros, mas o menos homogéneos, que demuestran un diseño sonoro. Este tipo de diseño cambia en cada ejemplar las posibilidades de ejecución, pero el hecho de carecer de mango hace de estos objetos algo muy versátil, con muchas formas posibles de ejecución, lo que permite variar su timbre e intensidad además del ritmo. En general el sonido es muy suave, de poca intensidad y con un timbre apagado, y el conjunto sugiere (al igual que los de la fig 100) una intención más enfocada en lo icónico que en lo acústico.



FIG 102. MARACA CERÁMICA, FIGURILLAS.

A- Chimú (MCHAP:90). El detalle muestra una de muchas posibilidades de ejecución, variando el sonido con movimientos de las manos.

- B- de Guayas 182mm (MQB:71 1996 4985).
- C- Paracas (Bolaños 2007: 108).
- D- Wari (Bolaños 2007: 117).
- E- Nazca (Hickmann 1990: 165).
- F- Chimu-Inka (Bolaños 2007: 140).
- G- Lima (Bosquet 1997: 857).
- H- Wari (Hickmann 1990: 39).
- I- Moche (Hickmann 1990: 43).
- J- Chimu, de Cajamarca (Hickmann 1990: 159).
- K- Chimu-Inka (Bolaños 2007: 139).
- L- (MCHAP:92).
- M- Perú (MAAC:GA63 976 78).
- N- Chimú (Hickmann 1990: 159).
- O- Perú (MAAC:GA51 976 78).
- P- Chimu (Bolaños 2007: 90).
- Q- Bahía, ocarina-sonaja, 152mm (Bosquet 1997: 868).
- R, S- par proveniente de Rio Hacha, Guajira, Colombia, 214mm y 252mm (MQB:71-1892-1645, 71-1892-1646).
- T- de Santa Marta, 140mm Colombia (MQB:71-1892-1631).
- U- Cashaloma 150mm (Idrovo 1987: 64).
- V- Cashaloma 135mm (Idrovo 1987: 64).
- W- de Azuay, 31mm (MQB:71-1908-22398).
- X- de Lago Valencia, Venezuela, 41mm (MQB:711932-106D).
- Y- Manabí (MQB:71-1887-114-96).
- Z- de Niquitao, Venezuela, 67mm (MQB:71-1935-991).
- 1- de Manizales, Venezuela, 200mm (MQB:71-1891-108).
- 2- del N.W. de Venezuela (Hickmann 1990: 165).
- 3- Chancay (Bosquet 1997: 857).
- 4- de El Tocuyo, Venezuela c 500dc (Dockstader 1967).
- 5- Tumaco, Colombia, 104mm (MQB:71-1971-194).
- 6- de Hato de la Calzada, Barinas, Venezuela, 100mm (Pérez Soto 1971: 164).
- 7- Chancay (Bosquet 1997: 857).
- 8- Moche (Bolaños 2007: 79).
- 9- Lambayeque-Chimú (Hickmann 1990: 161).
- 10- Moche (Bolaños 2007: 81).
- 11- Perú (CAN).
- 12- Chancay, representando un tambor (Bolaños 2007).

Un ejemplar único de Ecuador, desgraciadamente sin contexto, muestra una combinación de maraka y flauta globular. A diferencia de la ocarina sonaja (fig 100 Q), que podría corresponder a un efecto de construcción, aquí se revela un diseño preciso que combina una pequeña flauta globular (de soplo directo, sin aeroducto) con dos agujeros de digitación, en la cual se introdujo una pequeña piedra. Gracias a la forma de maraka permite su fácil ejecución. Sin embargo, ambas ejecuciones son incompatibles; o se usa como flauta, o como maraka. Esta incompatibilidad la volveremos a encontrar, generalmente en objetos únicos, aislados. No tenemos una interpretación para explicar este tipo de diseño.

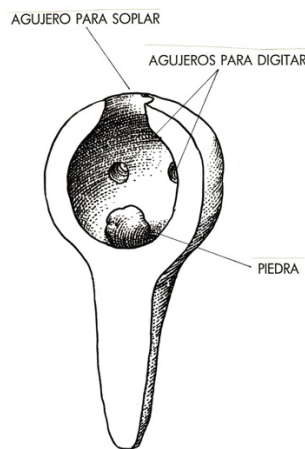


FIG 103 FLAUTA GLOBULAR-MARAKA, Ecuador c. 80mm (CSP).

D.- METAL

La MARAKA DE METAL tuvo mucho desarrollo en los Andes Centrales prehispánicos. El metal, considerado un material al servicio de la autoridad y lo sagrado, convirtió la maraka en un objeto privilegiado, que agregaba a sus propiedades chamánicas el sonido metálico. Pero esta transformación no parece haber sido a partir de la maraka de calabaza: solo conozco un ejemplo Calima (100-900dc) que traslada esa forma al metal. El resto de los ejemplares muestran formas modificadas, que podrían interpretarse como independientes de ese origen. En la actualidad en el Cabildo San Ignacio de Moxos, Bolivia, se usa el *ukukero*, hecho con dos latas de conserva unidas a un mango de madera, con una cuerda que los une para llevar al cuello, que evidencian el traslado de la idea de maraka de calabaza a una confección fácil en metal.

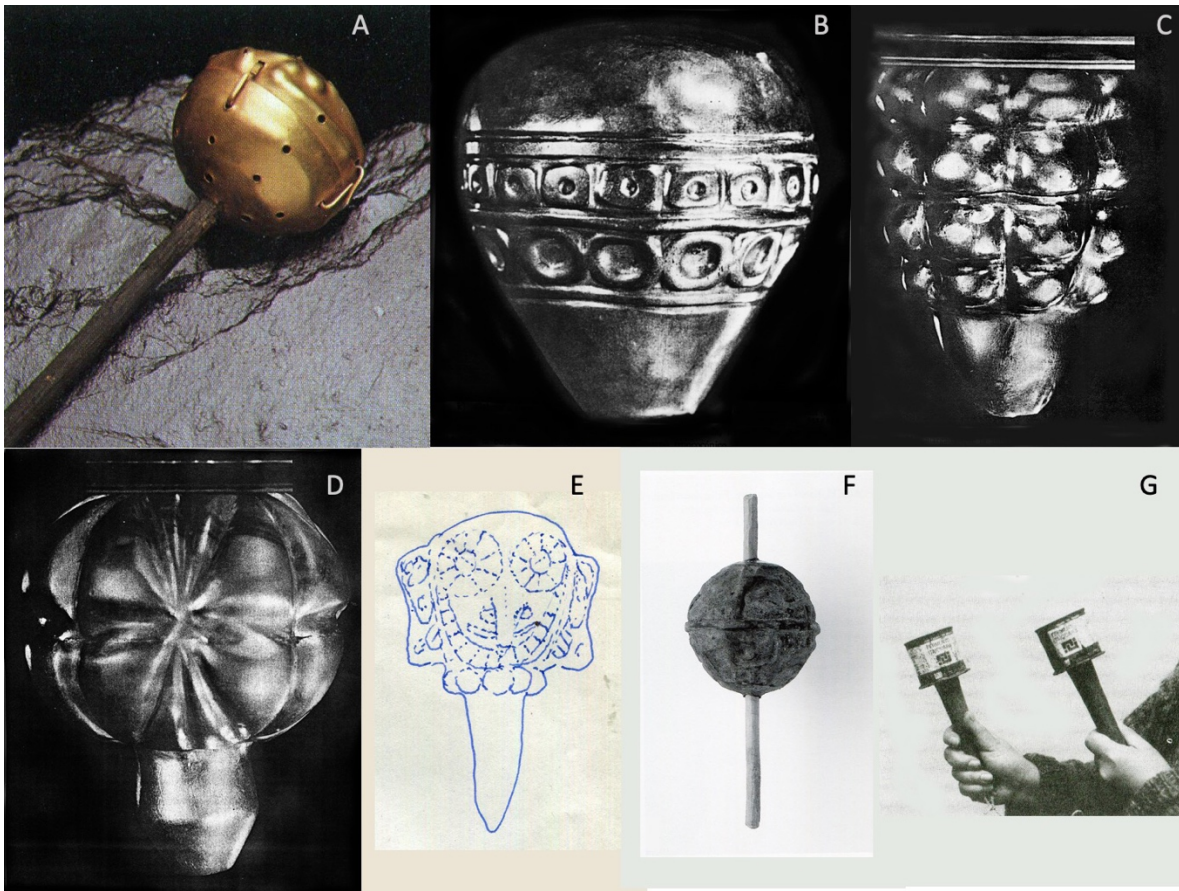


FIG 104. MARAKA METAL, FORMA GLOBULAR.
A- Calima, Yotoco, oro (Duica 1991).
B, C, D- oro, Colombia (Perez de Barrada 1954).
E- oro (CCC).
F- cobre, Peru (Koch y Méndivil 2006: 197).
G- *ukukero* de San Ignacio de Moxos (Cavour 1999: 336).

Un diseño muy usado en Vicus (500ac-500dc) y Moche (100ac-500dc) consiste en dos semiesferas unidas, dejando un reborde, generando una forma más o menos lenticular. El mango tiene la forma de *tumi*. Algunos ejmplares pudieron ser usados efectivamente como cuchillos *tumi*, siempre muy angostos (hay *tumis* muy anchos), mientras otros evidencian sólo imitar esa forma, sin su funcionalidad, y en algunos desaparece, tomando el mango una forma cilíndrica. Nuevamente tenemos un diseño que parece perseguir un cierto patrón formal (semiesfera con reborde y *tumi*) más que un diseño sonoro específico, y esa idea se confirma al ver su reproducción en miniatura y en cerámica (fig 100 F).

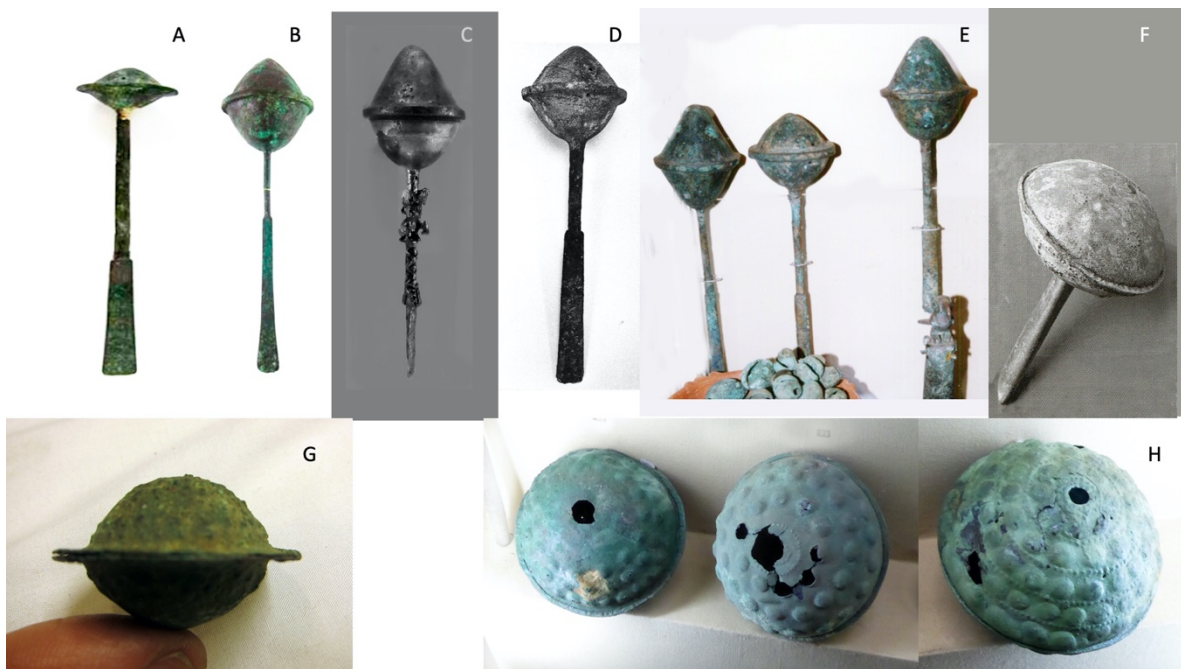


FIG 105. MARAKA METAL, LENTICULAR.

A, B- Moche (ML).

C- (MOROPE).

D- (CJS).

E- (CCC).

F- Vicus (Bolaños 2007: 62).

G- miniatura (MCHAP 3280).

H- (MOROCOL).

Otro diseño, al parecer exclusivo de Moche, consiste en una caja de cuatro costados en forma ligeramente piramidal, también con mango de *tumi*. Nuevamente vemos aquí una intención icónica que se sobrepone al diseño ssonoro, también en este caso evidenciada por la reproducción en cerámica del mismo diseño (fig 100 G).

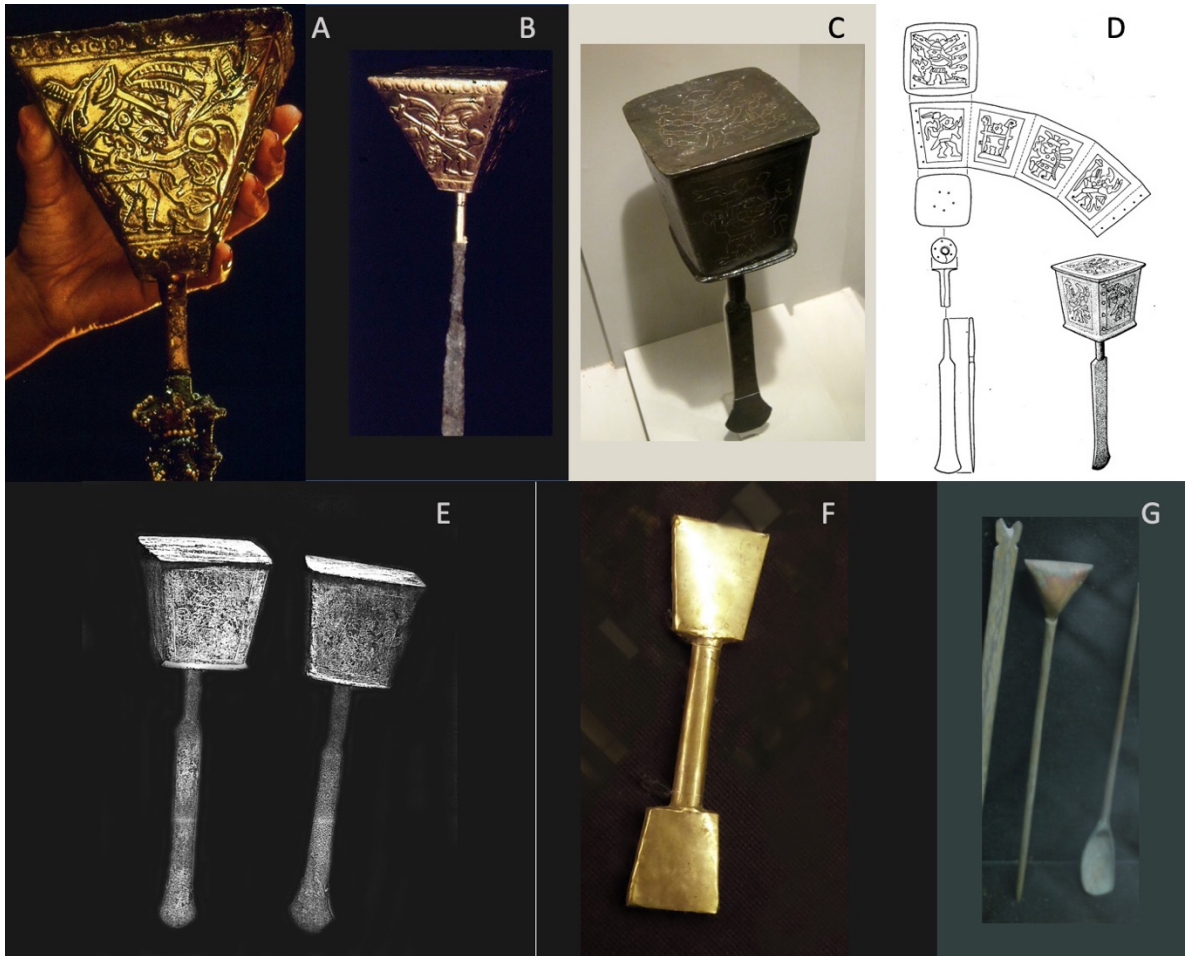


FIG 106- MARAKA METAL, CAJA.

A, B- Moche, Sipan (MTRS).

C- (ML:100592).

D- diagrama de los componentes de un ejemplar del MNH (Donnan 1978b: 172).

E- Moche (Kwietok 1993: 456).

F- (MOROPE). G- (ML).

E.- OTROS MATERIALES

Aparte la calabaza y el metal, otros materiales fueron poco utilizados.

El diseño en CESTERÍA puede lograr mucha eficiencia en la complejidad del sonido, debido a lo irregular de sus paredes, pero de sonido bastante débil. Además, permite generar formas bastante libres y de gran tamaño. Un diseño habitual imita la forma de la maraka de calabaza, lo encontramos en ejemplares arqueológicos Chuquitanta (3500-1800ac), Moche (Larco H. 1939: 155) y otros culturalmente no identificados de la costa peruana. En la actualidad ha sido descrito en el Area Amazónica (Rio Blanco y Rio Negro). El único autor que menciona una wada de cestería mapuche es Izikowitz. Un diseño con un mango entral y dos marakas en los extremos, descrita en el Rio Blanco, probablemente permite formas de ejecución únicas y diferentes, que desconozco. En la región del Rio Blanco y el Area Caribeña generaron otro diseño en forma de tubo alargado, lo que permite prolongar el sonido mientras los elementos percutores lo recorren.

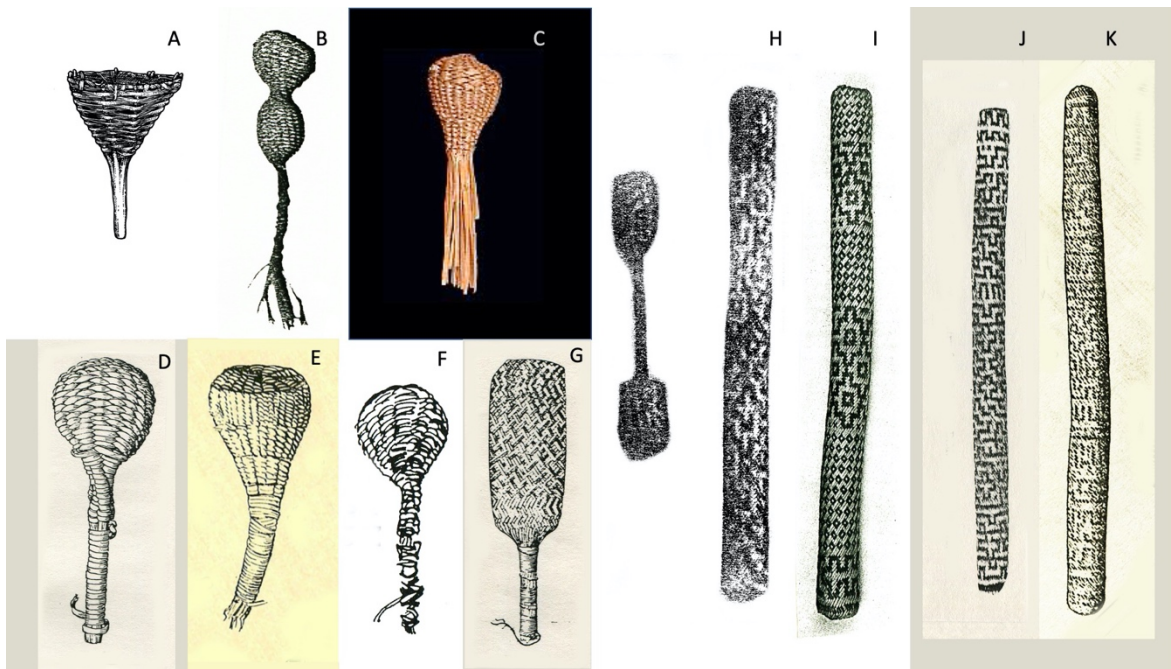


FIG 107. MARAKAS DE CESTERÍA.

A- mapuche, 160mm (Izikowitz 1935).

De B a E arqueológicos.

B- Chuquitanta, Perú (Izikowitz 1935: 119).

C- Ancon, 140mm (MQB:71-1878B-2850).

D- Perú (Izikowitz 1935: 119).

E- de Armatambo (Muelle 1936 83 fig6c, MNAAHP:33-648).

F- Pisco o Ica (Hickmann 1990: 39).

G- Guyana Británica (Izikowitz 1935: 119).

H- Rio Blanco (Cameu 1977: 204).

I- yapaperis del Rio Negro, 530mm (Galvao 1981).

J- Guyana (Izikowitz 1935: 120). J- Guyana (DG 1979).

La MADERA fue poco usada, debido quizá no tanto a las dificultades que presenta su confección, frente a la calabaza y la cerámica, como a la poca significación que implicaba ese material respecto a las funciones atribuidas a la maraka. En numerosos ejemplos podemos ver que el material no sólo es elegido con criterios de eficiencia sonora o de fabricación, sino que es elegido por su significación, incluso si su eficiencia sonora no es buena (como sucede con muchas marakas de cerámica) o si su confección resulta muy compleja, sin resultados acústicos diferentes observables, como ocurre con muchas flautas surandinas. Por lo tanto la relativa ausencia de la madera en la maraka debiera significar que ella, a diferencia de la calabaza, no es apropiada, y quizá parte de ese criterio se base en el concepto de agencia que provee la calabaza, que incluso sin intervenir puede ejercer como maraka, en contraste con la madera que exige una intervención muy importante para transformarse en maraka. Sea cual fuere la razón de esta ausencia, los pocos ejemplos revelan diseños muy diferentes, no relacionados entre sí.

Un primer ejemplo, hallado en San Pedro de Atacama (900-1470dc?), podría ser un intento de imitar una calabaza. Posee ambos extremos abiertos, por los cuales podría pasar el palito, pero esta función no es clara, y podría tratarse de un objeto con otra función que desconocemos. Su eficiencia como maraka es, teóricamente, muy mala: ofrece poco espacio interior y las paredes son muy gruesas.

Otro diseño consiste en un par de cucharas de madera con objetos entre ellas, y mantenidas unidas gracias a una cobertura de lana en forma de bolsa. Una de ellas proviene del cementerio de Topater (c. 300dc, según el registro MCAL). Fue hallada en la tumba de un niño, y el examen de su contenido reveló que contiene conchas, entre ellas trozos de *spondylus*, huesos, pescado seco y lanas. Sin duda que esos objetos obedecen más a propósitos relacionados con su agencia que con sus posibilidades sonoras. Su mango está lustroso, signo de un uso intenso. Su sonido es muy débil, y el sistema de cubrir la madera con tejido de lana no es bueno para un uso muy prolongado. Muchos instrumentos surandinos (cajas, guitarrillas, timbales) contienen objetos elegidos para otorgarle una “linda voz” al instrumento, o para ayudarlo a cumplir las funciones terapéuticas que debe cumplir, que vamos a ir revisando en los próximos capítulos.

Un tercer diseño, que conozco sólo en un ejemplar del MQB es una imitación en madera de un diseño de cerámica Moche y Chimú (fig 100 I, J, K). Fue hallado en una tumba de un niño en Huaca Pérez, provincia Lima.

Otro diseño, se conoce sólo por un grabado hecho en base al relato de Francis Fletcher, el capellán del barco de Sir Francis Drake en 1579, que vio una maraka de corteza de árbol entre los patagones.

Esta ausencia de diseños compartidos contrasta con la gran tradición de maracas de madera, de uso chamánico, generalmente muy bellamente trabajadas, que hay en el extremo norte de Norteamérica (yakima, tlingit, kwaikutl, tsimshian, iroqueses) (Densmore 1927; 1941; Izikowitz 1935; Snow 1976; Newton 1978).

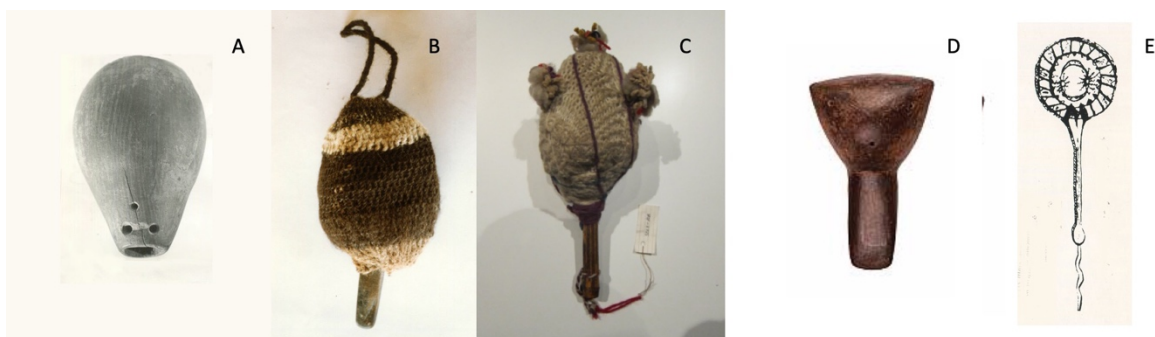


FIG 108. MARAKAS DE MADERA

A- Tcheacar, San Pedro de Atacama (MSPA:706).

B- Topater, San Pedro de Atacama, 310mm (MCAL:TOPI A2e2).

C- (MAS:3263).

D- Huaca Pérez (MQB:71 1887 94).

E- patagones, según Fletcher (Vignati y Vignati 1982).

Por último, otro diseño diferente corresponde a una caja hecha con pequeñas cañas que contiene elementos percutores. Se conocen varios ejemplares arqueológicos de la costa central de Perú, y una ilustración de Ratzel (1889) de un objeto similar usado por los wayao, en el Area caribeña.

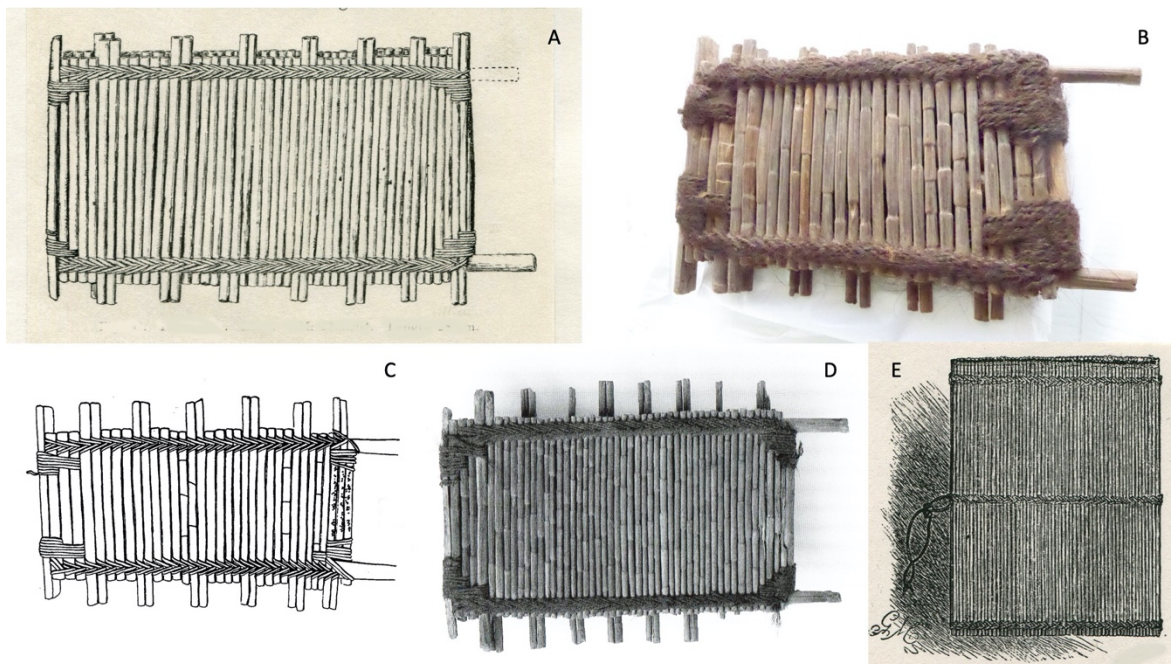


FIG 109. MARACA – CAJA DE CAÑAS

A a D, arqueológicos.

A- Ancon, Lima, 289mm (Izicowitz 1935: 134).

B- (MNAHP).

C- Lima (Hickmann 1990: 43).

D- Peru (Koch y Méndivil 2006: 198).

E- warao (Ratzel 1889: 260).

El CUERO, de escasa eficiencia sonora, fue también poco usado. González de Nájera (1601-1607: 56) lo menciona entre los mapuche, lo que repiten D'harcourt 1925, Cooper 1946; Poeppig 1960). También se mencionan maracas de cuero tehuelche, méhinaku, xingú, y juruna ¹.

El HUESO tampoco fue usado, salvo por casos aislados. Una maraka de cálculo tricobezoar de camélido fue hallada en la Cueva de Huachichocana, c. 1450 ac. (Inca Cueva, Humahuaca) (Fernández Distel 1980: 56-57). Los xingú, los chocó del Río Baudó y los chamacoco usan una hecha con la caparazón de una tortuga. Los karajá usan el cráneo de mono, los huarochiuri de San Mateo, Lima, usan una maraka heccha con un cuerno de res, y en el alto Xingu usan una hecha con unos huevos grandes de pájaro (Jimenez B. 1951: 20; Izikowitz 1935: 118, 326; AI 1977a; Bolaños et al. 1978: 49; MAUSS-BO). Los chamanes araona, del Chaco boliviano, usan una maraca hecha con el hueso de garganta de mono silbador. En Norteamérica es conocida la maraka hecha con caparazón de tortuga desde tiempos prehispanicos y sse continúa entre los iroquies y oneida (Densmore 1927; Martí 1970; Jennings 1974).

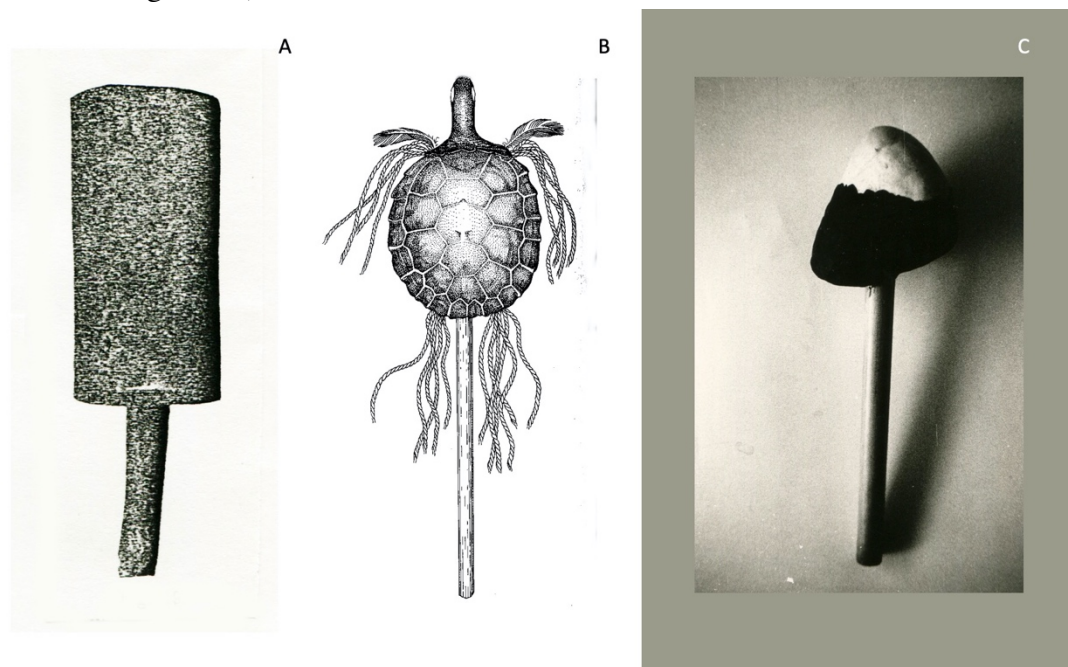


FIG 110. MARAKAS DE CUERO Y HUESO

A- de cuero, Tehuelche, 330mm (Izikowitz 1935: 118).

B- de caparazón de tortuga, méhinaku, Xingú (Hartmann 1986: 194).

C- araona, de hueso de garganta (glotis) de mono silbador (MAUSS:e35-7194).

¹ Max Uhle (1917: 162) menciona una “sonaja de cuero”, que pertenecería a la cultura Chinchorro. En realidad se trata de una talega, muy posterior (ver Oyarzun 1979), pero el error de Max Uhle fue repetido por Izikowitz (1935: 118), por Jimenez B. (1951: 14) y por Grebe (1974: 17).

Existe un tipo de representación pintada en la cerámica Moche (100ac-500dc) que se repite en varios casos, todos los cuales muestran lo que parece ser un gran recipiente agitado desde su vástago por dos hombres, o llevado a la espalda de un hombre mientras otro lo agita. Si esta interpretación es correcta, se trata de una maraka gigante, sin duda de importancia ceremonial, cuyo sonido pudo sobresalir por su potencia y por su timbre, con una dimension importante hacia los graves. Esta noción sónica está muy de acuerdo con la chalchalcha, el cascabel metálico de cintura usado por los guerreros moche que veremos en el proximo capítulo, cuyo sonido sobresale por la potencia metálica inusual respecto a los otros idiófonos del continente.

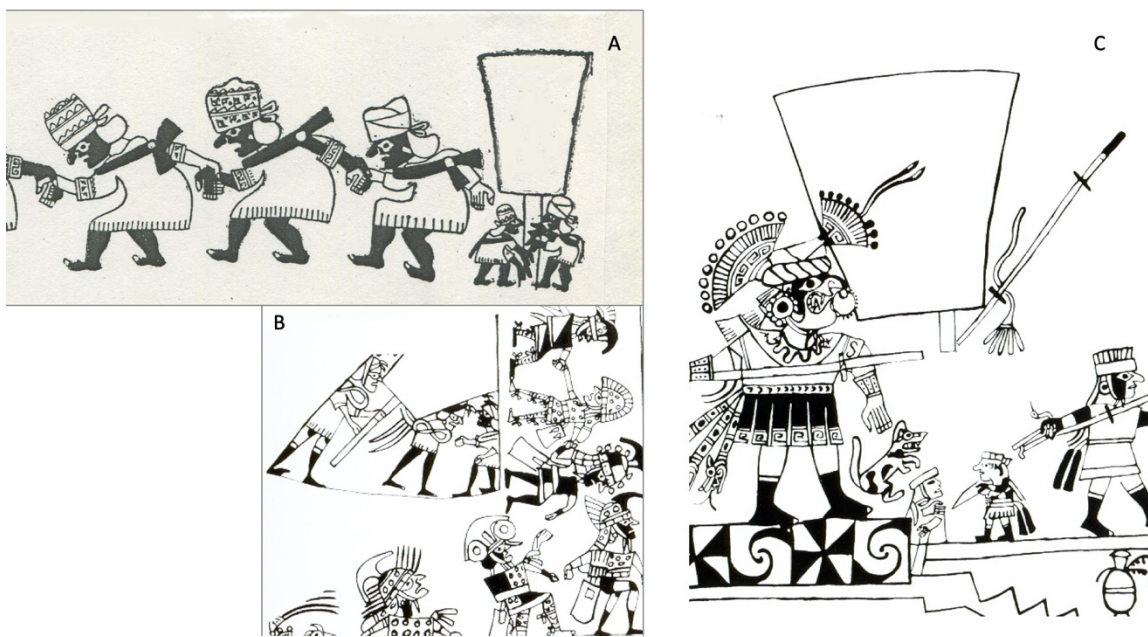


FIG 111. A- (Jiménez B. 1951). B, C- (Dowling 1999).

F- CON OBSTÁCULOS INTERNOS

Un diseño especial, consistente en introducir varillas o placas en la calabaza de la maraka, que retardan y dificultan el movimiento de las partículas, lo que produce resultados sonoros muy singulares. El sonido se multiplica, porque cada una de las percusiones contra los obstáculos es transmitido como sonido, generándose una cascada de sonidos individuales. El efecto es como si la propiedad sonora de la maraka, compuesta de muchas mini-percusiones individuales muy cercanas, como una nube, se desglosara exhibiendo sus partes, pero además multiplicándola. Este proceso sonoro puede demorar un lapso considerable de tiempo, de acuerdo a la ejecución y al tipo de recipiente. Se obtiene así un enriquecimiento del sonido, pero con la pérdida de las capacidades rítmicas propio de la maraka. El retardo de las percusiones hace más borrosa la “nube” sonora, y permite sonidos más prolongados, como de suave lluvia, por ejemplo. Es usado en dos regiones; al norte del Area Chacabrasileña por los tobas, lengua, noctén, chorote y habitantes del Chaco argentino (Izikowitz 1935: 98; MEBA) y por los mataco (weenhayek) del Pilcomayo, Villamontes (prov. Gan Chaco, Tarija), quienes lo llaman *kyalhitsaj* (“sonajero del hechicero”), de uso ceremonial (Cavour 2003b: 84). La otra zona es al norte del Area Intermedia, donde es llamado *kàapolo*, y usado por los cunas, chibcha y chocó del Rio Napo (Izikowitz 1935: 148). El diseño original consiste en atravesar la calabaza de la maraka con grandes espinas de cactus; los mataco escogen una calabaza en forma de pera, de unos 250mm, le clavan espinas de cactus, le introducen semillas duras (tusca o seviz) y sellan el apice con cera de abeja. (Cavour 1999: 338-339). Posteriormente los chorote comienzan a utilizar clavos de acero, y los tobas le cruzan alambres (Izikowitz 1935: 98). Cada una de estas innovaciones modifica el sonido.

Otro diseño, elaborado bajo el mismo principio, consiste en utilizar un tubo de caña en vez de una calabaza. Los cuna de Colombia lo llaman *chucho*, *chuchas*, *alfandoque*, *guaza* o *sonaja* (Perdomo Escobar 1938: 398). También lo conocen como *alfandoque* los colorado de Ecuador. Este diseño permite prolongar mucho más el sonido a medida que las partículas viajan por el tubo. El resultado sonoro es muy semejante al ruido de lluvia, y se ha popularizado actualmente como *palo de agua* a nivel urbano. Izikowitz cree que es una influencia africana (1935: 149), y el *alfandoque* es conocido también como un instrumento afroecuatoriano en la región de Esmeraldas.

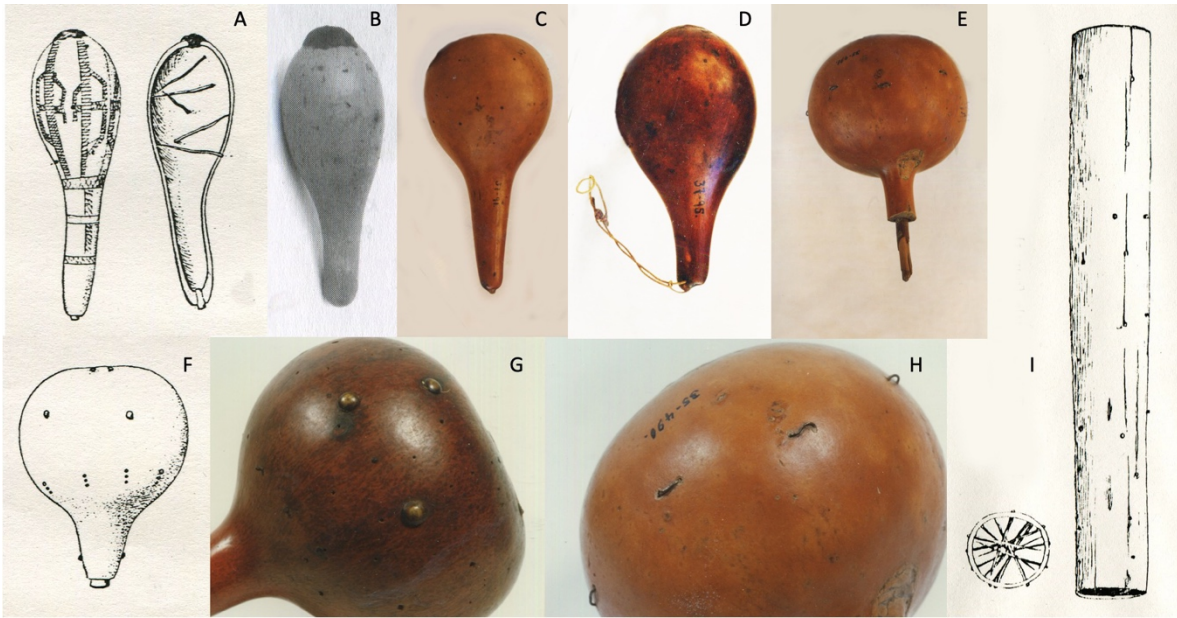


FIG 112. MARAKA CON OBSTACULOS INTERNOS

A- Toba (Izikowitz 1935: 989).

B- *kyalhitsaj*, mataco, 210mm. Villamontes (Cavour 2003b: 84).

C- con espinas, Pilcomayo, Chaco argentino (MEBA:3791).

D- con espinas y clavos, Pilcomayo, Chaco argentino, 120mm (MEBA:3796).

E- con alambres, Chaco argentino (MEBA:35490).

F- con clavos, chiriwano (Izikowitz 1935: 98).

G- con clavos, Chaco argentino, con huella de uso prolongado que ha dejado muy lustroso su mango (MEBA:37704).

H- detalle de (E).

I- Colorado (Izikowitz 1935: 144).

FIN DE LA CUARTA PARTE

Valparaíso
sábado, 1 de mayo de 2021