

Los pueblos indígenas en Colombia, hoy Problematizando el concepto de “música indígena”

- 1. Amazonía**
 - 1.1 Alto Orinoco-Río Negro**
 - 1.2 Medio y bajo Vaupés-Apaporis**
 - 1.3 Medio Caquetá-Putumayo**
 - 1.4 Frontera Vaupés-Apaporis y Medio Caquetá-Putumayo**
 - 1.5 Alto Caquetá-Putumayo**
 - 1.6 Trapecio amazónico**
 - 1.7 Trapecio entre Alto Caquetá-Putumayo y los Andes**
- 2. Orinoquía**
- 3. Pacífico**
- 4. Caribe**
 - 4.1 Los wayúu**
 - 4.2 Los yukpa**
 - 4.3 Los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta**
 - 4.4 Los tule o kuna**
- 5. Andes y valles interandinos**
 - 5.1 Centro y suroccidente andino**
 - 5.2 Nororiente andino**

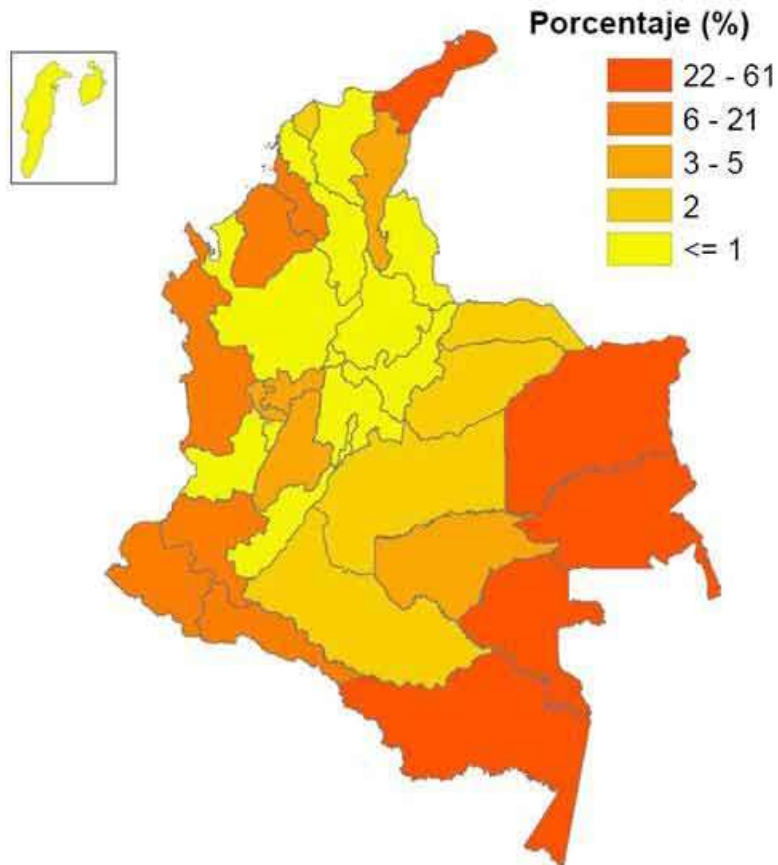
Los pueblos indígenas en Colombia, hoy

El Censo Nacional del 2005 incluyó la pregunta “¿De acuerdo con su cultura, pueblo o rasgos físicos es o se reconoce indígena?”. Sobre un total de 41.468.384 censados, 1.378.884 se declararon “indígenas”, es decir, el 3,4%. Los departamentos con un mayor porcentaje de población indígena son Vaupés (66,63%), Guainía (64,81%), La Guajira (44,94%), Vichada (44,31%) y Amazonas (42,84%). No obstante, los departamentos de La Guajira, Cauca, Nariño, Córdoba y Sucre, concentran el 66,36 % del total de la población indígena.¹

¹ Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas. (2006). *Colombia una nación multicultural. Su diversidad étnica*. Bogotá: DANE.

(Mapa 1: Participación de indígenas respecto a la población total departamental)

PARTICIPACIÓN DE INDÍGENAS, RESPECTO A LA POBLACIÓN TOTAL DEPARTAMENTAL



(Cuadro 1: Distribución de la población indígena según etnias por territorial DANE y departamental)

Cuadro 1
Distribución de la población indígena según etnias por territorial DANE y departamentos

Territoriales DANE y departamentos	Pueblos indígenas o etnias
Norte	
Atlántico	Mokana
Cesar	Arhuaco, Kogui, Wiwa, Yuko, kankuamo
La Guajira	Arhuaco, Kogui, Wayuu, Wiwa
Magdalena	Arhuaco, Chimila, Kogui, Wiwa
Sucre	Senú,
Noroccidental	
Antioquia	Embera, Embera Chamí, Embera Katio, Senú, Tule
Córdoba	Embera Katio, Senú
Chocó	Embera, Embera Chamí, Embera Katio, Tule, Waunan
Nororiental	
Arauca	Betoye, Chiricoa, Hitnu, Kuiba, Piapoco, Sikuaní, U'wa
Norte de Santander	Barí, U'wa
Santander	(U'wa), Guanés
Central	
Boyacá	U'wa, Muisca
Caquetá	Andoke, Coreguaje, Coyaima, Embera, Embera katio, Inga, Makaguaje, Nasa, Uitoto
Casanare	Amorúa, Kuiba, Masiguare, Sáliba, Sikuaní, Tsiripu, Yaruros, U'wa
Cundinamarca	Muisca
Huila	Coyaima, Dujos, Nasa, Yanacona
Meta	Achagua, Guayabero, Nasa, Piapoco, Sikuaní
Amazonas	Andoke, barasana, Bora, Cocama, Inga, Karijona, Kawiyari, Kubeo, Letuama, Makuna, Matapí, Miraña, Nonuya, Ocaína, Tanimuka, Tariano, Tikuna, Uitoto, Yagua, Yauna, Yukuna, Yuri
Guainía	Kurripako, Piapoco, Puinave, Sicuaní, Yeral
Guaviare	Desano, Guayabero, Karijona, Kubeo, Kurripako, Nukak, Piaroa, Piratapuyo, Puinave, Sikuaní, Tucano, Wanano
Vaupés	Bara, Barasana, Carapana, Desano, Kawiyari, Kubeo, Kurripako, Makuna, Nukak, Piratapuyo, Pisamira, Siriano, Taiwano, Tairano, Tatuyo, Tucano, Tuyuka, Wanano, Yuruti
Vichada	Kurripako, Piapoco, Piaroa, Puinave, Sáliba, Sikuaní
Centroccidental	
Caldas	Cañamomo*, Embera, Embera Chamí, Embera Katio
Risaralda	Embera, Embera Chamí
Tolima	Coyaima, Nasa
Suroccidental	
Cauca	Coconuco, Embera, Eperara Siapidara, Guambiano, Guanaca, Inga, Nasa, Totoró, Yanacona
Nariño	Awa, Embera, Eperara Siapidara, Inga, Kofán, Pasto
Putumayo	Awa, Coreguaje, Embera, Embera Katio, Inga, Kaméntsa, Kofán, Nasa, Siona, Uitoto
Valle del Cauca	Embera, Embera Chamí, Nasa, Waunan

Fuente: DANE, Censo general 2005.

Los procesos de lucha de varios pueblos indígenas desde finales de los años 60 condujeron a su fortalecimiento organizativo y al reconocimiento constitucional en 1991 de la diversidad étnica y cultural, así como de una serie de derechos relacionados con sus territorios ancestrales, lenguas, culturas, educación, etc.² Estos procesos de revaloración del ser indígena han llevado a que descendientes de pueblos prácticamente “extinguidos” (quimbayas o calimas, por ejemplo) se reconozcan hoy como tales y a que se haya más que duplicado la población censada como indígena comparando con el censo de 1983 (en ese censo aparecía como indígena el 1.6% de la población frente al 3.4% del censo de 2005). Por lo anterior, hoy se autoidentifican como indígenas 87 pueblos, sin contar con los provenientes de otros países, especialmente de Ecuador (quichua-otavaleños, por ejemplo). En Colombia se hablan 64 lenguas amerindias

² "El Estado colombiano reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación Colombiana" (Constitución Nacional, 1991, Art. 7). "... las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparte en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias, será bilingüe" (Art. 10). "Las tierras de resguardo... son inalienables, imprescriptibles e inembargables" (Art. 63). "...tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural" (Art. 68).

agrupadas en 13 familias lingüísticas. La población indígena se concentra en zonas rurales y en regiones apartadas de los grandes centros urbanos. Las luchas indígenas en torno a la recuperación de la tierra han conducido a que los resguardos legalmente reconocidos (710) ocupen unos 34 millones de hectáreas, el 29,8% del territorio nacional, si bien la mayoría de estas tierras son selváticas y están ubicadas en la cuenca del Amazonas.³

(Cuadro 2: Resguardos Indígenas por Territorial DANE y departamento)

Cuadro 2
Resguardos Indígenas por Territorial Dane y departamento

Territoriales Dane y Departamentos	Nº de departamentos con resguardos	Nº de municipios con resguardos	Nº de resguardos
Norte	4	24	34
Cesar		5	10
La Guajira		11	20
Magdalena		5	3
Sucre		3	1
Noroccidental	3	47	160
Antioquia		19	42
Córdoba		3	3
Chocó		25	115
Nororiental	3	14	30
Arauca		6	26
Norte de Santander		6	3
Santander		2	1
Central	10	60	200
Boyacá		2	1
Caquetá		10	45
Casanare		4	10
Huila		10	14
Meta		6	20
Amazonas		10	26
Guainía		6	25
Guaviare		4	24
Vaupés		4	3
Vichada		4	32
Centrooccidental	3	14	77
Caldas		5	6
Risaralda		3	5
Tolima		6	66
Suroccidental	4	69	221
Cauca		26	83
Nariño		17	60
Putumayo		13	55
Valle del Cauca		13	23
TOTALES	27	228	710*

Fuente: DANE, Proyecciones de Población, junio 30 de 2005.

* 2 resguardos tienen su territorio en 3 departamentos y 8 resguardos en 2 departamentos.

³ El impacto de la nueva constitución ha sido también importante. Hemos pasado de 313 resguardos titulados en 1993 (22.8% del territorio nacional), a 710 en 2004 (29.8% del territorio).

Este panorama plantea un escenario legal, político y territorial significativamente diferente al período anterior a la Constitución de 1991. Los actuales indígenas se definen como tales frente al Estado, a las instituciones y a la sociedad mayoritaria, y han adoptado una serie de estrategias no sólo políticas o territoriales, sino también culturales y simbólicas para fortalecer su identidad como pueblos y su capacidad de negociación y autonomía. Y la música, en muchos casos, ha contribuido en todos estos procesos. El último balance sobre la música indígena en Colombia fue publicado 1987 por Egberto Bermúdez (“Música indígena colombiana”, en *Maguaré* 5:85-98 <http://www.ebermudezcurursos.unal.edu.co/musind.pdf>). Dos décadas después, y ante profundos cambios constitucionales, políticos, socio-culturales y también en el mundo académico, vale la pena preguntarse por el estado de la cuestión.

Problematizando el concepto de “música indígena”

Cuando se habla de “música”, de “canto” o de “instrumento musical” hay que anotar que éstos son conceptos que se entienden de forma muy diversa entre los pueblos indígenas y que incluso la mayoría de ellos no tienen una palabra equivalente en su lengua. ¿El rezo y el agitar la maraca de un chamán están más cerca de la música, de la oración o de la medicina? ¿Podemos hablar de la música como un fenómeno sonoro independiente del baile?

Por ejemplo, “el lenguaje kuna no emplea términos que correspondan directamente a los conceptos [castellanos] de ‘música’, ‘canto’, ‘canción’, y ‘baile’. La mayoría de los géneros vocales kuna se asocian directamente con el término *igar* (también *igala*) que puede ser traducido como ‘camino’, ‘sendero’⁴, camino orientado a la comunicación con el mundo de los espíritus. Los géneros vocales que tienen *igar* usan convenciones lingüísticas y musicales específicas y se aprenden con un entrenamiento especializado. Existen así mismo otros géneros vocales sin *igar*, que usan un lenguaje más cotidiano y convenciones musicales menos estrictas. Igualmente existen instrumentos con y sin *igar*. Un término como *dodoged*, puede ser utilizado para referirse a la danza, pero también al hecho de tocar flautas en conjunto, con o sin danza.

Entre nosotros, Egberto Bermúdez ha dedicado un artículo a este tema comparando el pensamiento de los kogi y de los sikuani: “Entre los sikuani se pueden diferenciar los ‘rezos’ u oraciones y las ‘historias’ (cuentos o narraciones) míticas. Estos dos tipos de discurso son en ambos casos, considerados diferentes al ‘canto’ propiamente dicho”.⁵ ¿Dónde un relato o un mito deja de ser contado para ser cantado?⁶ Además, las fronteras entre contar y cantar no

⁴ Sandra Smith. 1998. “Kuna”, en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, p. 639.

⁵ “El poder de los sonidos: el lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sikuani”, en *Revista Javeriana*, Vol. 118, No. 586 (1992), p. 56. <http://www.ebermudezcurursos.unal.edu.co/poson.pdf>

⁶ Juan Álvaro Echeverri, con su análisis de los relatos uitoto (*The People of the Center of the World: A Study in Culture, History and Orality in the Colombian Amazon*. Graduate Faculty of Political and Social Science, New School for Social Research, New York, 1997 <http://www.docentes.unal.edu.co/jaecheverri/docs/THE%20PEOPLE%20OF%20THE%20CENTER%20OF%20THE%2>

suelen ser tan claras, y existe, por ejemplo, la cantilación (y el rap). ¿Y qué decir de las lenguas tonales?⁷ Las investigaciones sobre la prosodia tienen un carácter muy musicológico. Abordar esta problemática desde una perspectiva comparativa y *emic* desborda el ámbito de este artículo y por ello se asumen aquí como músicas indígenas lo que los investigadores han señalado como tal en sus trabajos.

Todo balance crítico se hace sobre unos criterios de valoración, algo difícil de establecer y aplicar en forma generalizada cuando cada investigación es única, tiene su contexto de producción, sus limitaciones y fortalezas, y responde a unos intereses y enfoques específicos. Por eso, el balance intentará valorar cada documento en su momento y en sus intenciones –en la medida que sean explícitas-. No obstante, si bien se considera legítimo y valioso cualquier tipo de investigación,⁸ una posición personal que se hará evidente a lo largo del texto tiene que ver con valorar positivamente la vinculación de los discursos sobre la música, con la observación participante y/o sistemática, y con el trabajo documental. Igualmente se valora el abordar el fenómeno sonoro como tal, en su especificidad, y en relación con sus contextos de producción y circulación. El enfrenar analíticamente lo sonoro no necesariamente quiere decir encajonar músicas con lógicas diferentes en modelos representacionales centroeuropeos: existen numerosas formas de representación, herramientas analíticas y vocabularios más o menos especializados para referirse a lo que suena, diferentes a las partituras convencionales. Incluso muchos pueblos en los cinco continentes han desarrollado grafías, ayudas mnemotécnicas y

OWORLD.pdf), ha insistido en la etnopoética y en el ritmo de dichos relatos, algo que no ha sido considerado en trabajos anteriores, como los de Preuss.

⁷ “El ticuna es una lengua que en lo fonológico utiliza lo tonal (3 tonemas) para diferenciar significados de palabras. Su entonación es de gran riqueza y complejidad. En el corpus disponible no siempre es fácil detectar el momento en que se deja de hablar y se empieza a cantar” (María Emilia Montes R., 1991. *Los cantos tradicionales entre los ticunas (Amazonas). Ensayo de caracterización: Textos de la música vocal alrededor del ritual de iniciación femenina*, pág. 53 –inédito-). Con esto no queremos llevar el argumento más allá, por ejemplo, sugiriendo vínculos mecánicos entre lenguaje y música instrumental. Anthony Seeger y Dale Olsen sostienen que hasta ahora no hay evidencia en Suramérica de que la música instrumental de los pueblos indígenas trate de imitar los patrones del lenguaje hablado, incluso entre pueblos con lenguas tonales (“The Tropical-Forest Region”, en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, 1998, p. 128 <http://gldn.alexanderstreet.com/Browse>). Sin embargo, esta es una relación que habría que profundizar pues, como señala Juan Álvaro Echeverri (comunicación personal vía e-mail) entre “los andoque, los bora y los muinane (tres lenguas tonales) donde con el manguaré se pueden ‘pronunciar’ palabras, sobre todo nombres de clanes y nombres de personas. Y esto es independiente de ciertos toques estandarizados para indicar eventos (hacer coca, pilar coca, las mujeres están haciendo cahuana, etc.), los cuales replican, a veces, el patrón melódico de palabras o el patrón rítmico-melódico de la actividad misma (por ej., el sonido rítmico que producen las mujeres al batir la cahuana con un palo grande). En estos tres grupos lo he presenciado en diferentes ocasiones (e incluso hay unas cartillas del ILV sobre el uso del manguaré para la lectura y escritura del bora http://www.ethnologue.com/show_language.asp?code=boa).” El asunto se abordará un poco más adelante en la reseña de una publicación sobre los bora titulada *Mekamunaa*. Para una discusión más amplia y con abordajes teóricos sobre las relaciones entre música y lenguaje, ver Steven Feld y Aaron A. Fox. “Music and Language” *Annual Review of Anthropology* 1994, 23:25-53.

⁸ Por ejemplo, un estudio centrado únicamente en lo que la gente dice, cree y opina sobre la música o sobre su música; o un trabajo analítico basado en la traducción numérica del fenómeno sonoro; o un análisis centrado en lo tímbrico, o estrictamente observacional, o basado en fuentes documentales, u orientado instrumentalmente a lo pedagógico.

pedagógicas de tipo gráfico.⁹ A veces haremos mención a ciertos énfasis “musicológicos” o “etnomusicológicos”, refiriéndonos con esto a una preocupación explícita de los investigadores por el sonido y por su análisis -más allá de lo estrictamente lingüístico- y con herramientas propias de la musicología o la etnomusicología. Las transcripciones de las letras de las canciones y de los mitos cantados, obviamente, son imprescindibles para un estudio etnomusicológico, pero no lo agotan, y están más cercanas a los estudios lingüísticos y de literatura oral.¹⁰ No obstante a veces mencionaremos trabajos muy significativos en ese sentido, aunque no sean musicológicos (por ejemplo, los de Preuss para los uitoto, o los de Holmer y Wassén para los tulle). En algunas regiones que casi no se han producido investigaciones específicas sobre la música, nos veremos obligados a reseñar alguna literatura donde se mencionan en forma indirecta rituales y música. Igualmente, un criterio que se tendrá en cuenta para la valoración de algunos trabajos más complejos será la consideración de las relaciones entre lo descriptivo, lo analítico y lo interpretativo. Muchos otros criterios pueden tenerse en cuenta, aunque no nos referiremos a ellos en todos los casos, como la perspectiva histórica, o de género, por ejemplo.

A continuación se revisa la producción académica en torno a la música de los pueblos indígenas en Colombia en los últimos veinte años,¹¹ producción bastante escasa, dispersa y que –como

⁹ Son muy conocidos los sistemas de escritura musical en Oriente, pero también los hay por ejemplo en África (ver, por ejemplo, Kay Kaufman Shelemay. “Notation and Oral Tradition”, en Ruth M. Stone, ed. *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 1: Africa*, Routledge, 1997, p.146-163. <http://gld.alexanderstreet.com/Browse>)

¹⁰ Muy pocos dudan de la utilidad de la transcripción cuidadosa de un corpus específico para cualquier ejercicio descriptivo o analítico en el campo de la lingüística, incluso desde enfoques teóricos contrastantes. Sin embargo, en los estudios sobre música, con frecuencia no se hace uso de una transcripción de lo sonoro como recurso descriptivo y analítico. Al igual que sucede en la lingüística, en música las transcripciones no deberían ser un fin en sí mismas, sino una herramienta para producir preguntas (C. Seeger. 1958. “Prescriptive and Descriptive Musical Writing”, *Musical Quarterly*, 44, 184-195; ver también Mantle Hood. 2001(1971). “Transcripción y notación”, en F. Cruces, ed. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta, p. 79-114). Lamentablemente, con frecuencia varios de los trabajos que vamos a reseñar incluyen unas partituras como anexos, desde las cuales no se interroga, problematiza o analiza nada.

¹¹ Se toma como punto de partida la década de los 80, pues el último balance publicado fue el de Egberto Bermúdez en 1987 (“Música indígena colombiana”, en *Maguaré* 5:85-98 <http://www.ebermudezursos.unal.edu.co/musind.pdf>). Dos décadas antes, el mexicano Samuel Martí publicó “Etnomusicología en Colombia” (*Revista colombiana de folclor*, 2, 5, 1961, segunda época, 131-143), un balance más completo elaboró el etnomusicólogo de Indiana U., George List titulado “Ethnomusicology in Colombia” (*Ethnomusicology*, vol. 10, No. 1, Latin American Issue, Jan., 1966, 70-76), y otro Ronald R. Smith titulado “Latin American Ethnomusicology: A Discussion of Central America and Northern South America”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 3, No. 1 (Spring - Summer, 1982), pp. 1-16. No obstante haremos algunas menciones a investigaciones anteriores cuando consideramos que son muy significativas, y que no han sido suficientemente incorporadas o tenidas en cuenta en trabajos posteriores. Una revisión bibliográfica exhaustiva que da cuenta de las publicaciones en torno a los pueblos indígenas en Colombia hasta los 80 es la de Blaz Telban (*Grupos étnicos de Colombia*, Quito, Abya-Yala, 1988, 526 pág.), periodo que coincide con la publicación de Bermúdez. Desafortunadamente, no se ha producido una bibliografía semejante desde esa época que facilitara el trabajo de búsqueda para el período de los últimos veinte años. No obstante es de gran utilidad la obra monumental y día a día actualizada de Alain Fabre, *Diccionario etnolingüístico y guía bibliográfica de los pueblos indígenas sudamericanos* 2005, edición electrónica: <http://butler.cc.tut.fi/~fabre/BookInternetVersio/Alkusivu.html>.

veremos- no permite la mayoría de las veces dar cuenta de la situación de la música en sus territorios. Nuestra intención no es hablar tanto de las músicas indígenas hoy, como de las investigaciones que se han publicado sobre ellas. Tal como lo hicimos en una publicación anterior,¹² pretendemos motivar y orientar a nuevos investigadores en este enmarañado, interdisciplinar y complejo campo, así como realizar un balance y una presentación comprensiva y crítica de sus problemas, temáticas y enfoques en Colombia.

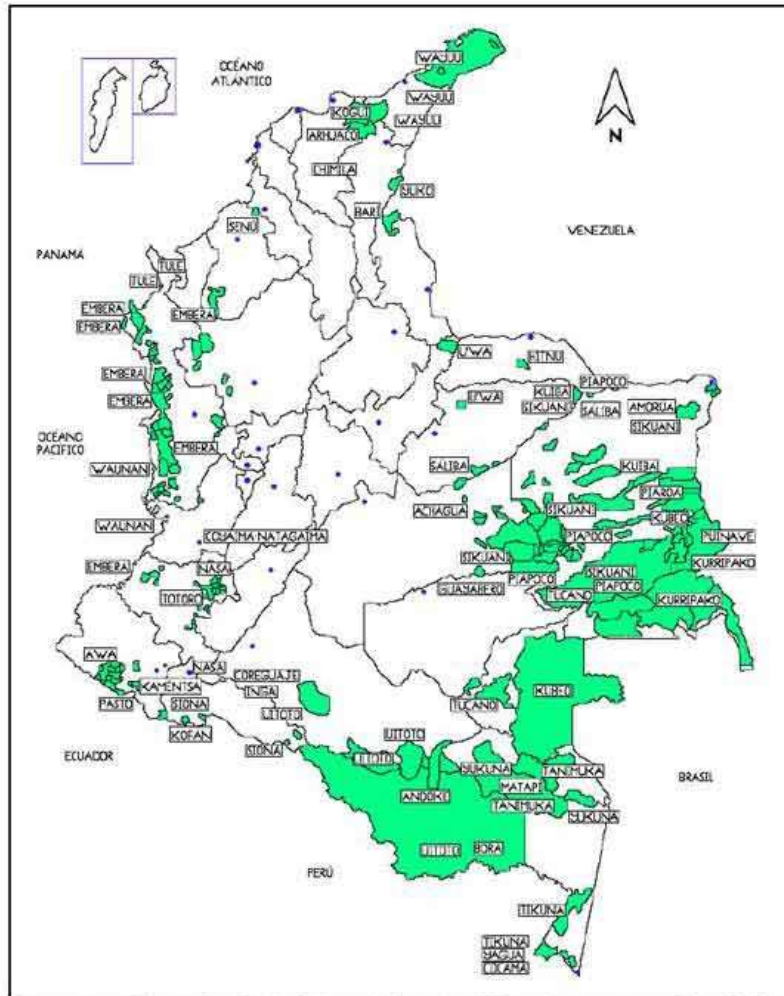
Otras bibliografías anteriores, más orientadas hacia la música en general en Colombia, pero que incluyen listados especializados sobre música folklórica (entre la que incluyen a los indígenas) son: Carmen Ortega Ricaurte. "Contribución a la bibliografía de la Música en Colombia", en *UN. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, Nº 12(1973)83-256; y Jorge Morales Gómez. *Contribución a la bibliografía del folclor colombiano (Listado hasta 1973)*, Bogotá: Taller Don Bosco, 1978, 130 p.

Dadas las limitaciones en el acceso a la información y la poca circulación de ésta incluso al interior del país, pido disculpas anticipadas por las involuntarias omisiones y agradezco los diferentes aportes y comentarios, aportes que se facilitarán por el foro virtual que se vincula a este artículo. Dado que un trabajo como este se refiere básicamente a fuentes bibliográficas, se prefiere mencionar los datos bibliográficos en el texto o a pie de página para facilitar su consulta en el momento, y así conocer las características de la publicación, y no en un largo y tedioso listado al final. Igualmente, aprovechando las ventajas de la edición digital hipermedia se hacen vinculaciones a los trabajos originales digitalizados, tanto en texto como audiovisuales. Dado que los autores citados usan sistemas diferentes de transcripción fonética de los términos en las lenguas amerindias, se mantiene la terminología original de éstos sin intentar unificarla. Las traducciones de las citas textuales en francés, inglés y portugués al castellano son del autor.

¹² "Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre música popular tradicional en Colombia", en *A Contratiempo*, Segunda Época 11(2000)36-49.
http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf

(Mapa 3: Ubicación aproximada de los resguardos indígenas en Colombia 2001)

Ubicación aproximada de los resguardos indígenas en Colombia -2001-



Fuente: Arango y Sánchez. "Los Pueblos Indígenas de Colombia, 1997", actualizado con base en Dgai, 2001. Los resguardos coloniales corresponde a trabajos realizados por los autores en 1987, con base en archivos de entidades privadas, parte del Incora y Ministerio del Interior.

Como no es posible entrar en detalle en el casi centenar de pueblos indígenas, se han reagrupado para efectos expositivos en grandes regiones:¹³ Amazonía, Orinoquia, Pacífico, Caribe, y Andes y valles interandinos. Algunos pueblos –como los embera, por ejemplo- ocupan varias de estas regiones, por lo que se abordarán únicamente en la que se encuentra mayoritariamente la población. Dado que en varios casos las fronteras nacionales han separado artificialmente los territorios y pueblos indígenas, y que varios de ellos se han desplazado por distintos motivos –y se siguen desplazando- a uno y otro lado de las fronteras, se considera de utilidad para el conocimiento de estas músicas reseñar los trabajos publicados en los países vecinos.

1. Amazonía

En la compleja y extensa región amazónica que comparte frontera con Brasil y Perú (por ejemplo, los tikuna con Perú y Brasil, los yagua con Perú y los tukano con Brasil), hay trabajos pioneros como los de Theodor Koch-Grünberg (1909, traducción en 1992) de viajes realizados entre 1903 y 1905 en los que se tomaron numerosas fotografías, objetos y registros sonoros que fueron analizados por el musicólogo Erich M. von Hornbostel.¹⁴ Posteriormente son significativas las publicaciones de Frits Bose (1934)¹⁵ o, en Colombia la de los padres capuchinos en la primera mitad del siglo XX.

Respecto a estos últimos hay que mencionar, en primer lugar, a Fray Francisco de Iguazada y Fray Marcelino de Castelví con su trabajo sobre “Musicología Indígena de la amazonia colombiana” (1938, en *Boletín Latinoamericano de Música*, Bogotá, IV, 1938:675-708).¹⁶ En esta

¹³ Seguimos aquí, en parte, a Roberto Pineda. 1995. “Pueblos indígenas de Colombia: Una aproximación a su historia, economía y sociedad”, en *Tierra profanada: grandes proyectos en territorios indígenas de Colombia*, Bogotá: Proyecto ONIC-CECOIN-GhK, p. 1-37; *Geografía humana de Colombia* (varios autores y volúmenes, edición del Instituto de Cultura Hispánica, Bogotá), y *Los pueblos indígenas de Colombia en el umbral del nuevo milenio. Población, cultura y territorio: bases para el fortalecimiento social y económico de las comunidades indígenas*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación. Para una revisión crítica de las propuestas de regionalización ver François Correa. “Regionalización socio-cultural en Colombia: Balance crítico”, en *Revista Colombiana de Antropología*, XXVII(1989-1990)117-136.

¹⁴ *Dos años entre los indios. Viajes por el noroeste brasileño 1903/1905*, 2 vols. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ver, por ejemplo, en el segundo volumen el anexo “Acerca de algunas flautas de pan del noroeste de Brasil”, un estudio sistemático de su afinación y escalística.

¹⁵ Bose, F. 1934. „Die musik der Uitoto“. *Seitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, 2(1), 1-14.

¹⁶ Los misioneros jugaron un papel importante en la región amazónica, especialmente en los Departamentos del Putumayo y Caquetá, apropiándose de tierras indígenas –denominadas “baldías” por el Estado colombiano-, poniendo a trabajar a los indígenas en sus haciendas y fundando internados para niños –con y sin consentimiento de los mismos indígenas- (ver Eduardo Ariza – M^a Clemencia Ramírez y Leonardo Vega. 1998. *Atlas cultural de la Amazonia colombiana. La construcción del territorio en el siglo XX*, Bogotá: ICAN, p. 35 y ss, o también Augusto Gómez López, “El Valle de Sibundoy: El despojo de una heredad. Los dispositivos ideológicos, disciplinarios y morales de dominación”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 32(2005)51-73). En contraste con lo anterior, el trabajo los capuchinos catalanes Fray Francisco de Iguazada (estuvo en el Vicariato Apostólico del Caquetá de 1931 a 1944, falleció en 1962), y el prólogo de su superior Fray Marcelino de Castelví (1908-1951, también llegado al Vicariato en 1931, y fundador del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonia Colombiana en Sibundoy en 1933, y de la revista “Amazonía Colombiana Americanista”), muestran –en lo musicológico- una perspectiva muy de avanzada para la época (comparando con otros escritos fundadores de la

publicación plantean un enfoque cientificista propio de la época y de la musicología comparada, un entusiasmo por la investigación sistemática, un conocimiento de la literatura especializada de su tiempo (en inglés, francés, alemán), una conexión de lo musical con la transcripción y traducción lingüística, y un nivel de análisis que es difícil encontrar en los trabajos colombianos hasta los años 90. Si bien es analizada desde la superioridad del dominador, el texto de Igualada insiste en la riqueza de la música amazónica (“tesoro de música nacional”). Fruto de su análisis la caracteriza como diatónica (esta afirmación habría que interpretarla hoy en el sentido de ausencia de cromatismos y melismas), con una estructura musical en función de los textos –y no los textos enmarcados en una estructura musical que se repite-, con ritmo uniforme, y en asocio con los “bailes” (“reuniones amistosas de toda la gente de la tribu en la casa del que ofrece la fiesta y aun de todas la tribus vecinas”) en los que se logra un impacto emocional importante. Incluye descripciones detalladas de los instrumentos, su afinación, transcripciones de 13 cantos y melodías instrumentales a partir de la audición en campo e incluso un glosario con los nombres de los instrumentos en la escritura fonética del Instituto de Etnología de París. Para cada melodía anota su fuente, fecha y lugar de audición, contexto de ejecución, transcriptor, comentarios descriptivos, críticos y analíticos. Las transcripciones corresponden a los uitoto, carijona, bora, kamsá, inga, tiniguas y coreguaje.¹⁷ Siguiendo con los capuchinos, posteriormente el Padre Alberto de Cartagena, publicó en España un artículo (“Apuntes sobre Danzas Indígenas de algunas Tribus de la Amazonia Colombiana”, en *Antropología y Etnología*, Instituto Bernardino de Sahagún, CSIC, Madrid, tomo VIII, enero-junio 1953, p. 83-113) con transcripciones musicales de la Reverenda Madre Calvarina de la Pasión.¹⁸

musicología en Colombia, como los de Daniel Zamudio en el mismo año de 1938, explícitamente racistas y desconsiderados de las expresiones musicales de indígenas y afrocolombianos, o el de otro sacerdote, José Ignacio Perdomo en su *Historia de la música en Colombia*, donde afirma “La música indígena colombiana parece estar desprovista de realismo y de estética; se nota la ausencia de motivos aprovechables, se caracteriza por el estado primitivo y rudimentario que se nota en los principios de la historia de la música”, Bogotá: ABC. Esta frase se encuentra no sólo en la 1ª ed. de 1945, sino en la 3ª ed. de 1963, p. 13).

¹⁷ Las transcripciones –como prácticamente todas las de esta época que se realizaron sin ayuda de grabaciones ni dispositivos mecánicos que facilitaran el análisis- terminan encajonando la música en las estructuras melódicas y rítmicas convencionales en que fueron formados los investigadores. Un somero análisis de un canto uitoto, como los grabados por Benjamín Yeppez a comienzos de los 80, muestra permanentes oscilaciones en cada sonido sostenido, ataques y caídas en glissando, intervalos no diatónicos (pero tampoco el uso de melismas), y rítmicas complejas muy articuladas al texto que se canta, pero dentro de unos periodos o frases de extensión bastante homogénea, así como formas reiterativas de iniciar las frases y de cadencias conclusivas. Un análisis sistemático de esta música -70 años después- está todavía por hacer. En el artículo se menciona la preparación de un libro que se encuentra en estado avanzado, y que desconocemos si finalmente fue terminado y publicado.

¹⁸ El texto publicado en España fue reeditado en Colombia pocos años después en dos entregas en la revista *Hojas de cultura popular colombiana*. La versión inicial del artículo incluye fotografías en blanco y negro, tomadas por los capuchinos, y otras del Museo del Hombre de París; igualmente un vocabulario con la traducción de las palabras usadas en el artículo (huitoto, miraña, muinane, bora y rossígaro). Nos referiremos a la reedición colombiana del artículo, puesto que –aunque el contenido es prácticamente el mismo a excepción de las fotos y el vocabulario que fueron eliminados en Colombia- hay pequeñas correcciones de estilo y de la grafía de los términos indígenas. El primer artículo publicado en Colombia es “Cantos indígenas”, en *Hojas de cultura popular colombiana*, Bogotá, Nº 46 (1954) 3 páginas (corresponde a las págs. 102-107 en la publicación española de 1953). Probablemente la misionera Calvarina –madre superiora y transcritora de las partituras- también era catalana, pues pertenecía al Instituto de las Franciscanas Misioneras de la Inmaculada Concepción, fundado en Barcelona en 1859. Sin lugar a dudas, ésta es una mujer pionera en abordar la música indígena colombiana. Las cinco transcripciones musicales

A finales de los años 60 se publica un balance sobre las investigaciones en esta región a cargo de Lila M. Wistrand para la revista *Ethnomusicology* (vol. 13, No. 3, Sep., 1969, 469-488): “Music and Song Texts of Amazonian Indians”.

Aunque no son propiamente etnomusicológicos, igualmente hay numerosos y ricos trabajos etnográficos donde música, ritual y cosmología se articulan, como el de los esposos Hugh-Jones que, además, incluyen excelentes descripciones de los instrumentos y profundizan en su simbolismo.¹⁹ En estos casos, la música, los instrumentos y los rituales y simbolismo a ellos asociados ocupan un papel central en las monografías. En este mismo sentido, las publicaciones del antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff entre 1971 y 1986 resultan imprescindibles,

son de los uitoto de La Chorrera y El Encanto (Dep. del Amazonas, ríos Igarapará y Putumayo, respectivamente): *jusie*, sobre la yuca; *jatdiko*, sobre el palo multiplicador –palo hueco sobre el que bailan-; *kererije kabúraji*, en el que se elogia al dueño del baile; *kereriji ragodda*, del baile sobre la *yaripa* cuando no hay *jatdiko*; *kiameka*, para quejarse de la calidad de la *kawana* o bebida fermentada en el baile. Estas transcripciones se encajonan mucho más en el compás que las de Fray Francisco de Iguazú. Igualmente se transcriben fragmentos de los textos de otros cantos uitoto como el del estreno de la casa, así como dos “bailes” de los bora (baile de la fruta *humarí*, y del chontaduro), uno de los muinane (*fikábbá*, mariposa nocturna), y dos de los “rosíggaro” –resigaró, arawak- (*pikggui* o del chontaduro, y el de la construcción del maguaré). Todos los cantos van acompañados de un breve comentario sobre el contexto en que se canta y sobre su significado, el texto en el idioma original, así como los datos del recolector y el lugar. La otra parte del artículo del padre Cartagena fue publicada en la misma revista tres años después con el título “Baile indígena colombiano”, en *Hojas de cultura popular colombiana*, Bogotá, Nº 79 (1957) 9 pág. (corresponde a las páginas 83-101 en la edición española de 1953; reeditado también en la *Revista de la Universidad de Antioquia*, Nº 176, 1970, p. 19-38). Allí menciona los bailes para “poner o cambiar el nombre”, “inauguración del Maguaré”, “estreno de una casa”, y “cosecha de los frutos” (*juakke* cuando es de frutas, *sekkei* si es de carne o pescado, en uitoto). Señala igualmente que, a diferencia de los tikuna, los uitoto no celebran baile para el nacimiento o para el matrimonio. Luego se refiere con cierto detalle a los largos preparativos, incluyendo alimentos, coca, máscaras e instrumentos musicales, como los sonajeros (*firisai* en los uitoto, *guatdai* en los miraña, *baatoae* en los resigaró, *guatdi* en los muinane); flauta *ikkatde* entre los huitoto, o *citro* en los muinane; y tubos de bambú para golpear el piso). Es interesante señalar que el padre Alberto realmente no considera como instrumentos musicales sino únicamente las flautas. Finalmente describe en detalle un baile en sus aspectos más comunes. Aunque las descripciones son buenas y precisas, el texto de Fray Alberto abunda en juicios de valor desde una posición de superioridad y reitera la labor civilizadora y cristianizadora de los misioneros, así como los cambios que se están produciendo en las costumbres de los indígenas. No obstante, en algunos detalles se aprecia un cierto reconocimiento y valoración de la cultura indígena, así como algunas consideraciones muy próximas a la idea del “buen salvaje” rousseauiano. Los manuscritos de estos artículos se encuentran en el archivo general de los capuchinos en Milán, Italia -Archivo Provinciali Cappuccini Lombardi-, así como buena parte de los archivos de los misioneros capuchinos en Colombia). El padre Alberto estuvo en el Vicariato de Caquetá de 1939 a 1952 y en marzo de 1952, al crearse la Prefectura de Leticia, fue asignado allí como Superior, donde probablemente se mantuvo hasta 1957 que aparece en Bogotá en el barrio Muzú fundando una nueva parroquia; obviamente, las publicaciones mencionadas tuvieron que ver con su estadía en el Vicariato de Caquetá (la información sobre la estadía de los capuchinos catalanes en Colombia proviene del Hno. Redentorista José Cruz que escribió una crónica basado en fuentes primarias del archivo del Vicariato de Sibundoy). Nos tomamos la molestia de presentar algunos datos biográficos de los capuchinos pues, a diferencia de otros extranjeros pioneros de la musicología indígena en Colombia, éstos son tal vez los menos documentados.

¹⁹ Hugh-Jones, C. (1979). *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hugh-Jones, S. (1979). *The Palm and the Pleiades. Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.

especialmente su obra *Desana*, sobre los tukano del Vaupés –complejo del yuruparí-, escrita en diálogo con el indígena Antonio Guzmán.

En 1993, en un número monográfico sobre las sociedades amazónicas de la revista *L'Homme*, el etnomusicólogo francés Jean-Michel Beudet publicó otro balance sobre “L’Ethnomusicologie de l’Amazonie” (vol. XXXIII, 126-128, pág. 527-533). Éste es muy interesante porque se centra –no en lo descriptivo- sino en los aportes teóricos y en los nuevos enfoques que han producido los estudios amazónicos. Realmente es muy selectivo y únicamente reconoce como trabajos serios unos pocos realizados en Brasil: los de Rafael José de Menezes Bastos sobre los pueblos del Alto Xingú (1978 y 1989) y los del norteamericano Anthony Seeger sobre los suyá (1987). En ese momento (1993) Beudet afirma que las obras sustanciales se pueden contar con los dedos de una mano y que no se pueden responder con seriedad preguntas básicas como ¿existen características comunes a las músicas del mundo amazónico? ¿Hay elementos musicales compartidos –más allá de algunos instrumentos- entre pueblos de la misma familia lingüística? ¿Existe una rítmica gé o una fisonomía tonal karibe? Adicionalmente, al no existir documentación confiable en el pasado remoto, resulta imposible una etnomusicología de cierta profundidad histórica.

Otro estado del arte que puede ser de interés para esta región, aunque no está referido a la etnomusicología, es “Discourse Forms and Processes in Indigenous Lowland South America: An Areal-Typological Perspective” (Christine Beier, Lev Michael, y Joel Sherzer, *Annual Review of Anthropology*. 2002. 31:121–45). Su pertinencia tiene que ver con el análisis del discurso en contextos rituales y en el chamanismo.

Continuando con los estados del arte en el siguiente período, el mencionado etnomusicólogo brasileño Rafael José de Menezes Bastos,

http://www.musicaecultura.ufba.br/Entrevista_Bastos.pdf

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4783056T8> tal vez el mejor

conocedor de la música de los pueblos de las “tierras bajas” en Brasil y en las fronteras vecinas, en una reciente publicación, ha señalado que los trabajos sobre esta región, especialmente desde los 90, han recaído sobre la disciplina antropológica (a diferencia de los trabajos en otras regiones que han estado a cargo de sociólogos e historiadores –algo similar sucede en

Colombia-) (“Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Primeira Parte)”, en *Antropologia em Primeira Mão* UFSC 86(2006)1-26

<http://www.antropologia.ufsc.br/86%5B1%5D.pdf> y

<http://www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf>). Estos trabajos no son exclusivamente musicales

sino que toman como punto de entrada “la mito-cosmología, la filosofía, las artes como un todo, el ritual y el chamanismo, el simbolismo y la cognición, la historia y la política” (p. 7). Han sido tesis de posgrado, varias de ellas de universidades latinoamericanas, norteamericanas y europeas, y de muy escasa circulación. En la revisión de una amplia literatura, Menezes nos

ofrece igualmente un panorama comprensivo de las características estructurales de las músicas de estos pueblos. La música es el centro integrador del ritual y de los discursos (“Música nas

Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Segunda Parte)”, en *Antropologia em Primeira Mão* UFSC 89(2006)1-26

<http://www.antropologia.ufsc.br/rafael%2089.pdf>), función

articuladora que no reposa únicamente en la secuencia de las canciones y de la música instrumental (p. 8-9). La música se caracteriza igualmente por jugar con la polaridad “centro-periferia”, solista-coro, en una dualidad asimétrica (12-13), y por ser “como un sistema traductor del canal comunicativo del ritual, que traduce el mito en danza, pintura corporal, arte plumario y otras artes visuales”. Menezes Bastos (1978) ha trabajado principalmente en el Alto Xingú, utilizando los conceptos de la Antropología Cognitiva, la Etnociencia y la Lingüística Estructural para entender la música como un sistema significante-comunicante, y tratando de pensarla superando el dualismo música-cultura propio de la definición de la etnomusicología de Alan Merriam (“el estudio de la música en la cultura”).

El territorio amazónico colombiano normalmente se subdivide en tres grandes subregiones: Norte (Departamentos del Vaupés, Guainía y Guaviare), Sur (Departamento del Amazonas) y Piedemonte andino (Departamentos del Caquetá y Putumayo). Sin embargo, desde el punto de vista cultural, los especialistas²⁰ distinguen algunas subzonas que toman como referencia las cuencas de los ríos, grosso modo:

1.1. Alto Orinoco-Río Negro: habitada principalmente por los pueblos curripaco-baniwa, puinave (y en menor medida piaroa, tukano orientales, entre otros).

Sobre esta zona vale la pena señalar dos investigaciones. La primera, con trabajo de campo realizado en Venezuela entre los wakuénai (curripaco) en los años 80, que ha dado lugar a varias publicaciones de Jonathan D. Hill²¹, centradas en los cantos chamánicos y rituales, y que Piedade ha considerado que podrían ser pertinentes no sólo para este pueblo sino en general para el mundo amazónico, especialmente el del Alto Río Negro²². Hill se refiere en sus trabajos a las ceremonias del *puđáli* (relaciones horizontales de intercambio entre diferentes grupos) y

²⁰ François Correa R. 2000. *Geografía humana de Colombia. Amazonía Amerindia Territorio de Diversidad Cultural*, tomo VII, volumen I, Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, p. 104-105.

²¹ Hill, J. D. 1985. „Myth, Spirit Naming, and the Art of Microtonal Rising: Childbirth Rituals of the Arawakan Wakuénai”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 6(1), 1-30.

1987. “Representaciones musicales como estructuras adaptativas: la música de los bailes ceremoniales”, en *Montalbán*, vol. 17:67-101.

1990. “El mito, la música y la historia. Transformaciones poéticas del discurso narrativo en una sociedad amazónica”, en Basso, Ellen - Sherzer, Joel. Coord. *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, Quito: Abya-Yala, p. 71-88.

1992. “A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon”. En E. J. M. Langdon (Ed.), *The Portals of Power: Shamanism in South America* (pp. 209): University of New Mexico Press.

1997. “‘Musicalizing’ the Other : shamanistic approaches to ethnic-class competition among the upper Rio Negro”. En L. E. Sullivan (Ed.), *Enchanting powers : music in the world's religions* (pp. 139-149). Cambridge, Mass.: Harvard University.

2004. “Metamorphosis: Mythic and Musical Modes of Ceremonial Exchange among the Wakuénai of Venezuela”. En M. Kuss (Ed.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Volume 1. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico* (pp. 25-48). Austin: University of Texas Press. <http://www.utexas.edu/utpress/books/kusmu2.html> . Esta es una buena y reciente síntesis de sus investigaciones, e incluye dos CD con ejemplos musicales.

²² Acácio Tadeu de C. Piedade: *Música Ye’pâ-Masa: Por Uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*, 1997, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 218 p.

kwépani (danza de Kuwái, baile de las relaciones verticales desde los ancestros míticos; Kuwái es un personaje de la cosmología wakuénai que aparece como jaguar y cuya voz e instrumentos inician el mundo).

Una síntesis de las relaciones entre ellos sería:

<p><i>Molítu</i> (metáfora de las trompetas – <i>kúlirrina-</i> y flautas –<i>máwi-</i> sagradas) en el baile <i>kwépani</i> Mitificación del sonido musical (música convertida en discurso mítico)</p>	<p><i>Déetu</i> (flautas tipo yapurutú –grandes flautas con aeroducto interno sin orificios digitales-) en el baile <i>pudáli</i> Musicalización del discurso mítico (discurso mítico convertido en sonido musical)</p>
<p><i>Molítu</i> (rana) como <i>Káliéni</i> (personaje mítico iniciador de la horticultura y del baile del <i>pudáli</i>) Musicalización del discurso mítico (discurso mítico convertido en sonido musical del canto de las ranas)</p>	<p><i>Mútsi</i> (larva) en el mito de <i>Kuwái</i> Mitificación del sonido musical (conversión del poder musical de nombrar en discurso mítico, o diálogo)</p>

Hill propone los conceptos de “mitificación” y “musicalización”. El discurso ritual más poderoso sería este último, “en el que un chamán transpone el discurso mítico en ... discurso hablado, cantado y rezo entonado” (p. 202). Menos poderoso sería el discurso en el que transforma “los sonidos poderosos del lenguaje musical en discurso mítico” (p. 21). Estos dos procesos se complementan y “remiten a la interacción mutua de la musicalidad del habla y al poder clasificatorio del lenguaje” (p. 21). A pesar de la síntesis que se presenta aquí, la perspectiva de Hill es más performativa que estructuralista. Se refiere en detalle a aspectos musicales de los rituales y las características específicas de los instrumentos en conexión con los textos de los cantos y la mitología. Si bien sus trabajos contienen transcripciones y análisis musicales, según Dale Olsen,²³ este es uno de los aspectos menos logrados en cuanto no sirven para mostrar evidencia sobre los argumentos centrales de la mitificación y la musicalización. Se pueden consultar en la WEB un centenar de grabaciones de campo en mp3 (http://www.ailla.utexas.org/search/view_resource_sp.html?country_name=Venezuela).²⁴

Desde el lado colombiano, y también sobre los curripaco, vale la pena mencionar el trabajo de Manuel Romero Raffo (2003. *Malikai. El canto del malirri. Formas narrativas en un mito amazónico*, Bogotá: Parature – CEREC, 305 pág.). Fue financiado con una Beca Francisco de Paula Santander en 1995, aunque el trabajo de campo inició desde 1986. Se propone dar cuenta de la relación estructural entre “tradición oral, música y petroglifos”. Igualmente logra una muy buena articulación con astronomía y botánica. Lo musical se concentra en la fiesta del *pudale* o *dabukurí* (oferta estacional de alimentos, abundancia que se regala), pues –al igual que en la

²³ 1994. “Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society by Jonathan D. Hill”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 15(2), 244-252,

²⁴ En Aretz (o.c., 1991, pp 179-184) se incluye un texto traducido de J. D. Hill, y algunas transcripciones realizadas por Aretz de las cintas grabadas en 1981 por el mismo Hill.

fiesta de *naakapetaka* (dejar ver algo que los otros no han visto, iniciación)- son la música instrumental y los cantos los articuladores del ritual acompañados de danzas. La música relata la periodicidad del comportamiento ambiental. No obstante, las transcripciones musicales (toques de yapururús por Isidro Fernández, Pilar Agudelo, Juan Carlos Marulanda y Juan Carlos Vergel) aparecen sin conexión con el texto y sin ningún tipo de análisis o comentario.²⁵ Igualmente es una lástima que Romero no haya tenido en cuenta los numerosos trabajos etnomusicológicos de Hill, muy afines a sus intenciones.²⁶

En cuanto a los puinave, contamos con la transcripción fonológica, traducción y análisis de trece “cantos de chicha” por parte de un antropólogo candidato a doctor en una universidad en Amsterdam: Jesús Mario Girón Higueta (2004. *Recuperación de cantos de baile de la etnia puinave del Departamento del Guainía*. Bogotá: Universidad de los Andes-CESO-CCELA, 121 p., incluye CD con la grabación de los cantos). Por la revisión de las fuentes, muy probablemente celebraran el yuruparí y usaran las trompetas de dicho ritual, pero sus bailes tradicionales ya no se practican por la influencia de los misioneros del Instituto Lingüístico de Verano, por eso el título del trabajo habla de “recuperación”.²⁷ En lo musical, esta publicación cuenta con la transcripción de cuatro de los cantos por el músico egresado de la U. de los Andes, Víctor Hernández. Para ello realizó primero una Partitura de Seguimiento Lineal (PSC, ayudado por computador) pero, viendo que la música era bastante tonal –sugiere que por la influencia de los cantos cristianos-, optó por presentar una partitura convencional; igualmente realiza un análisis musical de las melodías transcritas (p. 62-65). No obstante, y a pesar de la inclusión de dicho análisis, éste resulta separado y el trabajo no logra articular lo fonológico y lo cultural con lo musical.²⁸

1.2. Medio y bajo Vaupés-Apaporis (noreste amazónico colombiano): tukano orientales (barasana), tukano medio (cubeo), makú,²⁹ principalmente. Musicalmente esta zona se caracteriza por las flautas del complejo de yuruparí (trompetas longitudinales sin embocadura en varios tamaños), y flautas de pan.

El trabajo clásico de S. Hugh-Jones (1979) ya citado tal vez sigue siendo la obra de referencia sobre el simbolismo del ritual *he* y de los instrumentos entre los barasana, versión del yuruparí

²⁵ Tenemos conocimiento de que Ninfa Rodríguez e Isidro Fernández recibieron una Beca departamental del Fondo Mixto de Cultura del Guainía para la transcripción de la música indígena del Guainía en 1999, pero no hemos tenido acceso al texto, aunque sí lo tuvo Manuel Romero.

²⁶ En la bibliografía cita únicamente el trabajo “El mito, la música y la historia” (¿Indiana, 1998?).

²⁷ José María Rozo. “La fiesta del diablo entre los puinave”, en *Boletín de Arqueología*, Bogotá, I, 3(1945)242-246. En 1985 se publicó un video de la serie Yuruparí en la que, para mostrar ante las cámaras, recordaron la interpretación de los yapurutús y bailaron (*Cerro Nariz: una aldea proscrita*, dirigida por Gloria Triana, Audiovisuales).

²⁸ En el LP titulado *Venezuelan folk and aboriginal music*, de la Columbia World Library and Folk and Primitive Music, vol IX, SL-212., hay una grabación de 50 segundos titulada: “Panpipes of the puinabe, two Indian boys, Rio Guaviare, Colombia, recorded by Pierre Gaisseau, 1949” Más adelante se señala que los adolescentes tocaban un par de flautas de pan de seis tubos cada una, y que el tubo más largo era de unos dos pies y el más corto de un pie.

²⁹ Si bien sobre los nukak-makú no conocemos un estudio etnomusicológico, en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura (Biblioteca Nacional), existe una grabación de audio realizada por Jorge Restrepo González (antropólogo de la U. Nacional) en mayo de 1992 en el Departamento del Guaviare.

de este pueblo; muestra los instrumentos sagrados como símbolos fálicos y como expresión del antagonismo entre los sexos. Sin embargo, no es un estudio propiamente musicológico. Además de las trompetas *hotiri* (largas con un pabellón resonador añadido) y *rihoa* (cortas, sin resonador), menciona cinco pares de flautas tipo yapurutú, en tres tamaños.³⁰

Tal vez el mejor estudio musicológico sobre un pueblo de esta región –pero en el territorio brasileño– es la tesis de maestría en antropología social del músico Acácio Tadeu de C. Piedade: *Música Ye’pâ-Masa: Por Uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro* (1997, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 218 p.). Este trabajo sobre los tukano que viven en un afluente del Vaupés da cuenta de las clasificaciones nativas de los géneros musicales, los mitos en torno a los orígenes de los instrumentos, los rituales en los que se interpretan, aborda algunos debates teóricos desde la etnomusicología, la ejecución de cada instrumento, y transcribe y analiza una buena muestra de cantos, toques de carrizo –flautas de pan-, de yapururú (aunque anota que este instrumento no es de su tradición), y de yuruparí. En cuanto a los cantos se centra en los cantos *kaapiwayá* creados por Ye’pa-o’akihi “en varios momentos a lo largo del viaje mítico de la cobra-canoa, en la cosmogonía ye’pâ-masa. Los ancestros, que eran gente-pezu, escaparon del mundo subterráneo y viajaron en una anaconda, juntamente con los ancestros de todas las etnias del Alto Río Negro” (p. 64). Estos cantos son ininteligibles pues son en la lengua de los dioses y los ancestros, son ciclos de canciones ligados normalmente a una fiesta *dabacuri* en la que todos bailan. En determinado momento el baile se detiene y hay una ofrenda ceremonial de bebidas, en las que las mujeres cantan otro tipo de cantos denominados *ahadeaki*, éstos sí en lengua ye’pâ-masa, que también analiza Piedade. Concluye el análisis de los cantos con un sistema de oposiciones binarias, así:

<i>Kapiwayâ</i>	<i>Ãhadeak</i>
hombre	mujer
colectivo	individual
texto fijo	texto improvisado
texto incomprensible	texto comprensible
lengua ancestral	lengua actual
mito	historia personal
repeticiones	variaciones
inicio ceremonioso	inicio espontáneo
pulso variable	pulso constante

³⁰ Sobre los textos del yuruparí ver H. Orjuela. 1983. *Yurupary. Mito, leyenda y epopeya del Vaupés*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. De esta misma época es un material pedagógico en el que se hace una descripción bastante detallada de las “reuniones y bailes” tucano y de cómo son las canciones y la música (además de la mitología) (Guillermo Galvis Díaz. 1985. *Los tucano. Mitología y vida social*, Oficina de Supervisión de Educación del Vaupés. Texto mecanografiado y multicopiado, 71 pág.); Guillermo Galvis (1949-1982) fue un misionero seglar caldense formado en el seminario de Yarumal, que trabajó con tres informantes tucano durante varios años para la redacción de un manuscrito que sería publicado después de su muerte por la Coordinación de Educación Nacional del Vaupés.

“El mundo masculino surge aquí como un mundo más colectivo, siendo la voz de los hombres menos individual, un mundo más homogéneo y, por tanto, mostrando las señales de fuerza y vigor social que la unión produce. Allá el mundo femenino evoca dispersión de fuerza en la esfera social que resulta apenas en parte del mecanismo cultural de la exogamia” (p. 135).

Para no extendernos más, nos referiremos a las trompetas tabú del yuruparí, trompetas *miriá-po'ra*, en cinco pares, y que vemos aquí analizadas en su ejecución por primera vez, pues el autor tuvo la oportunidad de verlas, grabarlas e interpretarlas por varias horas. Utilizan una técnica de *hocket* o alternancia que sigue una única regla básica: lo que la trompeta jefe-macho toca, su par debe responder igual. “Cada par de trompetas toca de acuerdo con las posibilidades particulares de articulación. Por ejemplo, en el par *yamá* –venado- hay tres articulaciones posibles: en el registro bajo, donde cada instrumento toca una nota cada vez (en la partitura, negras), en el registro alto tocando una nota cada vez, y en el registro alto tocando dos notas cada vez (corcheas)” (p. 120). Cada par utiliza un patrón diferente y tiene una diferente afinación, dando como resultado una sonoridad muy densa desde el punto de vista armónico, aunque bastante regular y con pocas variaciones en lo rítmico. Igualmente detalla la coreografía y el ritmo que deben llevar los pasos de cada par de trompetas, que deben ser diferentes, y los turnos de ejecución y de descanso para aguantar largas jornadas interpretando los instrumentos. Estas lógicas en la ejecución de los instrumentos se relacionan y son interpretadas a la luz de la mitología, tanto por los mismos tucano como por el investigador. El trabajo de Piedade muestra evidencia también de la apropiación por parte de este pueblo de instrumentos y repertorios de pueblos vecinos, y su incorporación en los bailes comunales.

Basándose en en las grabaciones y comentarios de Brian Moser y Donald Tayler (1960 y 1961, publicadas en 1972)³¹ y en los trabajos antropológicos de Gerardo Reichel-Dolmatoff (1971-1986), el etnomusicólogo Dale A. Olsen (p. 150-156) elaboró un breve artículo para la *Garland encyclopedia of world music*³² sobre los tukano que se encuentran sobre y entre el Vaupés y el Caquetá. Describe los instrumentos musicales (la maraca del payé o chamán, el maguaré o *toá-toré*, el caparazón de tortuga, flautas de pan tocadas por parejas, flautas en caña y en huesos y trompetas del yuruparí –*poré*, macho, y *ponemó*, hembra-), géneros y contextos de música y danza (shamanismo y eventos comunales como el *dabucurí* –intercambio de alimentos-, el *yuruparí* –de fertilidad e iniciación-, el *cachirí* –para motivos diversos como inagurar la maloca, o celebrar la visita de un viajero- y el *oyne* –funeral entre los cubeo-). No incluye ilustraciones musicales.

³¹ Moser, Brian; Donald Tayler, et. al. 1960-1961. *Music of the Tukano and Cuna peoples of Colombia*. Farnham, Surrey : Rogue Records. 1972 (remasterizado y editado de nuevo en 1987; ver una reseña de este disco por Egberto Bermúdez en *Latin American Music Review* Vol. 11, Nº 1, 1990, pp. 110-113). En la British Library hay una colección de 82 cintas grabadas por Moser y Tayler entre 1960 y 1961 (The Anglo Colombian Recording Expedition). De Moser y Tayler es también el documental titulado *Piraparaná* filmado en 1961 entre los makuna (tucano oriental) en que se grabó el baile del casabe (*naju basa*) y el baile del *chiruro* (baile de cortejo de los jóvenes, con flautas de pan de seis tubos).

³² Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland encyclopedia of world music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, 1998.

En cuanto a trabajos de pregrado en antropología, vale la pena señalar el de Diana Alexandra Mendoza Duque, *Música de ritual: Umbral del tiempo* (U. Nacional, 1992, 154 p., dirigida por E. Bermúdez) sobre los cubeo del Cuduyarí, Vaupés, y que se centra en el *dabukurí* o ritual de intercambio (otros rituales serían el de iniciación –*yuruparí*-, el funerario –llorada- y el de génesis –baile del muñeco-). Aunque Diana era estudiante del Plan Experimental en Música de la Escuela Superior de Música de Bogotá, las pocas transcripciones que se anexan fueron realizadas con ayuda del músico Hernán Salazar. Incluye una descripción detallada con medidas y afinaciones de los carrizos en cents. Además de la descripción del *dabukurí* como fiesta, plantea que hay tres clases de música: 1) el canto mítico o *meakamamuáteye* (canto de especialistas y adultos); 2) los bailes o cantos de danzas (que reciben una denominación diferente según el ritual; en el caso del *dabukurí*, *upaiye*; se realiza acompañados de “cascabeles” –*umáwa*-, y en el lenguaje de los ancestros, ininteligible, pues son ellos quienes cantan; también se percute contra el piso el bastón de yarumo –*kumba+*-)³³ las mujeres casi no cantan, bailan, pues son *y+yó* –complemento de la danza-; dirigidos por especialistas); 3) la música instrumental y los cantos populares (*yiriaino*): interpretados con flautas de carrizo (de pan: *emi pe’dú* y *kawá pe’dúba*), yapurutús (siempre por pares: *taraiñ+* y *j+aiñ+*), cabeza de venado y caparazón de tortuga (de tierra: *makáku+nbó*; de agua: *jiákumi*). Otros instrumentos que se ejecutan en otros rituales son la trompeta de *yuruparí* (*b+k+pueba*), flauta de yarumo (*wewaib+*), flautas de huesos de distintos animales, y maracas (*jaja*). Este trabajo está bien documentado y entra en diálogo con alguna literatura especializada de la etnomusicología.³⁴

Recientemente un equipo interdisciplinario (un biólogo, un ingeniero mecánico, un cámara y dos estudiantes de ingeniería de sonido con equipos profesionales de grabación) realizaron un breve trabajo de campo en la comunidad de Mutanacua (corregimiento de Pacoa, Vaupés) basándose en los conocimientos de Mariano Hernández, payé y músico tradicional barasana. Como resultado se publicó un libro-cartilla sobre los procesos de construcción de los instrumentos musicales de viento con numerosas fotografías, una monografía de grado en ingeniería de sonido centrada en los procesos de grabación más que en la música, un CD de audio y un video. Estos trabajos, aunque tienen un gran valor documental, tienen problemas en cuanto a la sistematicidad en la producción de los datos, al diseño mismo del trabajo de campo y a su interpretación, problemas que se hacen más evidentes al tener una duración muy breve y no consultar la literatura previa sobre el tema.³⁵ No obstante, la monografía de grado resulta pionera en cuanto a la incursión en este campo de una nueva carrera en el contexto colombiano: la ingeniería de sonido. La monografía –aunque no consulta la documentación

³³ En la literatura colombiana sobre los indígenas de esta región es frecuente usar el símbolo + para referirse a una especie de u francesa.

³⁴ De esa misma época (1992) es el video *Waimasa: la fiesta de los amigos*, dirigido por Benjamín Yopez y producido por COLCULTURA, sobre la fiesta “del abanico” entre los cubeo de Acaricuara (Vaupés).

³⁵ Felipe Andrés Bolaño Pinedo y Gustavo Andrés García Acevedo. *La experiencia de grabar instrumentos de viento de la comunidad de Mutanacua, corregimiento departamental de Pacoa, Vaupés*, 2008. Bogotá: Tesis de grado Maestro en música con énfasis en ingeniería de sonido, U. Javeriana, 80 pág.

Javier Francisco Suárez Pérez – F.A. Bolaño - Andrés Lozano Plaza – G.A. García -Juan Tomás Suárez Pérez - Mariano Hernández. 2008. *Manual pedagógico del proceso y técnica de construcción de los instrumentos de viento tradicionales en la comunidad Mutanacua, Corregimiento de Pacoa – Vaupés*. Bogotá: Asociación Pro-Selva Viva, Ministerio de Cultura, U. Javeriana, agosto 2008, 51 pág.

especializada sobre el tema- describe en detalle la problemática de la grabación de campo y, específicamente, en contextos indígenas a partir de la experiencia de los autores.

1.3. Medio Caquetá-Putumayo: murui-muinane (uitoto), andoke, bora, miraña, ocaina, nonuya. Llamados también “la gente del centro” se caracterizan musicalmente por el uso del idiófono maguaré y el palo multiplicador, un gran palo ligeramente levantado del suelo y sobre el que se danza, logrando un efecto percutido contra el suelo. Si bien los pueblos de esta zona tienen lenguajes diferentes, comparten extensos discursos rituales cuidadosamente memorizados, numerosos repertorios de canciones y un sistema de comunicación bastante eficiente a través del maguaré, un gran tronco vaciado con fuego, y que se percute con mazos.

El estudio clásico para los uitoto es del prusiano Konrad T. Preuss (1869-1938), con trabajo de campo en 1914, y que fue publicado en alemán entre 1921 y 1923, y traducido al español sólo hasta 1994 (*Religión y mitología de los uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, Bogotá: U. Nacional de Colombia, 2 vol. 232+912 pág.). Si bien no es un estudio etnomusicológico, describe las fiestas y transcribe en detalle los textos de los cantos y mitos. Más musicológico es el texto de Frits Bose, “Die musik der Uitoto” (*Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, 1934, 2(1) 1-39) en el que se describen los instrumentos musicales (1-14), y las características de los cantos (p. 24-39) (51 melodías transcritas de grabaciones). Posteriormente Jürg Gasché escribió unos comentarios para el disco titulado *Musique de indiens bora et witoto d’Amazonie colombienne* (Archives d’ethnomusicologie, Collection CNRS, Musée de l’homme, Paris, 1976).

A comienzos de los 80 el antropólogo colombiano Benjamín Yépez Chamorro publicó varios textos breves³⁶ en los que problematiza la aplicación del concepto de “música” a los cantos uitoto. Señala la existencia de diferentes tipos de cantos en diferentes momentos de los “bailes de frutas” (*murui+k*, *muinak+i*, *jaiyub+*, y *jimua+*). Uno de los cantos que no es de “solo cantar” (*eik+*), es el *aiñórak+*, consistente en una adivinanza que el grupo debe responder. Describe brevemente los instrumentos musicales agrupados en una clasificación “tentativa”: a) simbólicos (relacionados con la mitología), como el *jua+ra+* o maguaré y el *yadico*; b) los que emiten “señales”, como *korab+k+* (otro tipo de maguaré más pequeño y situado en el suelo),

³⁶ *Investigaciones sobre antropología de la música grupos Uitoto*, [Bogotá?]: Banco de la República. Fundación Para las Investigaciones Arqueológicas Nacionales ; Museo del Oro, 1980. folleto mecanografiado de 60 pág. (Este es el informe del proyecto de investigación financiado por la mencionada Fundación). Una versión reducida de este texto se publicó en el *Boletín Museo del Oro* con el título “Investigación sobre antropología de la música. Grupos Murui-Muinane (Huitotos)” 7(1980)32-38, y otra posteriormente “La música de los murui-muinane”, de tipo descriptivo e interpretativo en *Boletín de Antropología*, Medellín, 1987, 6(21)199-208, tal vez el texto más logrado, y en el que se sitúa la música en los contextos festivos o “bailes”. En estos trabajos no se tienen en cuenta los estudios pioneros de Preuss y Bose.

Benjamín fue integrante del grupo musical Yaki kandru en los años 70; director del Centro de Documentación Musical de COLCULTURA entre 1983 y 1993, desde donde realizó varios viajes para grabar música indígena en todo el país –especialmente en contextos de festivales- y desde donde publicó algunas antologías con grabaciones de campo. Benjamín fue formado en etnomusicología en el INIDEF en Caracas. Luego viajó a España donde reside actualmente y desde donde ha dirigido la publicación de las voces de Colombia del Diccionario de Música Hispanoamericana, sobre lo cual nos referiremos más adelante.

reribacuí (flauta de pan), y *garada* (bastón de mando con sonajero); c) los de la gente “sencilla”: *budugo* y *cereda* (trompetas longitudinales), *gagu+k+* y *keyuak+* (aerófonos de soplo verdadero, de filo, con canal de insuflación), *sicaño* (flauta doble) y el *firisai* o sonajero que se amarra en el tobillo en los bailes. Igualmente publicó un disco LP de la música de los murui-muinane (uitoto): *Música de los huitotos* (1981, Banco de la República, LP 33 ½ rpm, 40 minutos, con unas notas explicativas -5 pág.). Las grabaciones fueron realizadas entre 1979-1980 entre los ríos Caraparaná e Igaraparaná, al sur de la Amazonía colombiana (La Chorrera y El Encanto) e incluyen cantos del “baile de *suc’k++*” (origen del alimento, *monifue*), toque de *corab+k+* (idiófono), *reribacui* (flauta de pan) y *jua+ra+* (maguaré). Las notas explicativas son narraciones de los mismos intérpretes (“sus palabras hablan mejor de sus creaciones”). <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/huitotos/indice.htm> El principal aporte del conjunto de las breves publicaciones de Yopez es que fueron los primeros trabajos sobre música indígena en Colombia concebidos y realizados desde un enfoque interpretativo, es decir, centrándose en el punto de vista de los mismos indígenas sobre su música, aunque se desinteresó casi por completo en la descripción y el análisis. Igualmente, Yopez va a ser también el primer colombiano en difundir masivamente grabaciones de campo monográficas sobre un pueblo indígena (*Música de los huitotos* en acetato y, tres años después, *La música de los guahibo [sikuani-cuiba]*, en casete).

Una tesis de grado en antropología, aunque no propiamente musicológica, es la Miguel Ángel Bernal García sobre el *Ritual de Yadiko: el baile de los hombres encima de la anaconda original* (1996, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 142 pág., dirigida por Fernando Urbina), baile que ya fue descrito por Preuss (1921). Este baile se encuentra en forma similar entre los bora, andoke, nonuya y muinane. Se basa en la participación en uno de estos bailes entre los m+n+ka-uitoto en febrero de 1990 en la vereda Frente Uno (La Chorrera, río alto Igará-Paraná, Amazonas). Menciona diversos tipos de bailes o fiestas comunitarias: de la yuca brava (*ok+ma*), del juego de pelota (*uuik+*), de la fabricación del maguaré (*juara+*), y un ciclo de cuatro fiestas en relación con el mito de origen: fiesta de la tortuga charapa (*meniza+*), de flautas (*z+uk+i*), de frutas (*yua+*) y la “máxima expresión de la religiosidad uitoto”, la fiesta del *yadiko* o de la boa ancestral (*nuio*), del palo multiplicador. La tesis describe en detalle todos los preparativos de la fiesta que gira en torno a un árbol de comino de unos 15 m de largo que es cortado, tallado en forma de bloque y pintado, y al que se le hace una hendidura en canal en uno de los cuatro lados. Se coloca sobre una zanja al interior de la maloka y se entierra en el suelo en uno de sus extremos, de modo que queda cimbreado. En el baile, al saltar los participantes sobre el palo mientras se apoyan en un bastón para no caer, se produce un sonido resultado del choque del palo contra el piso amplificado por la resonancia de las dos cavidades (la zanja y la hendidura en el palo). El palo representa y es decorado como la boa ancestral de la cosmología amazónica. La monografía detalla igualmente la preparación de los alimentos, transcribe sintéticamente los diferentes cantos en castellano, pero no presenta ningún interés por lo propiamente musical (ni siquiera describe someramente los instrumentos como las flautas (*tot+bakui*, *gag+kai*, *zika+gno* y *budogoi*), el sonajero (*firisai*) o el “tambor de madera” (*koráb+k+*, en realidad un idiófono consistente en dos troncos de árbol con una hendidura longitudinal, colocados en el suelo con la hendidura hacia abajo, y que se percuten –a la manera del maguaré pero más pequeños- en el momento de recibir a los invitados).

María Luisa Rodríguez de Montes, lingüista, publicó una *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1981, 262) con relatos tikuna y uitoto, así como también de la población no indígena de la región. Recoge varias versiones con diferentes informantes entre 1975 y 1977, y realiza un análisis estructural de las narraciones. Todas fueron grabadas en cinta magnetofónica y contadas en castellano, a excepción de Lorenzo y José Soto Flórez, hijos de curaca, habitantes de Leticia desde los años 40, pero nacidos en 1920 y 1924 en La Chorrera, que en determinados momentos del relato se veían obligados a cantar en uitoto algunos pasajes. El trabajo de Rodríguez de Montes incluye estos pequeños fragmentos en uitoto y Jesús Antonio Quiñones (integrante del grupo musical Yaki kandru, del que hablaremos posteriormente), transcribió en partitura convencional siete de los 19 cantos recogidos. Las grabaciones reposan en el Instituto. Respecto a los relatos tikuna en castellano, Rodríguez observa que “presentan en determinados momentos una repetición de frases, lo cual da a la narración un cierto aire rítmico y musical” (p. 51).

En relación con lo anterior, aunque más desde la antropología y la etnopoética, es el excelente trabajo de Juan Álvaro Echeverri, con transcripciones detalladas de los textos de relatos, cuidando y valorando esas repeticiones de que hablaba Rodríguez de Montes, y la prosodia (*The People of the Center of the World: A Study in Culture, History and Orality in the Colombian Amazon*. Graduate Faculty of Political and Social Science, New School for Social Research, New York, 1997; ver su página WEB <http://www.docentes.unal.edu.co/jaecheverri/> para consultar ésta y otras publicaciones).

Más recientemente, un grupo interdisciplinario dirigido por el filósofo y estudioso de la mitología uitoto Fernando Urbina -junto con Blanca de Corredor, María Cecilia López y Tomás Román- publicó un interesante artículo sobre el maguaré: “La metamorfosis de Yiida Buinaima. Versiones de los uitotos y muinanes sobre el origen mítico y la hechura del maguaré” (2000, *Boletín del Museo del Oro*, No. 46:40-76. Enero. <http://www.banrep.gov.co/museo/boletín>).

Sin embargo, el mejor trabajo publicado que conocemos sobre la música de “la gente del centro”, es sobre los bora que se habían desplazado de las selvas colombianas a las peruanas debido a la guerra colombo-peruana. Los argentinos Jorge Novati (1937-1980, fallecido antes de la publicación) e Irma Ruiz publicaron en 1984 una buena grabación estéreo en acetato formato LP de 33rpm: *Mekamunaa. Estudio etnomusicológico sobre los bora de la amazonia peruana* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"). El disco venía acompañado de un folleto de 32 pág. de 31x31 cm. con fotografías, transcripciones musicales y textuales, y textos explicativos y analíticos. El folleto está muy bien documentado y revisa abundante literatura etnográfica y etnomusicológica (incluyendo a Köch-Grünberg, Igualada, Cartagena, Reichel-Dolmatoff, entre otros), así como textos metodológicos y teóricos de la etnomusicología norteamericana y latinoamericana. Igualmente consulta grabaciones previas sobre los bora realizadas por Bertrand Flornoy y Semione Dreyfus-Roche, y las del Archivo de Etnomusicología del Musée de l'homme en París (1976, con comentarios de Mireille Guyot). Después de una introducción histórica, a la organización social y al entorno de los bora del río Yaguasyacu (Loreto, Perú), aborda la mitología –especialmente la relacionada con el maguaré,

pero traducida al castellano- y una amplia descripción de los rituales; luego los textos de las canciones (aunque sólo una de ellas en bora, pero todas con traducción e interpretación cuando esto es posible, pues anotan que algunas canciones rituales son incomprensibles por los mismos bora pues “proviene del tiempo mítico y además corresponden a ‘otro mundo’”, p. 17).³⁷ Luego una descripción detallada de los instrumentos y su ejecución y, finalmente, comentarios detallados de cada grabación con énfasis en el análisis musicológico y con varias partituras. El trabajo de campo se realizó en enero de 1978 y el disco recoge 26 grabaciones del centenar que se hizo.

Analizando los relatos míticos, “el origen y el conocimiento de las canciones y las danzas por parte de los Bora está asociado a la muerte de la deidad que las da a conocer, provocada por la intervención de una mujer”, hecho que justifica el papel secundario de éstas en el canto y su no acceso a los instrumentos (p. 10). El hacer música pone en contacto con lo sagrado, la música es potente, lo cual implica una serie de tabúes y temores. “Es un don que las deidades otorgan a ellos, a la gente, a los del Centro del Universo... La música es un lenguaje común a los hombres y a las deidades”.

En cuanto a los rituales, describen con más detalle el *méémeba* (fiesta de la chicha de chontaduro o pifayo, *mééme*, en la que se “presentifica” el mito del origen del chontaduro), pues tuvieron la oportunidad de observarlo desde su preparación hasta su realización. Los preparativos duran una semana y se comunican con los invitados ausentes mediante toques de maguaré codificados y que fueron transcritos por los investigadores. El día de la fiesta desde temprano empiezan los cantos y danzas acompañados de sonajas atadas al tobillo y con personajes enmascarados. Estos cantos-danzas suelen ser monofónicos (hombres al unísono, y las mujeres una octava arriba). Un cantor guía, acompañado por una mujer guía, lleva la iniciativa. Una vez que llegan los invitados se realizan cantos y danzas *koojeinemajts+* en el día, y *pejkoojinemajts+* en la noche en el idioma del tiempo originario, siempre acompañados de sonajas en pies, y maracas en las manos. Se describen igualmente los “rituales” *apújco* (trabajo comunitario), *bahjaá* (inauguración de la maloca, que sigue las fases de la construcción, y que incluye en su primera fase una discusión o enfrentamiento musical con cantos), *ujcútso* (pedido y recolección de animales y frutos, en relación con el Padre-del-hacha *+jwaàj+niimuhe*), *llaaríwa* (para asignar nombre a los hijos del clan de la Garza, y que se caracteriza por el baile sobre el palo multiplicador o la boa primordial que se transformó en una loma para salvar a los bora de una inundación), *popoóhe* (para poner el nombre a un niño que va a ser jefe), *píchojpa* (también para poner nombre a un niño “común”).

Respecto a los instrumentos, en los aerófonos está el *chiyóró* (flauta de pan, dos instrumentos de tres tubos), y en los idiófonos, el *wahdaj+* o sonaja que se enrolla en el tobillo, el bastón *waáaba* (tubo de bambú que se golpea contra el suelo, especialmente en el *bahjaá*), el bastón o palo sencillo *waánabe* (en los rituales *popoóhe* y *llaaríwa*), *chekkeü* (maraca usada en el

³⁷ En este trabajo se presenta una coincidencia con los planteamientos que harían posteriormente Johnatan Hill y Piedade sobre la importancia de la musicalidad a la hora de narrar el mito, así como la diferencia en el lenguaje de las canciones relacionadas con la cosmología y el lenguaje de las canciones que se inventan o que hablan de temas cotidianos.

méémeba), *Ilaariwa* o “viga de baile” que se usa en el baile del mismo nombre, y que ya describimos anteriormente al hablar del ritual del *yadiko* entre los uitoto, *kjúumuhe* (idiófono de fricción, caparazón de tortuga, que ya no se usa pues ya no se hacen las grandes pescas colectivas con barbasco en el que se tocaba junto con una pequeña flauta de pan) y, finalmente, el *cuúmu* o “manguaré”. Los maguaré registrados en la grabación medían 152 y 131 cm de largo y 64 y 43 cm de diámetro; éstos no se tocan en los bailes, sino únicamente en la fase de preparación. Novati y Ruiz sostienen que la forma como utilizan los bora el *cuúmu* no es equivalente a un telégrafo o a “hablar”, sino que se transmiten “mensajes codificados y conocidos por la cultura” y que tienen relación con algunas palabras en el bora, lenguaje tonal que tiene dos tonos (no obstante, algunos pocos mensajes constan de tres alturas diferentes en el maguaré). Los autores recogen unos 30 mensajes comparando cómo se dice en bora, la traducción al castellano, y su codificación en la ejecución en el maguaré. Igualmente existen algunas formas de tocar el *cuúmu* más relacionadas con el canto –pero por fuera de los bailes– y que introducen hasta cuatro alturas diferentes, que reciben la denominación *cuumnehupa*, a diferencia del toque codificado que se llama *aámup+cuúmu*, y del equivalente hablado que se denomina *itcubahape*. Transcriben y analizan igualmente algunas de las melodías de los cantos grabados con el acompañamiento percutido de las sonajas y maracas, y un toque del *chiyyóro* (flauta de pan).

En cuanto a los andoke, una detallada y sistemática descripción de los bailes se encuentra en una tesis de maestría en antropología de la U. de los Andes en Bogotá, realizada por Nelsa Judith De La Hoz Melo y publicada en 2005: *Baile de tusi, de la boa al arco iris: Rito, relaciones sociales e identidad de la etnia Andoke, medio río Caquetá, Amazonía colombiana* (Bogotá: Universidad de los Andes), sobre un trabajo de campo en 2003. Se centra en el baile de *tusi*, o de la boa, o del árbol multiplicador (o *yadiko* entre los uitoto). Además de la descripción detallada de la fiesta, de su análisis e interpretación con las herramientas de la antropología, y habiendo revisado una abundante literatura relacionada sobre la región y sobre lo ritual, transcribe –en andoke y castellano– buena parte de los cantos. Las anotaciones de tipo musicológico son escasas e imprecisas (“la canción tiene cuatro notas”, el baile de caguana se acompaña del manguaré “desacompasado”...). Es interesante en esta tesis la reflexividad que se muestra, tanto de la antropóloga como de los mismos indígenas, que en uno de los momentos del baile iniciaron un debate cantado en andoke sobre su presencia como observadora: “Acaso es juego la palabra de nuestros padres con la que Uds. están consiguiendo plata vendiéndola...” (p. 72). Este es un trabajo muy valioso sobre dicho baile, sistemático y detallado en las observaciones, con novedosas y sugerentes interpretaciones sobre el baile y la música, pero que no aborda sistemáticamente lo musical.

El lingüista John Landaburu, además de sus conocidos trabajos sobre la lengua andoke, elaboró junto con los andoke una cartilla bilingüe con dibujos, relatos y textos de canciones adecuados para los niños con fines pedagógicos (*Poosióho nni du’hai yióto nhai. Cantos y danzas infantiles de la comunidad andoque del Amazonas*, Bogotá: Universidad de los Andes CCELA, 1994, 17

p.).³⁸ Tal vez motivada por ella, Yeshica Serrano Riobó realizó su trabajo de grado en antropología sobre la música que los andoke consideran adecuada para sus niños: *Canciones de los muchachitos. Cantos infantiles andoke* (2008, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 177 p. Acompañado de un CD con las grabaciones de campo). Esta monografía va tejiendo algunos argumentos sobre temáticas diversas (cosmología, relaciones naturaleza-cultura, procesos de socialización, educación formal, ritualidad, música, parentesco), lo que le da riqueza, pero le resta profundidad. Aborda igualmente el concepto de “música infantil” desde una perspectiva *emic*, relacionándola con aquellos cantos asociados al mundo ritual (del baile de *tusi* –de la boa o del palo multiplicador-, y del baile de chucha –inauguración de maloca o de barrer maloca-) que no implican un peligro para los niños por los espíritus y las fuerzas que se invocan, y a otro tipo de cantos como las narraciones “en las que venían cantando los animales”, y los que se usan para dormirlos, bañarlos o jugar. Logra dar cuenta de la perspectiva tanto de los varones y como de las mujeres adultos, contrastándolas, no así de los niños. Casi la mitad del trabajo está dedicado a la transcripción, traducción (a cargo de Levy y Fisi Andoke), comentario y análisis de los textos de los cantos adecuados “para los muchachitos”, según los andoke. Lamentablemente, y aunque Yeshica ha estudiado música, no realiza ningún tipo de analítica de lo sonoro como tal.

1.4. Frontera Vaupés-Apaporis y Medio Caquetá-Putumayo: tanimuka, letuama, yukunamatapí. Esta zona comparte las características de las zonas 2 y 3.

1.5. Alto Caquetá-Putumayo: tukano-occidentales (y en menor número, carijona, kamsá, paez, embera).

En cuanto a estas dos subzonas no disponemos de información sobre trabajos etnomusicológicos.

1.6. Trapecio amazónico: tikuna, yagua.

Sobre los tikuna se han realizado numerosas monografías antropológicas y lingüísticas, de tradición oral e historia (ver especialmente las de Jean-Pierre Goulard, con trabajo de campo desde la década de los 80 en Perú y Colombia).³⁹

Una descripción ya clásica de los instrumentos musicales y de los rituales se publicó en 1952: Curt Nimuendaju. *The tukuna* (Berkeley: U. of California Press, cap. V), sobre un trabajo de campo en los años 40 en Brasil.

³⁸ En la página WEB de El Archivo de los Idiomas Indígenas de Latinoamérica AILLA, de la U. de Texas, se pueden escuchar algunas grabaciones de relatos y cantos andoke recopilados por Landaburu (www.ailla.utexas.org)

³⁹ J.-P. Goulard (del CNRS) cuenta con una colección de 50 casetes grabados con una Sony HDM entre 1985 y 1995 en dos comunidades del grupo Ticuna a ambos lados de la frontera peruano colombiana (Provincia de Ramón Castilla, Loreto, Perú y en el trapecio amazónico de Colombia, en el departamento de Amazonas). Son grabaciones de mitos y de cantos rituales efectuadas unas veces durante celebraciones y otras veces con fines de grabación. La mayoría de los cantos rituales y una parte de los mitos han sido transcritos y traducidos. Las transcripciones y la traducción de un canto y de un mito han sido publicadas en su tesis doctoral. Los originales de esta colección se conservan en los archivos personales del recopilador en París, y algunos ejemplos pueden escucharse en la página web del IFEA <http://www.ifeanet.org/multimedia/collec.php?langue=ES&collec=9>.

En Colombia, en 1961, una Comisión Colombo-Británica (Moser, Tayler y Uscátegui) grabó algunos cantos entre los tikuna de Nazaret propios del baile de la pelazón o de iniciación femenina. El músico Manuel Benavides del Centro de Investigaciones Folklóricas de la U. Nacional (y que recibió formación en etnomusicología en el INIDEF⁴⁰ de Venezuela) escribió un pequeño documento (mecanografiado, 19 páginas) titulado *La música de los tikuna* en el que transcribe en forma detallada y analiza la música –sin transcribir los textos- de tres cantos grabados por la Comisión: dos con acompañamiento de tambor, y uno interpretado por dos mujeres.

El estudio más destacable (y tal vez el único) es de la lingüista de la U. Nacional de Colombia, María Emilia Montes R., todavía inédito, *Los cantos tradicionales entre los ticunas (Amazonas). Ensayo de caracterización: Textos de la música vocal alrededor del ritual de iniciación femenina* (Beca de investigación de COLCULTURA, Informe final, 1991, 74 pág. y basado en un corpus recopilado entre 1984-1986): “Durante la fiesta de iniciación femenina [pelazón, *yüü*] se canta, tanto en los rituales previos como en los posteriores a la ceremonia central. La presente investigación se centra en los textos de los cantos relativos a esta ceremonia (...) Sobre los cantos chamánicos, curativos, o ‘cantos de brujo’ no hemos obtenido ninguna información. Aunque aún hay médicos tradicionales ticunas, es más frecuente que se acuda a los curanderos yaguas o los reputados chamanes cocamas” (pág. 2). Además de los textos de cantos, en el trabajo se encuentra una descripción del ritual, de los instrumentos, de las nuevas prácticas musicales –muy influenciadas por las músicas brasileñas, peruanas y evangélicas-, y de las características musicales generales de los cantos usando alguna terminología musicológica, pero sin transcripciones ni ejemplos específicos. El canto en el ritual de iniciación no es propiamente considerado “canto” (*wijaè*) sino más bien como “consejo” y “bendición” (*tüütüüü*). Igualmente, el término para danza en el ritual no coincide con el término que los tikuna usan para los bailes modernos (para ellos usan el término “correr” y “caminar”). En las conclusiones se señalan algunas ideas muy sugerentes: “Parece que toda la producción de la unidad de texto y música remite a las herencias de los antepasados que aprendieron una fiesta y unos cantos-consejo, palabra de alguien, mandato antiguo, con los que conservan el orden del mundo; y ésta es la restricción fundamental a la que en últimas están realmente sujetos textos y melodías” (p. 59). En este contexto, la frecuente improvisación y libre juego de creación musical y poética debe interpretarse, no tanto como el alejamiento de lo previsto, sino como mecanismo para incluir

⁴⁰ El INIDEF de Venezuela (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, fundado en 1970 y financiado parcialmente por la OEA) concentró durante la segunda mitad del siglo XX los recursos para investigación en música en la región, y la formación en etnomusicología, aunque inicialmente marcada por el folklorismo, y siempre con una preocupación musicológica (centrada en el fenómeno sonoro y en la transcripción en partitura de los materiales). Hay que anotar que los procedimientos de registro de información fueron siempre muy sistemáticos y cuidadosos con las tecnologías de la época. El centro de documentación del INIDEF –junto con el de Indiana en Estados Unidos- es probablemente el archivo más importante del continente en cuanto a música popular tradicional latinoamericana. Sin embargo, de las 33 misiones de 3 meses de duración cada una, que se realizaron para recoger material de campo en casi todos los países latinoamericanos, sólo dos se realizaron en Colombia, concretamente en la Sierra Nevada de Santa Marta, grabándose 144 cintas magnetofónicas y tomándose 750 diapositivas y 384 fotografías (Aretz 1991:248 y 354), y otra en la que se realizaron unas breves grabaciones en Guapi y en Guambía en 1974 (esta expedición no aparece mencionada en la obra anterior, pero sí por la profesora argentina Blanca Elena Hermo que participó en el viaje).

un texto en una estructura condicionada por el orden de la danza ritual. En cuanto a los instrumentos del ritual se mencionan las “sonajeras” (*áru*), el caparazón de la tortuga (*tori*), trompetas similares a las del yuruparí (*tòkù* –esta es tabú-, e *íburi*), bastones con los que se percute el suelo (*bàbá*), y un pequeño tambor (*tútu*, que según Nimuendaju, 1952, sería de reciente introducción entre los tikuna).

Un hermoso trabajo, con una metodología de “recuperación colectiva de la tradición”, es el publicado por el antropólogo Hugo Armando Camacho González. Aprovechando su posición como trabajador en el campo de la salud en la región, realizó una serie de talleres con la población tikuna de Nazareth, Arara, San Martín y Puerto Nariño en Colombia, así como con algunos poblados tikuna del otro lado de la frontera (Perú y Brasil) entre 1992 y 1994. En dichos talleres se fue reconstruyendo la memoria oral en torno al baile de la pelazón [*yüüechíga*]. La investigación fue Premio Nacional de Cultura 1995 en tradición oral indígena: *Torú umatuchamwtu yuuegúgú: nuestras caras de fiesta* (Bogotá: Tercer Mundo – Instituto Colombiano de Cultura, 1996; Transcripción del tikuna, Francisco José Huaines, de Arara, 201 pág.). El cuerpo del trabajo es la transcripción de las narraciones y de los cantos en torno al baile (en tikuna y castellano), así como una descripción sistemática de lo que sucede en los varios días que dura (en dos columnas: al interior de la maloca, y afuera). Igualmente hay una buena descripción de los instrumentos (bocinos –*koíri*-, flautas de pan –*cheku*-, trompeta mayor –*tokü*...), pero no un análisis musicológico.

Sobre los yagua del lado peruano de la frontera, el francés del CNRS Jean-Pierre Chaumeil ha publicado varios trabajos. El que tiene un interés más etnomusicológico es “Des Esprits aux ancêtres. Procédés linguistiques, conceptions du langage et de la société chez les Yagua de l’Amazonie péruvienne » (en *L’Homme*, 1993(126-128)409-427). Este es un artículo que, antes que descriptivo, plantea un argumento muy concreto:⁴¹ “Teniendo como base el examen de los diferentes procedimientos lingüísticos y sonoros puestos en práctica en los rituales yagua, es posible evidenciar una teoría indígena común al lenguaje y la sociedad (...) [Los dos modos de organización social (jerárquico e igualitario) tienen un correlato en las dos grandes] modalidades del discurso (por una parte la lengua arquetípica de los ancestros, por otra la voz de los espíritus, las alegorías y onomatopeyas) y los dos registros sonoros (sonidos graves de los tubos, sonidos agudos de las flautas), doble sistema de comunicación y de organización social donde la forma y el sentido trabajan de manera concertada” (p. 427). El trabajo menciona tres tipos de rituales yagua: 1) rituales clánicos de iniciación masculina (muy similares al yuruparí del noreste amazónico colombiano, subzona 2); 2) rituales periódicos que señalan los ciclos reproductivos y de vida; 3) rituales ocasionales asociados al chamanismo y a la caza. Muestra las relaciones entre esos tipos de rituales, y finalmente describe, transcribe y analiza la música de los cinco pares de flautas que intervienen en ellos. Las flautas son el par de grandes trompetas semejantes a las del yuruparí (asociadas a los animales terrestres y volátiles, tabú para las mujeres, *rúnda* y *yát+*), el par de trompetas de bambú con un cierre de arcilla en uno de sus

⁴¹ Este argumento se encuentra esbozado en trabajos anteriores como los de Johnatan Hill (1985 y 1986) sobre los wakenai de Venezuela en el Alto Río Negro, y que ya mencionamos, o en el estudio de McDowell (1990) sobre los discursos rituales de los kamsá en el Valle de Sibundoy en Colombia, y que comentaremos más adelante. Posteriormente, argumentos similares aparecerán en otros trabajos como los de Piedade.

extremos para facilitar la emisión del sonido (*wirisió* y *rimitiu'*, asociadas a los anfibios), y las flautas longitudinales de pico, a manera de yapurutús (de 3 y 2,5 m de largo, tres pares, asociadas a los animales acuáticos, *wawitihó*).

También sobre los yagua peruanos, pero esta vez sobre los cantos femeninos, en 1997 Susana Weich-Shahak publicó “Decoding oral musical tradition: Yagua Women’s Songs, A Case Study” (*Latin American Music Review*, vol. 18, No. 1, Spring – Summer, pp. 30-43), con transcripción musical y análisis de cinco canciones.

1.7. Frontera entre Alto Caquetá-Putumayo y los Andes: inga, kamentsá (sibundoy), kofán.⁴²

Sobre esta región, después del texto ya citado de Fray Francisco de Igualeda en 1938, que incluye numerosas fotografías en las que se observa frecuentemente conjuntos de dos y tres violines con un tambor, no hemos encontrado otros trabajos. Los comentarios de Igualeda se refieren al rondador (flauta de pan, *ngoánasá* en kamsá), pífano o flauta de pico de unos 25 cm, otra flauta de pico más grande acompañada por tambor ya caída en desuso (transcribe una melodía de carnaval kamsá junto con el tambor), la trompeta -muy similar al erke andino- de más de tres metros de largo (*miyésfjuá*, en kamsá; transcribe una melodía acompañada de un tambor), el cuerno de buey (*jatonés*), el caracol (*chórós* en kamsá y *churo* en inga), y el violín y el arpa, más usados entre los inga de Santiago y San Andrés. Entre los instrumentos de percusión menciona tres clases de tambores: *snjanabé*, *tumborbé* y *tamboñirbé*; la tortuga de fricción (*torturés* en kamsá), cascabeles y sonajas. Curiosamente no se refiere a la flauta traversa, casi siempre de gran tamaño, que es común observar en fotografías de mediados del siglo pasado,⁴³ y que se usaba frecuentemente por los chamanes y en el carnaval kamsá.⁴⁴ Es decir, sobre la música en esta región, por su carácter de frontera entre el Amazonas y los Andes, encontramos instrumental y música de ambas regiones, así como el impacto de la música misional.

“Construir la comunidad Kamsá por medio del lenguaje ritual”, de J. H. McDowell (1990. En E. B. Basso & J. Sherzer, ed. *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, Quito: Abya-Yala, p. 297-318) es un trabajo más lingüístico que etnomusicológico pero que muestra las transformaciones del lenguaje en su uso ritual.

⁴² En un disco titulado *Lowland Tribes of Ecuador* (Folkways FW04375_201) hay una grabación de un canto de un chamán kofán de 7:10 minutos, realizada en Ecuador por David Blair Stiffler en 1986.
<http://www.folkways.si.edu/trackdetail.aspx?itemid=14234>

⁴³ Ver, por ejemplo, las fotos de Lothar Petersen en 1947, Sibundoy, en la que aparecen músicos con grandes flautas traversas, similares a las tundas ecuatorianas
(<http://www.lablaa.org/blaavirtual/antropologia/pia/pia11.htm>).

⁴⁴ En 1978 una misión de cooperación técnica holandesa dirigida por Bernard J. Broere y Sylvia G. Moore, publicaron dos discos LP con grabaciones de campo en Nariño y alto Putumayo, en el sello Philips (*Música de la tierra Colombia*, 1980, 63460145, estéreo). En el volumen 1 se incluyen tres grabaciones kamsá: Desfile de klestringe (carnaval), dueto de flautas traveseras, canción de carnaval “klestringe” (en una de las fotos de la carátula se pueden observar dichas flautas y tambores).

Haciendo un balance general de la región amazónica, hemos de señalar que el peso de la producción académica y discográfica ha estado en investigadores extranjeros. Esta producción, como ya anotó anteriormente Meneses, después de los viajeros pioneros –y los misioneros en el caso colombiano–, ha recaído en antropólogos con trabajos de campo de larga duración, ha sido muy influyente internacionalmente y se ha sostenido a lo largo del tiempo. Las investigaciones realizadas por colombianos se pueden contar con los dedos de las manos. Son trabajos muy complejos desde el punto de vista de interpretación de la cosmología, los relatos cantados y el ritual, pero con poco desarrollo en el análisis propiamente musicológico. Esto ya lo había señalado el reconocido etnomusicólogo Anthony Seeger:⁴⁵ “La literatura antropológica sobre estos pueblos incluye con frecuencia análisis a fondo de los rituales pero no un debate de lo musical. Esto es frustrante para los etnomusicólogos, pero refleja una tendencia general en antropología de evitar discusiones en torno a los sonidos (y a los olores y sentimientos)”. No obstante, el trabajo lingüístico y antropológico ya adelantado ha sentado unas excelentes bases para posteriores estudios que aborden el fenómeno sonoro de los cantos e instrumentos amazónicos con un enfoque más etnomusicológico, especialmente en aquellos casos que se conservan grabaciones de campo de las transcripciones lingüísticas. Con énfasis propiamente musicológico destacaríamos las investigaciones del norteamericano Jonathan Hill, el brasileño Acácio Tadeu de C. Piedade y los argentinos Jorge Novati e Irma Ruiz.

2. Orinoquia

En Colombia, esta región ubicada en los departamentos de Arauca, Casanare, Meta y Vichada, se caracteriza por sabanas naturales y bosques de galería. Los pueblos indígenas son los hitnu (o macaguán, familia lingüística guahibo), betoye (originalmente familia chibcha, pero hoy no hablan su lengua), kuiba (wamona, familia guahibo), sikuaní (guahibo) y sáliba (saliba-piaroa). Al sur del río Meta, en una llanura más alta, los sikuaní y piapoco.

Las investigaciones musicológicas de los pueblos indígenas de la región de la Orinoquia y la Sierra del Perijá no han avanzado significativamente desde los trabajos pioneros de los antropólogos colombianos Benjamín Yezpe Chamorro y María Eugenia Romero iniciados a finales de los años 70. La producción se divulgó en la década de los 80. El trabajo de Yezpe⁴⁶ es

⁴⁵ “The Tropical-Forest Region”, en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, 1998, p. 128.

⁴⁶ *Informe final. Investigación sobre Antropología de la Música. Estación Antropológica, Cravo Norte (Arauca)*. 1977. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, informe inédito mecanografiado de 15 pág. más las fichas de las grabaciones realizadas en cinta de carrete abierto. Aborda el fenómeno de producción de la música kuiba, buscando una aproximación a la comprensión de sus creadores para elaborar “una traducción de los hechos valedera para ellos y para ‘nuestra razón’”. El trabajo, en realidad, se reduce a unas fichas sintéticas sobre cada grabación en las que se anotan algunos breves textos en kuiba y su traducción. A continuación se refiere a los instrumentos musicales, con su nombre en kuiba y una somera descripción. Las tres últimas páginas se refieren a la música guahibo y tsiripo, con una descripción similar de los instrumentos. Las grabaciones fueron realizadas en varios viajes entre abril y septiembre de 1977 en Caño Mochuelo y Cravo Norte (Casanare) y en Vichada. Este trabajo, junto con otras salidas de campo en 1982 y 1983, fue la base para la publicación posterior denominada *La*

la publicación de un casete acompañado de un folleto en el que se narran en castellano algunas historias de la mitología guahibo (p. 7-20) y luego las fichas técnicas de las grabaciones con los textos en castellano y breves comentarios del contexto o función social del canto. El folleto incluye también fotografías de los instrumentos y de algunas personas y paisajes. La grabación presenta cantos sikuaní de mujeres, de cuna, para bailar (*yarake*), de amor (*banacubo*), de hombres guerreros (*cacube nabi*) y míticos (*Tsamani Monaë* y *Cuweí*); en los instrumentos, una melodía en carrizo (*jibabo* o flauta de pan). En cuanto a los cuiba todos los temas grabados son interpretados por hombres, especialmente de curación (*weiba*) y de pesca (*punu xuba*); en lo instrumental, melodías en flauta *oíbo* (de pico) y en una flauta de pan elaborada con plumas de ave (*tzaqui pekuarsibëre*).⁴⁷

Romero adoptó una perspectiva descriptiva e intentó algunas transcripciones musicales esquemáticas;⁴⁸ ya en 1978 señaló en una breve ponencia las transformaciones de las músicas de los pueblos del Casanare en relación con nuevos contextos al describir la presencia de las danzas y músicas indígenas en la fiesta de la Candelaria en Orocué.

Esta problemática de cambio cultural la profundizará Arturo Monje Uscátegui, treinta años después, con su tesis de grado en antropología, *Resignificación de la música en los Sikuani*, basada en tres breves períodos de trabajo de campo en los años 2004 y 2005 –para un total de dos meses- en los resguardos de Puerto Gaitán, Wacoyo y Corozal Tapajojo (Meta), y Cumaribo, Aiwa y Cumariana (Vichada) (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006, 119 p.). El trabajo de Monje, después de una revisión bibliográfica concienzuda que le permite comparar

música de los guahibo [sikuani-cuiba], 1984, Banco de la República, 39 páginas, con un casete (<http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/guahibo/indice.htm>). Puede verse un comentario crítico a este trabajo realizado por el reconocido etnomusicólogo Anthony Seeger en “La Música de los Guahibos. Sikuani-Cuiba by Benjamin Yepez Chamorro”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 1 (Spring - Summer, 1987), pp. 142-144.

Otro de texto de Yepez es “Los cantos medicinales cuibas”, en *Soliviento* (Arauca), 2(1990).

⁴⁷ Unas grabaciones más recientes se encuentran en el CD publicado en 1996 (*Itinerario musical por Colombia*, Bogotá, Fundación de Música y U. Javeriana, MA-TCOL001, con folleto de 16 páginas) en el que hay cinco temas grabados en 1992 por Egberto Bermúdez entre los guayabero, sikuaní, walabo y achagua: canto de un payé, flauta de pan, bailes cantados y fotutos (trompetas longitudinales en guadua, interpretadas por dos achagua en Umapo, río Meta).

⁴⁸ En el libro *Ensayos orinoquenses*, 1988, p. 85-88 esta antropóloga de la U. de los Andes presenta una “Ilustración sobre la música de los grupos guahibo y sáliva de los llanos orientales”. Texto elaborado para un Programa de la Radio Nacional en 1981.

En el libro *Geografía humana de Colombia*, en el capítulo titulado “Cuiva” (Región de la Orinoquia, tomo III, vol 1, 1993. 163-193), dedica un par de páginas a “Música y rituales” con la transcripción de dos cantos grabados en 1973. Y en el capítulo “Guahibo-sikuani”, escrito por Luz Marina Castro Agudelo, hay tres páginas (266-269) dedicadas a “los bailes” con cuatro breves transcripciones de cantos y toques –en notación convencional, sin precisiones- realizadas por M. E. Romero de grabaciones en 1972 (2), 1976 y 1988. En la misma obra, vol. 1, la sección dedicada a los Sáliva, también de la autoría de Romero, se incluyen unas cuatro páginas sobre “Música y ritual”, con una transcripción de toque de botuto y tambor grabado en 1978 en Orocué. Las transcripciones de estos trabajos adolecen de rigurosidad y de elementos técnicos básicos que ya se encuentran magistralmente en los pioneros de la musicología comparada de finales del XIX y comienzos del XX. No obstante, y a pesar de lo ya dicho, es necesario reconocer el interés de esta antropóloga –pionera para el caso colombiano- por abordar el fenómeno musical y sonoro en casi todas sus investigaciones, como un elemento más de la descripción etnográfica.

con la situación actual y adentrarse en el pensamiento sikuani, muestra que los instrumentos tradicionales ya no se usan (a excepción del carrizo –flautas de pan- en Cumariana, y el *tsitsito* - maraca- por parte de uno de los cinco chamanes que se encontraron en el recorrido por los resguardos mencionados). Algunos de los cantos y bailes colectivos –sin instrumentos- se siguen realizando como mecanismo de identificación cultural frente a los no-sikuani y en contextos escolares bajo la dirección de los maestros. Los cantos amorosos (*banacubo*) han sido reemplazados por el pasaje llanero acompañado por el cuatro, y los golpes recios llaneros (como el seis) han reemplazado a los *yarake* o “cantos de estar contentos”, como el *cachipichipi* y el *jalekuma*. Así mismo, esta monografía muestra el impacto de las iglesias evangélicas, y las transformaciones de las relaciones de poder en torno a lo sagrado, y lo musical asociado a él. El trabajo no incluye un soporte grabado y, aunque ocasionalmente realiza algunos interesantes comentarios musicológicos (el autor tiene algunos conocimientos musicales formales), no aborda una analítica sistemática de lo sonoro desde las herramientas de la musicología.

Igualmente hubo una producción importante por parte de los lingüistas en cuanto a transcripción, traducción e interpretación de relatos y cantos, algunos de ellos en el contexto ritual, como el de Francisco Ortiz G. “El rezo del pescado: Ritual de pubertad femenina entre los Sikuani y Cuiba.” (*Maguaré* 6-7:1988-1991:27-67), sobre trabajo de campo en Tsamani (Vichada). Igualmente el lingüista Francisco Queixalós (comp.) publicó una recopilación de relatos de la tradición oral sikuani (*Entre cantos y llantos*, Bogotá: Fundación Etnollano. Bogotá, 1991. 343 p.).

En esta misma línea, Eduardo Antonio Silva Peña realizó su trabajo de grado como Licenciado con énfasis en humanidades, español y lenguas extranjeras en la U. Pedagógica Nacional sobre *Cantos sikuani. Forma de enseñanza tradicional* (Bogotá, 2007, 60 pág.), a partir de un trabajo de campo de dos meses en el 2007 en la comunidad de Corocito, resguardo de Wacoyo (Puerto Gaitán, Meta). Se centra en el análisis de cómo funciona la oralidad en tres cantos y bailes tradicionales: 1) *Akanetoxi* o gaviota, ave que favorece el diálogo entre chamanes y lo divino, y también es habilidosa para la pesca, por lo que se invoca con esa intención; el baile toma algunos movimientos del animal. 2) El *katsipitsipi*, muy relacionado con la mitología sikuani, con la transformación en animales (como por ejemplo el pato real que hace alusión al vuelo del chamán) y con sus héroes primordiales. 3) El *jalekuma* que se refiere a una palma cargada de cocos y metafóricamente a la mujer embarazada que se ha ido (el texto incluye situaciones contemporáneas, como que se ha ido a la universidad). De estos cantos se grabaron dos o tres versiones, siempre una de ellas en una fiesta de la comunidad y las otras con cantantes individuales. La diferencia musical entre las versiones es bastante notoria, especialmente en lo melódico, no tanto en lo rítmico ni en el texto. Estos tres cantos bailados únicamente se acompañan con la percusión de los pies propia de la danza. Se transcriben los textos de los cantos en sikuani y en castellano íntegramente (de una de las versiones), y al final del trabajo se incluyen las transcripciones musicales convencionales de una versión de los tres cantos, realizadas por el estudiante de música Oscar Moya, sin ningún tipo de comentario o análisis. Estas transcripciones no reflejan adecuadamente lo que suena en las grabaciones que

acompañan la monografía, tal vez por la inexperiencia del transcriptor en el abordaje de este tipo de músicas.⁴⁹

Otra fuente de información proviene de estudios fronterizos venezolanos (piaroa, curripaco, piapoco, yaruro, yuko). Un estado del arte y una recopilación de la producción en torno a los pueblos indígenas en ese país fue publicado en 1991 (Aretz, Isabel. *Música de los aborígenes de Venezuela*, Caracas: FUNDEF-CONAC, acompañado de un CD) con valiosa información y numerosas transcripciones musicales sobre los hiwi o guahibo. El artículo “Los hiwi o guajiro” (p. 332-356), está basado en un trabajo de campo en 1947 sobre un grupo amorúa (familia lingüística guahibo) numeroso, que había sido llevado a trabajar en una hacienda del Guárico. El texto describe con mucho detalle los instrumentos, transcripciones de flautas de pan o carrizos (*jiba*), pitos de caña, cachos de venado, y cantos.

Sobre los piaroa (de la familia sáliva-piaroa)⁵⁰ la primera publicación está basada en el trabajo de campo en 1968-9 de Istvan Halmos, en Venezuela (1974. “Preliminary Report on a Field Work among Piaroa Indians”, *Revista Venezolana de Folklore* 5:58-72). Posteriormente, un investigador del INIDEF, Terry Agerkop, viajó en 1974 y 1978 (1983. *Piaroa*. Cajas audiovisuales INIDEF, Caracas). Un resumen de estas dos publicaciones puede consultarse en la obra citada de Isabel Aretz (1991:313-330), con numerosas transcripciones musicales y descripciones de los instrumentos. Más recientemente, el antropólogo venezolano Ronny Velásquez, que también fue formado en el INIDEF publicó con Nilo Ortiz “Los Piaroa: algunos instrumentos musicales”, en la revista digital *ENcontrARTE* (Año 1, Nº 2, 2004. Serie de artículos de divulgación sobre los piaroa venezolanos ilustrada con fotografías y archivos de audio en mp3.⁵¹ <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/warime/2/a7897.html>

Sobre los piapoco un equipo del INIDEF realizó grabaciones a finales de los 80 (a cargo del mencionado Ronny Velásquez, la uruguaya Marita Fornaro, Antonio Díaz, y Mauri Márquez), pero no hay un estudio publicado (ver Aretz 1991: 229-230).

Sobre esta región se puede concluir que los incipientes estudios colombianos sobre los sikuani se estancaron a finales de los 80 y no ha habido una continuidad ni una profundización. Los trabajos más musicológicos, y sobre los otros pueblos de la región, se encuentran entre los académicos venezolanos vinculados al INIDEF de Caracas.

⁴⁹ En este trabajo se menciona una monografía sobre estos mismos tres cantos en el resguardo Wacoyo diez años antes, así: “Ardila y Sabogal (1997), estudiantes de lingüística de la Universidad Distrital hicieron estudios importantes en el tema de la danza sikuani, ejercicio sumamente esmerado y descriptivo de cantos danzas como el *katsipitsipi*, el *jalekuma* y el *akanetoxi*”.

⁵⁰ Sobre los sáliva ya mencionamos anteriormente el breve escrito de la colombiana María Eugenia Romero sobre grabaciones de 1978.

⁵¹ En el LP titulado *Venezuelan folk and aboriginal music*, de la Columbia World Library and Folk and Primitive Music, vol IX, hay cinco grabaciones piaroa grabadas por Pierre Gaisseau en 1949. SL-212.

3. Pacífico

Esta región incluye las zonas costeras de los departamentos de Nariño, Cauca, Valle, Risaralda, Chocó y Antioquia. Los pueblos indígenas predominantes son de la familia lingüística chocó. En primer lugar, los embera (serranía del Darién al norte, serranía del Baudó y cuenca del Atrato, principalmente, y también en el sur de Panamá), los waunana (waunan, noanamá) (en el río San Juan), eperara-sapidara (llanuras aluviales del sur: ríos Saija, Infi, Guanguí). También en las vertientes occidentales de las cordilleras encontramos a los embera-chamí (alto río San Juan), los embera del Andágueda, los embera-chamí del río Garrapatas y los embera-katío del río Murri. Los nasa provenientes de los andes caucanos recientemente han ocupado el alto Naya. Finalmente, al sur (en las estribaciones occidentales del volcán nevado de Cumbal y también en el norte de Ecuador), encontramos al pueblo awá (kwaiker).

En esta región los escritos pioneros en Colombia también están en manos de misioneros: Fray Severino de Santa Teresa (“Sobre música en los indios catíos de la Prefectura apostólica de Urabá”, en *Creencias, ritos, usos y costumbres de los indios Catíos de la prefectura apostólica de Urabá*, Bogotá: San Bernardo, 1924). En 1984 se publicó un extenso artículo de los antropólogos y esposos Roberto Pineda Giraldo y Virginia Gutiérrez de Pineda basado en un trabajo de campo realizado en 1949 y 1950 en la región norte del Pacífico –“vertientes del Atrato, estribaciones orientales de la cordillera Occidental y la costa pacífica de Buenaventura hacia el norte”- (“Ciclo vital y chamanismo entre los indios chocó”, en *Revista Colombiana de Antropología*, XXV(1984-1985)9-181). Este no es un trabajo etnomusicológico, pero da cuenta superficialmente del estado de las prácticas musicales en la región entre los embera y waunana. Hay breves menciones en los contextos rituales: el “bautizo” de los niños, la iniciación de las y los jóvenes, la fiesta “del indio” en Quibdó, y los rituales chamánicos de los jaibaná,⁵² así como la ceremonia de culminación del proceso de formación de un nuevo jaibaná. Se mencionan algunas letras traducidas al castellano de las canciones, danzas, así como los siguientes instrumentos: “tambor grande y pequeño”, “guaches”, “capadores” (flautas de pan), “flautas” (traversas), tiples, dulzainas y la “trompa”.⁵³

⁵² En la misma época que los esposos Pineda hicieron su trabajo de campo el noruego Per Host realizó unas grabaciones de cantos chamánicos acompañados del batir de hojas en el alto río Sambú en Panamá a un indígena “chocó”, cerca de la frontera con Colombia (1949). Un hermoso ejemplo de 1:56 minutos fue recientemente editado en la colección *Endangered Music Project*, de The Library of Congress en EEUU: *The Spirit Cries. Music from the Rainforests of South America & the Caribbean* (RCD 10250, 1993). El sonido es bastante bueno para ser una grabación tan antigua. Actualmente el río Sambú es una zona turística con vuelos diarios a la ciudad de Panamá; los actuales embera forman parte del “paquete turístico” ambiental (tal cual puede leerse en los folletos) e interpretan para los turistas música con flauta travesa, bombo, cununo y maracas. Una grabación, también sobre los embera de Panamá, fue publicada por Folkways Records en 1983: FW04326 *Music of the Indians of Panama: The Cuna (Tule) and Chocoe (Embera) Tribes*, realizada por David Blair Stiffler; incluye toques de flauta (travesa) y tambor, así como cantos colectivos y de un jaibaná <http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=772>. Sobre los “chocó” (embera) de Colombia, en la British Library hay una colección de 12 cintas grabadas por Jonathan Ambache en 1965.

⁵³ Mencionamos este texto pues, aunque el trabajo de María Eugenia Londoño y su equipo que vamos a referir a continuación está bien documentado, no tuvo en cuenta este artículo.

María Eugenia Londoño (música y educadora), Silvio Aristizábal (antropólogo) y Ana María Arango (psicóloga) realizan un novedoso trabajo interdisciplinario en la década de los 80 que combina el estudio de lo musical, el juego, los procesos de socialización infantil y la educación formal hacia un modelo educativo bilingüe y bicultural entre los embera-chamí de Cristianía – Antioquia- (Universidad de Antioquia, 1990, inédito). Además participaron cinco coinvestigadores embera y el etnolingüista Daniel Aguirre Licht.

Una versión de este trabajo, más centrada en lo propiamente musical, elaborada por M^a Eugenia Londoño con la colaboración de Jorge Franco, recibió en 1993 el premio de investigación de música de La Casa de las Américas de La Habana, pero no fue publicada sino hasta el año 2000.⁵⁴ En este libro (2000) se recoge un interesante testimonio escrito (mecanografiado) por un embera-chamí en 1985 (Alejandro González Tascón. *Esbozo histórico y lucha de los emberá-chamí de Cristianía*, Medellín). En dicho escrito se dice que antes de 1930 el único instrumento musical usado era un tambor y que lo interpretaba siempre el jaibaná, y que el canto también era exclusividad de los jaibanás en sus rituales. Posteriormente se introdujeron diferentes instrumentos como lira (bandola), tiple, guitarra, maraca, etc. y se rompió la exclusividad del jaibaná (2000:32-34). La revisión documental del grupo de María Eugenia Londoño y las entrevistas a mayores presentan un panorama más complejo y variado, y se reconocen como instrumentos de cierta tradición la tumba o trompa (*jew's harp* en inglés o guimbarda), *tonoa* (tambor en forma de barril alargado de doble parche interpretado con los dedos por las mujeres en la fiesta de la pubertad, y del cual se conserva un ejemplar en el Museo de Gotemburgo, Suecia), *tamborá* o bombo, *kapododo* (capador, o flauta de pan), *pímpano* (otra flauta de pan), *pursiru* (juego de seis trompetas o fotutos naturales, levemente cónicas de diferentes tamaños y diámetros; las dos trompetas más grandes se denominan tigre macho y tigre hembra, *imama chi mukira* e *imama uera*; este tipo de trompetas son de uso frecuente en la región amazónica, especialmente ligadas al yuruparí; entre los embera-chamí ya no se usaban en el momento de la investigación, pero se asociaban a las fiestas *paruká* –primera

⁵⁴ Una parte de este trabajo fue publicado antes en *A Contratiempo* 7, 1990:13-21. El título de la obra premiada es *La música en la comunidad indígena emberá-chamí de Cristianía. Descripción de su sistema musical y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en los procesos de reapropiación cultural y desarrollo etnoeducativo*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2000. xvii, 204 p. : il., música, + 1 casete. Fruto de dicho trabajo se han editado un casete (*Música indígena emberá-chamí. Cristianía – Colombia*) y un CD titulado *Cantos emberá-chamí. Comunidad indígena de Cristianía – Colombia*, acompañado de un folleto de 12 pág. (1998) <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/embera/indice.htm>. Liderado por la profesora Londoño se ha ido consolidando un equipo de trabajo conformado por Alejandro Tobón, Jorge Franco, Jesús Zapata, Luis Fernando Franco, Fernando Mora..., equipo que ha adelantado diferentes proyectos de investigación y difusión de la música popular tradicional, entre ellos una recopilación y adaptación de partituras de música de base (104 obras) con fines didácticos (*Valores musicales regionales y educación musical en Colombia. Subproyecto N° 1. Región andina colombiana*, 3 vols. y un casete, inédito). En 1996, y por iniciativa de este grupo, se creó el Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, dependiente de la Facultad de Artes y del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia, tal vez el segundo más importante en el país después del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura en Bogotá. Hay que anotar que en realidad el trabajo de etnoeducación y música se inició de 1975 a 1985 con los nasa apoyando al Consejo Regional Indígena del Cauca por varios años, aunque dicha labor no dejó publicaciones monográficas. Aunque la producción investigativa sobre músicas tradicionales ha sido constante hasta hoy, este grupo no ha continuado con el estudio de la música de los pueblos indígenas.

menstruación-, *eadora* –última fiesta de la pubertad femenina- y *benekuá*, fiesta de la chicha de maíz).⁵⁵ La descripción y el análisis musicológico se centran en canciones en embera (con su traducción al castellano), especialmente retomadas de las versiones de María Eulalia Yagarí. Se incluye también la transcripción de una nueva canción creada por un conjunto musical conformado por jóvenes al estilo de la música andina sureña, y un breve capítulo sobre la música jai, o del jaibaná, basado principalmente en fuentes secundarias.

María Esperanza Arredondo y Blanca Stella Osorio López, se graduaron en la escuela de música de la Universidad Tecnológica de Pereira con un trabajo titulado *Folclor embera-chamí* (1998, 119 p.). Incluye una grabación con 14 melodías. Lamentablemente no hemos podido tener acceso a dicha monografía.

Janyama. Un aprendiz de jaibaná (José Joaquín Domicó, Juan José Hoyos y Sandra Turbay, Medellín: U. de Antioquia, 2002, 330 p.) es un relato en primera persona del embera José J. Domicó, nacido en Frontino (Antioquia) en 1961. Resultan de especial interés para este trabajo algunos capítulos en los que –desde una perspectiva autobiográfica y contemporánea- se logra percibir el papel de la música en el chamanismo y en los procesos identitarios de este embera en relación con otros emberas y con la sociedad mayoritaria. En cuanto a la música tradicional se menciona, además de los cantos de los jaibanás, la música de flautas (suponemos que traversas), tambor, guache y maraca. Igualmente se pueden apreciar las “invenciones” de algunas danzas ante la necesidad de mostrar ante otros pueblos indígenas o no indígenas “danzas tradicionales”.

Sobre los waunana no conocemos ningún estudio etnomusicológico. Por eso mencionaremos algunas grabaciones de fácil acceso. La Expedición Humana de la U. Javeriana de Bogotá, en asocio con la Fundación de Música, publicó en 1996 algunas de las grabaciones realizadas en 1991 y 1992 por Jean Chopin Thermes en Playa Linda (río Orpúa), Papaya (río San Juan) y río Pichimá (*Itinerario musical por Colombia*, Bogotá, MA-TCOL001, con folleto de 16 páginas pero con una documentación muy pobre en lo referente a los waunana <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/itinerario/indice.htm>). Se recogen tres melodías, dos cantadas con acompañamiento de tambores y el baile del cuatí (guatín o ñeque – *Dasiprocta sp.*, en flauta y tambores), todas ellas binarias de subdivisión binaria, con ritmos muy marcados y reiterativos en los tambores.⁵⁶

Sobre los awá o kwaiker no disponemos de un estudio musicológico, aunque ya en 1938 el músico bogotano Daniel Zamudio, en una visita a Altaquer (Nariño) transcribió una melodía

⁵⁵ Erland Nordenskiöld, etnógrafo sueco, tomó algunas fotografías en 1927 entre los embera del río Sambú en Panamá. Entre ellas se aprecia el baile de las niñas en una fila encabezada por una que toca el *tonoa*; igualmente un varón tocando una trompeta de madera de guarumo (*Cecropia sp.*) de unos 60 cm y decorada con gruesas líneas transversales; así mismo, el jaibaná Sélimo Huacorisco con sus elementos básicos: el bastón, la hoja de palma para agitarla a manera de maraca, y el banquito para sentarse. En el Museo Quimbaya de Armenia (Quindío) se pueden observar ejemplares de una trompeta, dos flautas de pan y el mencionado tambor.

⁵⁶ En este mismo CD se encuentran dos grabaciones de los embera (Papayo, río San Juan), del baile caríchipari (un tambor, canto solista y coro de mujeres), realizadas también en 1992.

interpretada por flautas (traversas de cinco orificios) y la percusión de dos tambores, en el contexto de una celebración católica (La Asunción de la Virgen) (“El folklore musical en Colombia”, Suplemento de la *Revista de las Indias*, vol. IV, 1938, pp. 347-350). Los diversos trabajos etnográficos sobre los awá mencionan que interpretan instrumentos que han adoptado de sus vecinos afrocolombianos (marimbas, cununos...) y andinos (flautas traversas) ya antes de la década de los 40. Algunas grabaciones fragmentadas que hemos podido escuchar en el contexto de videos documentales muestran que los awá se han apropiado a su manera de estos instrumentos, pues su interpretación no es una mera reproducción de las músicas afro o andinas.

Podemos concluir sobre las músicas indígenas en esta extensa región, que son las menos estudiadas del país –con la excepción del solitario y premiado trabajo de María Eugenia Londoño y su equipo-, y sobre las que existen menos grabaciones publicadas.

4. Caribe

En esta región están las planicies de los departamentos de Córdoba, Sucre, Atlántico, Cesar, Magdalena y litoral caribe antioqueño, en las que habitan los pueblos tule y senú (y los mokaná, en proceso de reconstitución como pueblo). En la Sierra nevada (departamentos de Magdalena, Cesar y La Guajira) habitan los kággaba (kogi), ika (arhuaco), wiwa y kankuamo. En la Península de la Guajira (departamento de La Guajira) los wayúu. Finalmente, en la Serranía de Perijá o de los motilones (departamento del Cesar) los yuko.

4.1. Los wayúu

En el noreste de Colombia vamos a mencionar en primer lugar los trabajos sobre los wayúu (familia lingüística arawak), el pueblo indígena más numeroso en Colombia, que vive en la península de la Guajira, tanto en territorio colombiano como venezolano.

Las investigaciones y monografías más amplias sobre la música de los wayúu provienen y han sido publicadas en Venezuela. Una de las primeras es de la antropóloga norteamericana Catherine Cameron, titulada “Descripción y análisis de la música de los indios guajiros en Venezuela y en Colombia” (1973. *Kasmera*: Universidad del Zulia, Venezuela 4(4): 329-404). Este fue un trabajo de campo de pregrado, pues su tesis doctoral (University of Illinois, Urbana, 1982) fue sobre música yoruba en África.

Varias grabaciones y breves trabajos investigativos se iniciaron desde los años 40 por venezolanos (Juan Liscano, Ramón y Rivera, Pérez Piñango). Pero la mayor parte de ellos se realizaron en la década de los 80 por iniciativa del INIDEF de Caracas con sus becarios de la OEA (1982), con grabaciones tanto en Colombia como en Venezuela. Algunos de los resultados de varios equipos de investigadores se publicaron en 1987 con el título *Contribuciones al estudio de la etnomúsica y cultura wayuu* (Rose Marie Reis García, Fabio Meza Ruiz, Dinara H. Pessoa. CCPYT CIDEF, Caracas). En un libro sobre *Música de los aborígenes de Venezuela* (1991, Caracas:

FUNDEF-CONAC), Isabel Aretz recoge con detalle los resultados de las diferentes expediciones en las cuales ella misma participó desde 1947 y de las diferentes monografías publicadas hasta el momento (pág. 185-226). Esta publicación de corte musicológico, además de grabaciones en un CD, incluye numeroso material gráfico (fotografías, ilustraciones, procesos constructivos, medidas de instrumentos, técnicas de ejecución y digitación, numerosas partituras) tanto de la música instrumental (trompa, kashi, waway, massi, sawawa, wótoroyó, taliray) como vocal (cantos chamánicos, arrullos, canciones jayéechi y llantos).

También en Venezuela, y con una perspectiva más antropológica que musicológica, Jacqueline Vílchez Faría ha publicado un texto sobre música, género y parentesco entre los wayúu (“Taliraai: Música, género y parentesco en la cultura wayúu”, en *Opción* 41(2003)9-25).

En Colombia, el trabajo más significativo es el del musicólogo Egberto Bermúdez, profesor de la U. Nacional: *Wirain. La música y la palabra entre los wayúu* (Fundación de Música - Gobernación de la Guajira, Bogotá, 1992). Este es un LP con algunos comentarios y notas explicativas. En el 2008 publicó con el mismo título una nueva edición digital en CD de las grabaciones de 1992 realizadas en el contexto del Festival de la Cultura Wayúu en Uribia (ampliadas a 57 minutos), incluyendo algunas grabaciones históricas venezolanas de los años 70, y ampliando los comentarios a un folleto muy bien documentado de 32 páginas que da cuenta de los trabajos publicados anteriormente (Fundación de Música MA-ECOL003 DDD). La grabación incluye una muestra de las diferentes expresiones musicales, incluyendo relatos y paisajes sonoros.⁵⁷

El sociólogo, compositor y antropólogo venezolano Daniel Castro Aniyar (*El entendimiento. Historia y significación de la música indígena del Lago de Maracaibo*, 1997, 122 pág., premio Casa de las Américas de Cuba) publicó una serie de ensayos sobre los barí, wayúu y yukpa. Estos trabajos son de tipo más interpretativo e histórico, casi literario, pero crítico de los estudios anteriores, adoptando una perspectiva más procesual, no descriptiva.

4.2. Los yukpa

⁵⁷ Otros trabajos recientes, no propiamente musicológicos, son: Omaira, Paz, Yenixa Iguarán y Midelsi Sierra. 2005. “Rescate de los instrumentos musicales wayuu, para fomentar la recreación”. En: Flórez López, Jesús Alfonso. *Creencias, ritos y costumbres wayuu*. Medellín: Corporación Centro de Estudios Étnicos. pp 203–223. Y una *Investigación e inventario del patrimonio oral e inmaterial musical en la región del Gran Magdalena, Colombia. Informe final de actividades*, dirigida por Fabio Silva Vallejo, profesor de antropología de la U. del Magdalena (Santa Marta, 2006, 239 pág.) en la que —a través de algunas entrevistas— se señala la problemática de la pérdida de la práctica del jayeechi y la yonna en el municipio de Uribia. También hay una reciente grabación en CD publicada en Riohacha por Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes de la Guajira (57 minutos y folleto de 11 páginas): *Mi'ira'a: música, canto y sonido wayuu*. Las grabaciones son interpretadas por Jorge Henríquez Apshana, wotoroyoy, sawawa, sones de trompa, maxi; Lizandro Jayariyú, jirruay; Rita Fince Epiayú, jayeechi; y Anesporo Bonivento Ipuana, kasha. En 2004 Nat Nat Iguarán Fajardo se graduó como comunicador social en la U. Javeriana de Bogotá con una tesis titulada *La música: medio de comunicación en el pueblo Wayuu: Weitain wachicanain (Dejemos nuestras huellas)*, con un CD. También hemos sabido que Yizza Daliris Peñaranda realizó su trabajo de grado en la U. de Pamplona sobre *La kasha instrumento musical wayúu, lazo de unión con su cultura*, 2006, dirigido por Graciela Valbuena.

También de la familia lingüística arawak son los yuko o yukpa que habitan la Serranía de Perijá o de los motilones, tanto en Colombia como en Venezuela. Los trabajos sobre este pueblo provienen en su totalidad del lado venezolano, los primeros realizados por venezolanos y en relación con el INIDEF. En Aretz (o.c., pág. 133-147) se recogen las investigaciones de Manuel Juárez Toledo (1978. “Música tradicional de los yucpa-irapa del Estado Zulia, Venezuela”, en *Folclore americano* 26) y José R. Lira B. (1989. *Yukpa emai'k'pe –aproximación al mundo musical yukpa-*, Maracaibo: U. del Zulia).

El antropólogo español con doctorado en motricidad Ángel Acuña Delgado (U. de Granada) ha venido trabajando desde los 90 en el estudio de las danzas de los yukpa del lado venezolano. Sus publicaciones presentan un análisis minucioso de la gestualidad y la planimetría. La primera, *La danza yu'pa. Una interpretación antropológica* (1998, Quito: Abya-Yala, 221 p.), es más descriptiva y analítica, y desde la página 195, el etnomusicólogo Miguel Ángel Berlanga presenta un breve estudio musicológico y transcripción de varias de las melodías grabadas por Acuña en su estudio de las danzas. En su análisis menciona la cantilación como forma más frecuente de canto, una estructura no cerrada de las piezas, heterofonía y heterorritmia, entonación con boca cerrada e imitación de sonidos de animales. En lo rítmico la figuración más frecuente es corchea-negra, corchea negra, negra puntillo, negra puntillo. Ese mismo año, y en la misma editorial publicó un libro más extenso (374 p.): *Yu'pa obaya tuviva: Yu'pa: un pueblo que danza*, de corte más antropológico e interpretativo. También en 1998 publicó “Consideraciones teórico metodológicas en el estudio semiológico y contextual de la danza Yu'pa” (*Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 19, No. 2. (Autumn - Winter, 1998), pp. 244-266). Posteriormente “La danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso” (*Gazeta de Antropología* Nº 18, 2002 http://www.ugr.es/~pwlac/G18_14Angel_Acuna_Delgado.html). Los trabajos de Ángel Acuña son tal vez los únicos que abordan sistemáticamente la corporeidad, el movimiento y la planimetría de las danzas de un pueblo indígena del contexto colombo-venezolano. La metodología empleada y las herramientas analíticas son para tener en cuenta en posteriores estudios. Respecto a las danzas y músicas, Acuña analiza en detalle las siguientes: *casha pisosa* (nacimiento de varón, cantada sin instrumentos), *okatu* (fúnebre, interpretada en la flauta de hueso *ayibu*), *cushe* (primera recogida del maíz, interpretada en la ya casi extinta flauta de hacha, *atunja*), *tomaire* (confraternización, con numerosas variedades coreográficas y cantos) y *caja pijojo* (fiesta del niño, con abundantes cantos, que se realiza en torno a un tótem que simboliza la mariposa macho o *kanasbi*, y que es dirigida por un *juatpi* o maestro de la danza). Anota que el canto está omnipresente en la vida cotidiana, no sólo en las danzas y rituales.⁵⁸

⁵⁸ Pueden verse algunas fotos de estos instrumentos, danzas y rituales tomadas por Gerardo Reichel-Dolmatoff en 1944 en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/antropologia/pia/pia6.htm>. Moser y Tayler grabaron en 1961 (The Anglo Colombian Recording Expedition) una serie de cantos y toques de flauta –entre ellas las de cabeza de hacha a los yukpa de Casacará (una copia digital de la grabación se encuentra en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura). Otros trabajos publicados de Acuña son “La construcción simbólica de la cultura a través de las danzas rituales en la sociedad yukpa” (en *Revista de antropología experimental*, Nº. 2, 2002), y “Caracterización temática y musicológica de la danza Yu'Pa”, con Miguel Angel Berlanga (*Cairon: Revista de ciencias de la danza*, Nº 6, 2000, pág. 81-104).

El breve ensayo de Daniel Castro Aniyar sobre los yukpa en su libro *El entendimiento*, anteriormente citado, resulta muy sugerente y novedoso en su enfoque interpretativo. Allí también menciona el uso fúnebre de la flauta *ayibú*, la *atunja*, así como otros aerófonos en otros contextos festivos.

4.3. Los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta

Cerca de los wayúu y yukpa se encuentra el complejo de la Sierra Nevada de Santa Marta. Hay grabaciones de campo ya desde 1914, y estudios antropológicos en la región imprescindibles como los de Gerardo Reichel-Dolmatoff (*Revista del Instituto Etnológico Nacional*, vol. IV, 1949/50, un monográfico sobre los kogi basado en un trabajo de campo entre 1946 y 1948); en esta monografía se refiere explícitamente a los instrumentos musicales, baile, canto, recitación y oratoria, con detalladas explicaciones de la emisión vocal de los cantos y con referencias a la forma de construir y ejecutar los instrumentos (p. 71-75).⁵⁹ No obstante, el primer trabajo estrictamente musicológico publicado es de 1958, en el que Frits Bose transcribe algunas grabaciones realizadas por Konrad Preuss en 1926 entre los kággaba o kogi: tres canciones ceremoniales, dos duetos de flautas, y una parte de un dueto de trompetas. Concluye señalando la afinidad de esta música con la de los navajo en Norteamérica y con la de los uitoto en Suramérica, así como sus bases pentatónicas.⁶⁰

En Colombia, es Egberto Bermúdez el que ha asumido la investigación musicológica en la región con trabajos como el estudio comparativo “El poder de los sonidos: el lugar de la música en la ideología de los Kogi y Sikuaní” (*Revista Javeriana*, Vol. 118, No. 586 (1992: Jul.). p. 54-65 <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/poson.pdf>) y el disco *Shivaldaman. Música de la Sierra Nevada de Santa Marta* (primera edición en 1994 en LP DMMAECOL002 de 55 minutos, segunda en CD con folleto de 32 páginas en 2006, MA-ECOL002, Fundación de Música, 71 minutos <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/folletosierra.pdf> audio en <http://www.javeriana.edu.co/Humana/audiosantamarta.html> audio en <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/discovirt.htm>). Las grabaciones fueron realizadas en junio de 1983 (Proyecto *Beats of the Heart*), abril de 1992 (*Expedición Humana*), y octubre y noviembre de 1993. La grabación da cuenta de la música kogi (narraciones, toques de tompa, cantos, toques de flautas kuísis o gaitas con maraca), wiwa (narraciones, cantos, carrizos, baile

⁵⁹ Reeditado en 1985 por Procultura, Bogotá. Ver también su monografía sobre los ika, publicada por la U. Nacional en 1991.

⁶⁰ „Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen“ (Leiden: *Internationales Archiv für Ethnographie*, Vol. XLVIII, No. 2, 1958, 149-203, music, 5 plates). El reporte de Konrad Preuss en su viaje a la Sierra fue traducido en 1993: *Visita a los indígenas kággaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá: COLCULTURA.

Antes que Bose, el padre misionero capuchino José de Vinalesa publicó en Colombia la monografía “Indios arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Descripción geográfica – Costumbres de los Indios, Idioma Arhuaco”, en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*, V(1952) número monográfico, 163 pág. Publicación que se hizo con el “Imprimatur” de la Curia Episcopal de Barranquilla. En la página 52 transcribe la melodía de “La canción del Ikanúsi (diablo)”, en compás de 3/4. Folkways Records, del Smithsonian, publicó en 1977 un LP sobre los ika, producido por Jim Billipp, y que puede escucharse en <http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=658> FW04055 *Sacred and Profane Music of the Ika*.

del chicote, gaita y tambor), e ika (narraciones, carrizo y maraca, chicote con acordeón). El folleto incluye una breve visión histórica bien documentada, tanto de los estudios musicológicos como de las grabaciones de campo en audio y en video, así como referencias a iconografía, arqueología y a prácticas musicales de otras regiones del planeta. El canto, la música instrumental y el baile son difíciles de separar y son fundamentales para la comunicación entre su universo simbólico y la vida cotidiana. Muchos cantos se realizan en lenguas rituales a cargo de los mamo o chamanes y sobre las que la mayoría desconocen su significado. Entre los instrumentos están los pares de flautas con aeroducto externo de cañón de pluma de ave fijado mediante cera de abejas (llamada *kuisi* entre los kogi, *carrizo* o *watko* entre los wiwa, macho y hembra, e interpretadas con el acompañamiento de una maraca por el instrumentista del *kuisi* macho), instrumento que ha sido adoptado por la población afro del Caribe colombiano y que se encuentra también entre los tule (*tolo*) y los yukpa en Colombia, Panamá y en otros pueblos indígenas y poblaciones afro de Centroamérica y México. Los wiwa interpretan también la gaita, con uno de los *watko* y un tambor, en un estilo más cercano a las gaitas costeñas afro. Los ika tocan también una flauta longitudinal de embocadura plana acompañada de maraca, la flauta de pan (*púnkiri*), caparazón de tortuga frotado (*kúngüi*) y la trompeta de caracol de uso ceremonial (*jo'za*) que los actuales kogi y wiwa han reemplazado por un calabazo. El disco Shivaldamán, describe igualmente algunos elementos de la mitología y de los relatos mencionados en algunos cantos, e incluye música campesina (mestizos, zambos y mulatos) de Atánquez (antiguos kankúamo)⁶¹ y de las regiones vecinas, y muestra las relaciones entre las músicas y la cultura de estos pueblos que comparten el territorio de la Sierra.

Dale A. Olsen, escribió un breve artículo sobre la música de los kogi para *The Garland encyclopedia of world music*.⁶² Después de una breve introducción sobre los kogi, describe los instrumentos musicales, los contextos musicales y de aprendizaje, y el performance y la estética de la música y el baile. Se basa ampliamente en los trabajos de Reichel-Dolmatoff y transcribe la partitura de un canto de un mamo para producir la lluvia grabado por el ICAN en 1974. Señala la similitud de esta melodía con las de otros pueblos de la familia lingüística macro-chibcha, como los warao de Venezuela.

Carlos Andrés Gómez Montoya, se graduó como músico con una una monografía sobre la música de gaita de los wiwa desde una perspectiva más musicológica que antropológica, basado en un breve trabajo de campo en la zona, y con varias transcripciones de las ejecuciones de esta pareja de instrumentos (*La gaita en los indígenas Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá: Universidad del Bosque, 2004, acompañado de un CD, dirección de C. Miñana).⁶³

⁶¹ En Atánquez se celebra el Corpus Christi con tres grupos de danzantes que incorporan simbólicamente la población afro e indígena: “los negros”, “las cucambas” (indígenas) y “los diablos”. El grupo de danzas de la Universidad Tecnológica del Magdalena (Santa Marta), dirigido por Ibsen Díaz, ha estudiado esta fiesta para incorporarla en un montaje coreográfico y ha publicado un artículo donde se describe el desfile, así como la coreografía de cada una de las danzas, y su percusión característica (“Procesión de Corpus Christi en Atánquez. Kukambas, diablos y negritos”, en *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol 2. Nº 9, 1990, p. 63-87).

⁶² Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland encyclopedia of world music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, 1998, p. 183-187.

⁶³ Hemos sabido que existe también un trabajo en la U. del Valle, realizado o dirigido por Rocío Cárdenas Duque (1996). *Los instrumentos macho - hembra de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta: con énfasis en los*

En esta región también se han realizado trabajos de etnoeducación y en los que se ha tenido en cuenta lo musical, aunque sin la profundidad de los casos embera-chamí y nasa. Fruto del proceso de formación para la profesionalización de los maestros indígenas, Gloria Uribe Cardona publicó un *Programa de educación estética para la básica primaria. Grupo B de profesionalización, Comunidad Arhuaca, décima etapa, Comunidades indígenas Nabusímake*. (Medellín: U. de Antioquia, 1998, 234 p.). El “Módulo de música” (p 180-214) se refiere a los instrumentos musicales, bailes, danzas tradicionales de los wiwa, sugerencias para el maestro, y objetivos por niveles. El propósito del módulo es “conocer y recuperar los valores de la música tradicional iku, para la enseñanza básica primaria en las escuelas, y así reconocer la importancia de la música dentro de la cultura” (p. 180). Participaron siete maestros y varios integrantes de la comunidad, entre ellos un mamo, en el proceso investigativo.⁶⁴

4.4. Los tule o kuna

Una zona sobre las que las investigaciones tuvieron un cierto desarrollo en Colombia en la década de los 80 y perdieron su continuidad es la frontera con Panamá. Nos referimos al pueblo tule o kuna. Ésta es una de las músicas indígenas más estudiadas y desde muy temprano: Frances Densmore en 1925 (*Study of the tule indian music*. In: Smithsonian Miscellaneous Collections 77, 2. Washington, D.C.),⁶⁵ y el panameño Narciso Garay Díaz⁶⁶ en 1930 (*Tradiciones y cantares de Panamá. Ensayo folklórico*). <http://www.binal.ac.pa/buscar/cldetalle.php?id=187&from=l> El libro de Garay, además de muy bien editado (con fotografías e ilustraciones musicales) es, en nuestro concepto el mejor trabajo pionero escrito por un investigador local. No solo incluye estudios sobre los tule (dos viajes) y los guaymíes, sino también excelentes y sistemáticos análisis de la música mestiza y afro. Adopta una estrategia narrativa propia de un libro de viajes y de aventura pero, al mismo tiempo, se percibe que está muy bien documentado, y que ha tenido acceso a la literatura anterior, tanto de los viajeros suecos pioneros, como al mismo trabajo de Densmore. Igualmente ha estudiado vocabulario tule básico, en especial el referido a la música. Su actitud

Kogi, 173 p., pero al cual no hemos tenido acceso, y uno más reciente de la U. de Pamplona, *Análisis Etnomusicológico de la Gaita y el Chicote: El caso de las comunidades Arhuaca, Kogui, Wiwa, Kankuamo*, de Diana Marcela Vidal, 2007, dirigido por Graciela Valbuena.

⁶⁴ La Sierra Nevada es una región con una larga tradición turística y recientemente están empezando a producirse algunas grabaciones con un interés más comercial que musicológico para el mercado de la World music y la Nueva era, como *Cantos Wiwa. Traditional Music of Wiwa People Sierra Nevada de Santa Marta* (Felmay, Macondo bottega del comercio equa e solidare. Italy, 2004).

⁶⁵ La norteamericana Densmore (1867–1957) es una de las pioneras de la etnomusicología. Son bien conocidos sus trabajos sobre los pueblos indígenas de EEUU. Si bien no viajó a la zona, transcribió las melodías de un grupo de tules albinos que fueron llevados a EEUU en 1924 en “exhibición” por Richard O. Marsh, aunque no eran músicos reconocidos.

⁶⁶ Narciso Garay (1876-1954) fue hijo del pintor colombiano Epifanio Garay. Nació en Panamá, pero estudió la primaria en París, luego en Cartagena de Indias, y concluyó sus estudios superiores en música -otra vez en Francia- en la Sorbona. Al regreso a Panamá en 1904 es nombrado Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y en 1916 en el Ministerio de Relaciones Exteriores. En su carrera diplomática estuvo en numerosos países. Fue académico de varias Academias en Panamá y en México, y Doctor Honoris Causa. Es autor de una vasta obra sobre asuntos internacionales, arte, literatura, crítica, etc.

ante los indígenas es también inusual para la época, llamándolos “panameños como yo y hermanos míos de nacionalidad” (p. 5), y estudiando su música con profundo respeto, actitud que contrasta con el uso exhibicionista o claramente racista y discriminatorio de la época.⁶⁷ Adopta una perspectiva muy crítica –y con humor- respecto a las transcripciones de Densmore (“Será posible que este señor haya olvidado dos cosas elementales en sus transcripciones musicales y literarias?”, p. 14)⁶⁸ en cuanto encajona las melodías en los compases y no transcribe los textos en tule, sino en inglés, perdiéndose la rítmica y la sonoridad propia de este lenguaje. Lo que tenemos aquí es un concepto muy contemporáneo sobre las relaciones entre canto y lenguaje (ver, por ejemplo, un argumento similar en el excelente trabajo de Juan Álvaro Echeverri, que mencionamos anteriormente). A su vez, critica al Barón Nordenskjöld, por transcribir los textos de las canciones en tule, pero no incluir la música (p. 18). En su relato va describiendo la situación en las islas, sus encuentros con los músicos y la manera como pudo transcribir sus melodías y canciones.⁶⁹ El libro recoge igualmente el resultado de otro viaje (pág. 49-80), esta vez con un dictáfono de cilindro de cera para poder fijar las melodías, pues reconoce que es imposible hacer repetir un motivo exactamente igual para su transcripción.⁷⁰

Los músicos colombianos Luis Carlos Espinosa y Jesús Pinzón Urrea publicaron en 1965 un breve texto titulado “La heterofonía en la música de los indios Cuna del Darién” con transcripciones de las flautas de pan *camu-purrui* y flautas de pico *tolos*, a partir de las grabaciones realizadas en Arquía (Colombia) por Moser y Tayler en 1961.⁷¹

Los trabajos más sistemáticos son los de Sandra Smith [McCosker], con su tesis de la U. de California titulada *The Lullabies of the San Blas Cuna Indians of Panama* (publicada en Göteborg –Suecia- en 1974, *Etnologiska Studier* N. 33),⁷² basada en un trabajo de campo de un año en

⁶⁷ Ver, en el caso colombiano, por ejemplo el racismo hacia los afrocolombianos y la infravaloración de los indígenas en la obra del bogotano Daniel Zamudio, publicada 8 años después, y a la cual ya nos referimos anteriormente.

⁶⁸ Recordemos, no obstante, que Frances Densmore era una mujer.

⁶⁹ Incluye tres melodías en tolo (similar a la gaita costeña y de la Sierra Nevada), una en kamu purrui (flauta de pan, de la que observa que se ejecutan diafónicamente, es decir, soplando dos tubos al tiempo cada instrumentista), tres dúos con dos suarras, escuchados en la isla de Narganá (páginas 5-32).

⁷⁰ En este capítulo se refiere a las fiestas y bailes, y transcribe un canto de Kantulbipi, del kantule o músico especialista de Narganá, y otro de Roberto Pérez, así como el famoso canto Kalis igala, canto de final de fiesta en el se dice que se distribuyen los pescados (tetrafónico), Nele tipi y Naibe namaquedi. Posteriormente viaja a Río-Azúcar y Tigre, donde adquiere instrumentos musicales que describe en detalle

⁷¹ *Trabajos presentados en la Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, I, Cartagena, Colombia, 1963. pp. 119-129. Washington: O:A:S.

Moser, Brian; Donald Tayler, et. al. 1960-1961. *Music of the Tukano and Cuna peoples of Colombia*. Farnham, Surrey : Rogue Records. 1972 (remasterizado y editado de nuevo en 1987).

Posteriormente, en 1986, Bernard Broere continuó este análisis de las grabaciones en “Some considerations concerning Pan-pipe Music of the Kuna Indians in Colombia”, en *Anuario Musical* 41:5-16.

Otra grabación interesante que puede escucharse en la WEB fue publicada por Folkways Records en 1983: FW04326 *Music of the Indians of Panama: The Cuna (Tule) and Chocoe (Embera) Tribes*, realizada por David Blair Stiffler. <http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=772>

⁷² No es casualidad que este trabajo de una estudiante de una universidad norteamericana se publicara en Suecia, pues tal vez los trabajos más sistemáticos de la primera mitad del siglo XX sobre los tule fueron realizados por investigadores de este país, y publicados en la serie *Etnologiska Studier*.

Panamá (1970-1971). Realiza un riguroso análisis de los cantos de cuna de las mujeres, así como una revisión crítica de las publicaciones y transcripciones anteriores. Señala, comparando con las partituras transcritas por Densmore y Garay, que la música instrumental se ha mantenido casi intacta en los últimos 40 años, algo que sucede hoy al escuchar grabaciones actuales. Posteriormente terminó su tesis doctoral en la U. de California en Berkeley en 1984 sobre las flautas de pan (*Panpipes for power, panpipes for play : the social management of cultural expression in Kuna society*). Igualmente ha publicado otros trabajos derivados de las dos tesis.⁷³

Igualmente se han realizado varios estudios sobre las relaciones entre lenguaje y música (Joel Sherzer y Sammie Ann Wicks, 1982, "The intersection of music and language in Kuna discourse". In: *Latin American Music Review* 3(2): 147-164, con detallados perfiles melódicos de los cantos y mostrando las lógicas que articulan el discurso en contextos rituales, y que no tienen nada que ver ni con el metro ni la rima-).⁷⁴ Otros trabajos que incluyen alguna partitura aislada son los de James Howe y Lawrence A. Hirschfeld ("The Star Girls' Descent: A Myth about Men, Women, Matrilocality, and Singing", en *The Journal of American Folklore*, vol. 94, No 373, 1981, pp. 292-322) y Alexander Moore ("Lore and Life: Cuna Indian Pageants, Exorcism, and Diplomacy in the Twentieth Century", en *Ethnohistory*, vol. 30, Nº 2, 1983, pp. 93-106).

En cuanto a transcripciones de los textos cantados hay una amplia literatura internacional entre la que vale la pena mencionar los trabajos de Nils M. Holmer y S. Henry Wassén, incluyendo bellas reproducciones y análisis de la pictografía que realizan los tule para recordar los cantos.⁷⁵

⁷³ 1976. "San Blas Cuna Indian Lullabies: A Means of Informal Learning", en *Enculturation in Latin America*. Editado por J. Wilbert, p. 29-66. Los Angeles: UCLA; 1981. "Singing a Lullaby in Kuna; A Female Verbal Art", en *The Journal of American Folklore*, Vol. 94, No. 373 (Jul. - Sep., 1981), pp. 351-358; 1997. "The musical arts of the Kuna". In: *The Art of Being Kuna. Layers of meaning among the Kuna of Panama*. M.L. Salvador, ed. pp. 293-310. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

⁷⁴ Sherzer ha seguido trabajando esta temática en otras publicaciones: 1974. "Namakke, sunmakke, kormakke: three types of cuna speech event", (en R. Baucman & J. Sherzer, ed. *Explorations in the ethnography of speaking*, New York: Cambridge U. P., p. 263-282). 1983. *Kuna Ways of Speaking : an Ethnographic Perspective*, Austin: U. of Texas Press, 260 p. (Traducido como *Formas del habla kuna*, en Abya-Yala, Quito, 1992, 335 p.); 1986. *Native South American Discourse*, New York: Mouton de Gruyter, 347 p.; 1988. "Arte verbal de los cantos shamanísticos Cuna", en Bidou P. & M. Perrin, ed., *Lenguaje y Palabras Chamánicas*. Quito: Abya-Yala, p 49.60; 1990. *Verbal Art in San Blas: Kuna Culture Through its Discourse*, Cambridge: Cambridge U. Press, 281 p.; 1999. "Ceremonial dialogic greetings among the Kuna Indians of Panama", en *J. Pragmatics*, 31:453-470.

⁷⁵ Holmer, Nils M.; Wassén, S. Henry, "The Complete Mu-Igala in Picture Writing. A Native Record of a Cuna Indian Medicine Song", en *Etnologiska Studier* 21, Gotemburgo, Museo Etnográfico, 1953; Holmer, Nils M. 1951. "Cuna Chrestomathy", en *Etnologiska Studier* 18:1-183. Holmer, Nils M., y S. Henry Wassén. 1958. *Nia-Ikala. Canto Mágico para Curar la Locura. Texto en Lengua cuna, anotado por el Indio Guillermo Hayans con traducción española y comentarios*. Göteborg. "Los pueblos del camino de la locura (Canto chamanístico de la tradición cuna) Cantado por Enrique Gómez", recopilado y presentado por Carlo Severi (EHESS) (Publicado en *Amerindia* Nº 8, 1983). José Manuel Reverte –profesor de antropología en la U. Santa María La Antigua de Panamá- publicó en 1968 un texto sobre *Literatura oral de los indios cunas*, con transcripciones literarias y descripciones de los diferentes cantos. Un trabajo de gran profundidad teórica es el de Carlo Severi. 1996. *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia* (Quito: Abya-Yala, 306 p.), basado en un trabajo de campo entre 1977 y 1982, que sigue con la tradición de análisis de Holmer y Wassén relacionando los cantos y discursos chamánicos con los dibujos, aunque sin interés en lo propiamente musical.

En Colombia tenemos un primer estudio monográfico de José Antonio Jaramillo: *El legado de Ibeorgum: La música como factor de supervivencia cultural en la comunidad cuna de Caimán Nuevo* (Tesis de pregrado en antropología en la Universidad Nacional, Bogotá, 1986, dirigida por Egberto Bermúdez, sobre un trabajo de campo realizado en 1983). Pretende dar cuenta de la música como fenómeno social y como factor de “cohesión, identidad y supervivencia cultural” y explícitamente niega el abordaje musicológico mostrando su rechazo a la jerga técnica del trabajo de los músicos Luis Carlos Espinosa y Jesús Pinzón (1965, o.c.) y considerándola una forma de hacer encajar un fenómeno sonoro que tiene sus propias lógicas en un modelo de análisis occidental. Este punto de vista, interesante, es simplemente puesto sobre el tapete, pero sin entrar en mayores desarrollos.⁷⁶ La tesis de Jaramillo, después de un capítulo de contextualización, describe los instrumentos musicales y especialmente la segunda fiesta relacionada directamente con las mujeres, en la que tuvo oportunidad de participar como observador.⁷⁷ En el baile denominado *sumbaina* o de la menstruación, los instrumentos se ejecutan en un orden estricto hasta llegar a los más respetados: *kamupurruí*, *koke*, *kuli*, *suaras* y, finalmente, el *kamusuit* con *nassi* (maraca). Distingue entre música recreativa (interpretada en *kamupurruí* o flautas de pan, y maracas) y música ritual, casi siempre a cargo de especialistas o *kantule*. Este trabajo no considera los estudios anteriores (Densmore, Hill, Garay...) a excepción de Espinosa y Pinzón (1961) y no incluye textos de los cantos. Realizó grabación en casete, pero no se anexa.

El trabajo más logrado en nuestro país se escribió en la misma época: el de Sergio Iván Carmona Maya, tesis de grado en antropología en la U. de Medellín en 1988 (publicada por la misma universidad en 1989, 282 p.): *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura Kuna*. Basado en un trabajo de campo iniciado en 1978, con transcripciones musicales de la ejecución de los instrumentos, formas de construcción, y planimetría de algunos bailes, se propone un triple modelo analítico: formal para lo musical, estructural para la construcción de un “modelo del hacer-música” ligado al pensamiento mítico, y funcional para la relación de lo musical con los contextos ritual y lúdico. El análisis propiamente musical se centra en los instrumentos (aerófonos) y, en concreto en las flautas de pan *kammu-purui*. Pretende, finalmente, encontrar una coherencia entre la lógica de alternancia en la ejecución de los *kammu-purui* y la mitología *tule*. Aunque aparece en el listado bibliográfico final una buena parte de la excelente producción anterior (a excepción, por ejemplo, de Desnmore, Garay, y el trabajo doctoral de Smith de 1984), ésta no es citada ni mencionada en el texto. El estudio de dicha bibliografía hubiera podido enriquecer tanto lo metodológico, como la descripción y el análisis. Sergio Iván participó en un grupo musical de Medellín denominado Quiramaní –1977-1987, del que hablaremos más adelante-, y su investigación fue, en realidad un trabajo colectivo en el que participó también el indígena *tule* Abadio Green; las transcripciones musicales estuvieron a cargo de Alfredo Zapata, también integrante de Quiramaní.

⁷⁶ Escribir una monografía de grado podría ser también una forma de hacer encajar una realidad que opera con otras lógicas en un marco muy estrecho y que es pertinente únicamente en un contexto académico específico.

⁷⁷ La primera se relaciona con la perforación de la nariz para colocar la nariguera de oro; la segunda corresponde a la primera menstruación y la tercera al anuncio comunitario de que la joven puede casarse.

Las investigaciones hasta este momento se han centrado en los cantos de las mujeres, los cantos chamánicos y la música de las diferentes flautas. Según Smith (1998) no existe propiamente un sistema musical tule, sino sistemas específicos para cada género musical. Los tule interpretan 17 aerófonos diferentes –solos o en conjuntos de 3 o 6 instrumentos- y siete tipos de maracas o sonajeros. Han desarrollado pictografías de colores a manera de notación para ayudar a memorizar los extensos cantos (Holmer y Wassén, 1953, ver nota a pie de página).

Las publicaciones musicológicas sobre los tule disminuyeron a comienzos de los 90 y sólo hasta 1998, Sandra Smith presentará una excelente síntesis de sus trabajos anteriores y un estudio comprensivo de la música tule en *The Garland encyclopedia of world music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean* (pp 637-649). La producción colombiana, después de los trabajos de los 80, tampoco se ha reactivado.⁷⁸

Más recientemente (2004), el etnomusicólogo venezolano Ronny Velásquez, publicó un interesante trabajo comparativo entre los miskito de Honduras y los tule ("The Fundamental Role of Music in the Life of Two Central American Ethnic Nations: The Mískito in Honduras and Nicaragua, and the Kuna in Panama", en *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History. Volume 1. Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, vol. 1. Editado por M. Kuss, p. 193-230. Austin: University of Texas Press).

5. Andes y valles interandinos

Hemos dividido esta región en tres subzonas partiendo de criterios más musicales que antropológicos. Por un lado, los pueblos del centro y suroccidente andino que tienen en común las bandas de flautas traversas; por el otro los u'wa y los bari del nororiente andino. Finalmente, en el centro-oriente (Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Norte de Santander) una serie de pueblos que están en proceso de reorganización y reetnización (pijao -coyaima y natagaima-, muisca y guane), pero sobre los que no hay trabajos etnomusicológicos.

5.1. Centro y suroccidente andino

En el primer grupo tenemos, al suroeste (Valle, Huila, Cauca y Nariño) a los pasto, yanacona, guambiano, coconuco y nasa; al noroeste andino, la zona de Riosucio (resguardos La Montaña, de origen embera, y San Lorenzo de indígenas del río Arma). Abordamos aquí a los embera de

⁷⁸ En 1996 se publicó un CD (*Itinerario musical por Colombia*, Bogotá, Fundación de Música y U. Javeriana, MA-TCOL001, con folleto de 16 páginas) en el que hay cuatro grabaciones realizadas en 1992 por J. C. Thernes y Egberto Bermúdez en Arquía y Caimán Nuevo: dos piezas en flautas kuli, fragmentos de un baile de la fiesta de pubertad, y una canción de cuna cantada por una mujer con maraca (*Toto bune*).

Riosucio pues su música es mucho más afín con las bandas de flautas del suroccidente andino, que con los embera del Pacífico.

El que escribe este texto inició un trabajo de campo en 1980 sobre la música en el Cauca andino y el sur de Huila, en concreto, la música de las bandas de flautas entre los campesinos del Macizo, hoy en un proceso de reetnización como pueblo yanacona, y entre los nasa o paeces. Se prolongó durante unos quince años, especialmente en las épocas de fiestas (diciembre y enero, junio, semana santa). Tanto los campesinos, como los yanacona y los nasa de esta región comparten –entre otras muchas cosas- un conjunto instrumental: la banda de flautas traversas de caña (de dos a ocho flautas), tambores (un bombo, un bombo y un redoblante, o dos bombos), y algunos idiófonos (maracas, carrascas o güiros...). El género musical predominante es el bambuco (bimétrico 6/8, 3/4) en escalas pentatónicas, modales y tonales. Igualmente interpretan pasillos, marchas, música religiosa y música que escuchan en la radio. Las melodías de las flautas se relacionan entre ellas con diferentes tipos de juegos polifónicos (a diferencia de las bandas de flauta urbanas en las que priman los intervalos de tercera paralelos).⁷⁹

El primer trabajo investigativo concluido fue sobre los campesinos (hoy yanaconas) –con numerosas transcripciones musicales de la polifonía entre las flautas, de la percusión en cada una de las zonas de la región, así como de los procesos constructivos y de afinación (no temperada) de los instrumentos melódicos- (*Música campesina de flautas en el Cauca y sur de Huila*, financiado parcialmente por una beca de investigación de COLCULTURA, Programa Francisco de Paula Santander. noviembre de 1989, 211 pág. Trabajo inédito, aunque varias copias de este trabajo se han depositado en bibliotecas colombianas y en las casas de la cultura de la región). Dado que los campesinos han sido invisibilizados en la historia del país, se basó fundamentalmente en el trabajo de campo y fuentes orales. Este es un estudio más descriptivo y analítico que hermenéutico. Posteriormente se publicó *De correrías y alumbranzas. Flautas campesinas del Cauca andino*, disco compacto de 72 minutos, grabación de campo con un folleto de 34 páginas que resume en un estilo divulgativo la investigación anterior (Bogotá, Ministerio de Cultura y Fundación de Música. MA-TCOL005, 2000 <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/correria/indice.htm>).

En cuanto a los nasa (el segundo pueblo indígena más numeroso en Colombia, después de los wayúu), se publicó en 1994 *Kuvi. Música de flautas entre los paeces* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología - Instituto Colombiano de Cultura, Cuadernos Antropológicos Nº 8, Monográfico, 171 pág). Este trabajo también fue financiado parcialmente por la beca Francisco de Paula Santander de COLCULTURA, versión 1992. Dado que muchos viajeros, misioneros y antropólogos se habían referido a los nasa, este libro hace un uso extensivo de fuentes documentales, así como del trabajo de campo. Sitúa la música en los contextos festivos y rituales, muestra las transformaciones de la música en el tiempo, da cuenta de las diferencias musicales y festivas en cuatro subzonas del territorio, realiza un análisis musicológico de los

⁷⁹ Ver Carlos Miñana. 1997. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 197 pág. Este trabajo sobre la música en la ciudad de Popayán es interesante también para el tema que nos ocupa en cuanto muestra las diferentes formas como los músicos urbanos se han relacionado con la música indígena de la región, incluso vistiéndose como indígenas para sus presentaciones desde los 40.

procesos constructivos, y del comportamiento de cada uno de los instrumentos y del conjunto, así como de las técnicas de ejecución y digitación. Al igual que con la música yanacóna, este trabajo es débil en lo interpretativo, y fuerte en lo descriptivo y analítico. Y de igual manera, posteriormente se publicó un CD con grabaciones de campo⁸⁰ y un video documental.⁸¹

Una vez concluida la investigación propiamente etnomusicológica nos embarcamos en varios proyectos de tipo pedagógico, investigativo, divulgativo y productivo derivados de ésta. En lo pedagógico ya en 1987 se habían planteado una serie de tesis bastante polémicas para la época en la que se problematizaban los enfoques de la pedagogía musical a partir de las prácticas tradicionales de los músicos de esta región.⁸² Se realizaron varios talleres para músicos y para maestros en la zona (más de 200 maestros y líderes bilingües entre 1993-1995). Como resultado de estos procesos pedagógicos, de participación e investigación se realizaron varias publicaciones de tipo pedagógico (cartillas y audiovisuales),⁸³ académico,⁸⁴ y divulgativo. En lo pedagógico el trabajo más reciente –en el que se revalúan las tesis planteadas en 1987 y con un enfoque más teórico, interpretativo y antropológico- es “Relaciones intergeneracionales y

⁸⁰ *Nasa kuv'. Fiestas, flautas y tambores nasa*, 59 minutos, con folleto de 36 pág. Bogotá, Ministerio de Cultura y Fundación de Música. MA-ECOL003, 1998 (Investigación, dirección y textos de C. Miñana) <http://www.lablaa.org/blaaavirtual/musica/blaaaudio/cdm/nasa/indice.htm>. Hay que anotar que el investigador cuenta con más de 40 horas de grabaciones de campo en casetes y en cinta de carrete abierto, varias de ellas en estéreo, y unas cuatro horas de grabaciones en video no profesional.

⁸¹ *Küc'h wala*, sobre las fiestas de diciembre en la zona de Tierradentro. Coproducción CRIC y Ayuntamiento de Huesca –España-. Grabación de campo en 1992. Edición, junio 1993. Versiones de 40, 30 y 25 minutos. La co-dirección, realización y cámara fue de Jesús Bosque.

⁸² C. Miñana. "Músicas y métodos pedagógicos. Algunas tesis y su génesis", en *A Contratiempo. Música y danza*, Bogotá, Nº 2 (1987), pág. 78-83.

⁸³ *Küc'h yuuya' u'hwectha'w. De correría con los "negritos"*, Popayán: Programa de Educación Bilingüe del CRIC, 1996. 60 pág. Cartilla bilingüe elaborada junto con el Comité de Educación del CRIC sobre la música y las fiestas tradicionales nasa de diciembre. Libro del estudiante. Publicación financiada por la Corporación Nasa Kiwe.

Küc'h yuuya' u'hwectha'w. De correría con los "negritos". Libro del maestro, Popayán: Programa de Educación Bilingüe del CRIC, 1996. Publicación financiada por la Universidad Pedagógica Nacional. 120 pág.

Myuh wëseya' (Vengan, oigan), 90 minutos bilingüe nasa yuwe – castellano, Popayán, CRIC, 1998. CD de tipo didáctico para tocar la música nasa. Con Benjamín Ramos y Omar Romero.

⁸⁴ "Fiestas tradicionales e integración curricular y cultural. Una experiencia de etnoeducación entre los nasa (paeces)", en *Nodos y nudos*, Bogotá, Nº 2 (1996) pág. 18-20.

"Pedagogías artísticas: una perspectiva multicultural", en *Formación artística. Memorias del Encuentro Nacional*, Santafé de Bogotá febrero 20 y 21 de 1997, Bogotá: COLCULTURA – Dimensión Educativa, 1997, pág. 55-64.

Tesis de maestría titulada *Culturas regionales y escuela. Maestros, música y fiesta en el Cauca andino*, U. Pedagógica Nacional, 1999, 250 p., con mayor peso en lo interpretativo o hermenéutico.

"Fiesta, maestros y escuela: una exploración de las relaciones escuela-cultura entre los nasa", en *Cultura y Política. Actas del 9º Congreso d'Antropología (Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español)*, Barcelona 4-7 de septiembre de 2002. www.humanas.unal.edu.co/colantropos. Este texto también se publicó en *La Etnoeducación en la construcción de sentidos sociales. 2º Congreso Nacional Universitario de Etnoeducación. Popayán, junio 2000. Memorias*. Popayán: Universidad del Cauca, Instituto Caro y Cuervo, Universidad de los Andes, PROEIB Andes. 2003. p. 353-370.

¿Qué pasaría si la escuela...? 30 años de construcción de una educación propia, con Graciela Bolaños – Abelardo Ramos y Joanne Rappaport, Bogotá: Consejo Regional Indígena del Cauca – Programa de Educación Bilingüe e Intercultural – Terre des Hommes, 2004, 295 pág. www.humanas.unal.edu.co/colantropos/. (ver especialmente para lo musical, el capítulo 4). Este es el trabajo que más profundiza en una perspectiva política e identitaria.

aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?" (en Pardo, Mauricio (Ed.). 2009. *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia*, Bogotá: Universidad del Rosario).⁸⁵

Además del interés por lo pedagógico, también se profundizaron las relaciones entre fiesta, rito, música, territorio y procesos identitarios con varios trabajos⁸⁶ entre los que destacamos "Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia)" (en *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 44 (1), enero-junio 2008, pp. 123-155 www.humanas.unal.edu.co/colantropos). En este artículo se muestran las relaciones entre la denominada música autóctona, la música "de cuerda" de estilo campesino que acompañó las luchas por la tierra y por la autonomía política en los años 70 y 80, y la música "panandina" de las nuevas generaciones nasa.⁸⁷ Estos tres tipos de música se vinculan con nuevos tipos de rituales y fiestas, integrando en varios niveles el territorio ancestral con los nuevos territorios.

Igualmente, en estas investigaciones se ha abordado la acústica musical y se ha insistido en la importancia de valorar las afinaciones tradicionales de los instrumentos y los procesos constructivos, sin negar la aproximación a las escalas tonales y temperadas, y la utilización de nuevos materiales para evitar el impacto ambiental de la tala indiscriminada de árboles y matas de flauta para la construcción de instrumentos.⁸⁸

Finalmente, Catalina Medina Ferreira, realizó un trabajo de grado más centrado en los bailes tradicionales, en el performance y en el cuerpo: *Bailando la memoria. Bailes tradicionales nasas del resguardo de Pueblo Nuevo: Continuidad y transformación* (2000, UN. Antropología.

⁸⁵ Una primera versión de este trabajo se publicó con el título "Entre las piernas de los mayores": relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos, en el libro *Generaciones*, Memorias del VI Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de los países andinos (Medellín, 4 al 10 de septiembre de 2005), Bogotá, 2005, pág. 165-184.

⁸⁶ C. Miñana. "Investigación musical y dinámicas socioculturales". En *La investigación en artes y el arte como investigación*, Pedro P. Gómez y Edgar R. Lambuley, ed. Bogotá: Universidad Distrital, 2006, pág. 27-38.

C. Miñana. "Sin músicos no hay fiesta: música, fiesta y rito en el Cauca andino" (en el libro *Cultura y carnaval*, M. Cristina Gálvez V. y Jaime H. Cabrera, ed., Pasto: Uninariño, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Banco de la República y Ministerio de Cultura. 2000. pp. 122—154) y

⁸⁷ Ver el casete *Kwe's' kiwe – Nuestra tierra*, del grupo Kwe's' kiwe, editado también por la Fundación De Música (ES001 1998) y que se grabó en Tierradentro, al mismo tiempo que el disco *Nasa kuví*. Los títulos de las canciones son: Kwe's' pkhakhen'i, Kiwe' Uma', Kwe's' kiwe, Vengan pa'cá, Juan Tama, Bakac'tepa, Thë wala, 500 años, Alma de mi pueblo, Kwe's' C'hab. Este disco recoge varias muestras de la producción en estos "nuevos" estilos de música indígena en ritmos de merengue campesino, bambuco y huayno.

⁸⁸ C. Miñana. "Flautas transversas sin llaves. Técnicas de construcción", en *A Contratiempo. Música y danza*, Bogotá, Nº 4 (1988), pág. 51-66.

Con los nasa se hizo un proyecto, financiado por la Cruz roja de Medellín, donde tratamos de recuperar las formas tradicionales de construcción de instrumentos, e incluso de conectarlo con su forma de entender la relación con la naturaleza y para ello vinculamos a los chamanes o *thë wala*. Pero fuimos más allá: los participantes en los talleres aprendieron a hacer tambores con láminas de triplex, a hacer flautas con tubos PVC, con las técnicas del luthier de Medellín Juan Fernando Hincapié. Hemos tratado de introducir, evitando un criterio conservacionista estático, nuevas tecnologías que mejoraran sus técnicas, que construyeran también flautas tonales, pero que paralelamente conservaran sus afinaciones tradicionales. Eso ha implicado una investigación de tipo estadístico y acústico sobre las afinaciones.

Acompañado de un DVD. Tesis meritoria. Primer lugar Excelencia Académica en el Concurso mejores trabajos de grado XI versión 2001, director C. Miñana).⁸⁹

El pueblo guambiano o misak, vecino de los nasa y con un idioma diferente, comparte no obstante algunas características musicales y ritualidad. Después de unas grabaciones hechas en discos por Gabriel Ospina y Gregorio Hernández de Alba⁹⁰ en 1943, el 5 de junio de 1966 se volvió a grabar en cinta magnética una banda guambiana que había sido invitada con motivo de la celebración del Día del Campesino en Silvia (Cauca). El músico Jesús Bermúdez Silva y el folklorólogo Guillermo Abadía Morales, integrantes del Centro de Estudios Folkloricos y Musicales de la U. Nacional de Bogotá, se encontraban en Popayán invitados al Simposio de Etnomusicología organizado por la U. del Cauca, y aprovecharon para grabar el conjunto. Cuatro años después se publicó un folleto complementado con algunos datos históricos y sociales tomados principalmente de Jesús María Otero⁹¹ y con comentarios provenientes de las conversaciones con los músicos y la observación en ese día. Se grabaron tres “danzas” a un conjunto integrado por dos flautas traversas (*loos*) de 60 cm de longitud, tres tambores tipo bombo (*cuchimbalés*) y otro tambor más grande (*nubalé*), una de ellas denominada “danza de los novios”; el folleto presenta algunos fragmentos transcritos en partitura convencional.⁹² Se dice que también ejecutan un “rústico capador” (flauta de pan) que está en desuso. Igualmente se menciona la presencia de otras agrupaciones musicales como la banda municipal, un conjunto de cuerdas (guitarra, bandola, guacharaca, maracas y clave), y un acordeón, sobre los que se afirma: “Estas expresiones, carentes de toda validez, perturban la mentalidad de nuestros indios y pervierten poco a poco su gusto estético” (p. 23). El texto está plagado de

⁸⁹ En torno a los nasa y a los yanacona hay numerosos trabajos de grado en antropología, especialmente en la U. del Cauca. Sin embargo, ninguno de ellos se ha planteado desde un enfoque estrictamente etnomusicológico. Los resultados de varios de estos estudios han sido incorporados en las publicaciones de C. Miñana. Finalmente, en este proceso quiero destacar la importancia del trabajo colaborativo entre investigador externo y músicos locales. En el caso de los nasa fue determinante. Compañeros coinvestigadores como los hermanos Inocencio y Benjamín Ramos, entre otros, no sólo realizaron una labor investigativa, sino que dicho proceso investigativo los cualificó como músicos, como luthiers, y los convirtió en líderes culturales y en maestros de maestros. Agradezco también la colaboración del músico bogotano Omar Romero en varias de las salidas de campo, con el que se conformó el grupo musical “Chicha y guarapo - banda de flautas”, agrupación en la que participé como intérprete, transcriptor de grabaciones de campo, arreglista y compositor entre 1986 y 2000. Igualmente hay que señalar que algunos pueblos indígenas están publicando sus propios CD y filmando sus DVD que difunden a través de sus emisoras comunitarias y canales regionales de TV.

⁹⁰ El mismo Gregorio Hernández de Alba publicó en 1949 un libro con “historias” y relatos guambianos en castellano, con hermosos dibujos de Francisco Tumiña Pillimúe: *Nuestra gente “Namuy misag”. Tierra, costumbres y creencias de los Indios Guambianos*, Popayán: Instituto Etnológico – Universidad del Cauca, 127 pág. En uno de los relatos sobre el matrimonio (*Namuy misag kaserab*) se menciona. “Vueltos al rancho, con amigos y ya de nochecita, tiple, tambor y flauta de carrizo marcan el baile del bambuco hasta el amanecer” (p. 76).

⁹¹ Si bien en el texto no se menciona algo que caracteriza el manejo de fuentes del maestro Abadía- suponemos que se basaron en el libro *Etnología caucana*, Popayán: Universidad del Cauca, 1952.

⁹² Bermúdez Silva, J., Abadía, G., 1970. *Aires musicales de los indios guambiano del Cauca (Colombia)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. CEDIFIM. 29 pág. Ilustraciones musicales y fotografías. Pudimos conocer la partitura completa de las tres danzas realizada por Jesús Bermúdez, que se conserva en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura. Éstas si bien se aproximan a en lo melódico a la ejecución de las flautas son completamente desacertadas en lo rítmico, tanto en las flautas como en la percusión de los tambores.

comentarios valorativos como éste emitidos desde el purismo de la perspectiva folklorista que caracteriza los trabajos de Guillermo Abadía y en general los de esta época en Colombia.

El antropólogo Luis Guillermo Vasco ha publicado en forma cooperativa con los guambiano algunos libros en los que se describen brevemente las fiestas y la música a ellas asociada, pero no se ha publicado propiamente un estudio etnomusicológico.⁹³ En cuanto a lo que es la música de flautas y tambores el repertorio es bastante reducido (unas 12 piezas): cuatro para el nacimiento (bautismo), cuatro para el matrimonio, y las otras para el padrino y el dueño de la casa.⁹⁴ Todas ellas son bambucos y –a diferencia de los nasa, yanacona y riosuceños- inician con los tambores, y luego entran las flautas traversas. Otra característica de las melodías guambianas –y que comparten con los nasa, pero únicamente con los de la región de Pueblonuevo- es el terminar las frases con un sonido sostenido de larga duración, mientras los tambores siguen impasibles un apresurado ritmo de bambuco.

Vale la pena mencionar el trabajo del antropólogo Juan Diego Demera Vargas que, aunque no realiza un estudio centrado en lo musical sino en la más reciente evangelización protestante entre los guambianos, aborda el papel de la música en estos procesos.⁹⁵

Carlos Alberto Villada Cortés, de la U. Tecnológica de Pereira, realizó un breve estudio centrado en los integrantes de las bandas de flautas (“chirimías”) de los resguardos de Cañamomo y Lomagrande en Riosucio (Caldas) (*Sonidos y Cantos de Chirimía*. Fondo Mixto para las Artes y la Cultura departamento de Caldas. 2000) y posteriormente publicó un CD con las grabaciones de campo (*Chirimías de Riosucio*, 2002, U. Tecnológica de Pereira) <http://www.utp.edu.co/~fabella/chirimia.htm>.

Los estudios sobre la música de los indígenas del departamento de Nariño, en el extremo surandino del país, son escasos. Un muy breve panorama, pero orientador, presenta Héctor E. Rodríguez Rosales en la revista *Mopa-mopa*, publicación del Instituto Andino de Artes Populares: “Tipología de la música popular en la región andina de Nariño” (6(1990)88-99). Caracteriza la música indígena como “ritual” y vinculada a las fiestas patronales y al calendario

⁹³ *Guambianos: hijos del aroiris y del agua*, Coautoría con los taitas guambianos Abelino Dagua Hurtado y Misael Aranda, Bogotá: CEREC/Los Cuatro Elementos/Fundación Alejandro Ángel Escobar/Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, 1998.

⁹⁴ Existe una grabación en video de una reconstrucción hecha por los mismos guambianos de sus fiestas tradicionales en las que se pueden apreciar los bailes y la música (*Unguan guapay señor –Gracias, dios se lo pague-*, 1985, 28 minutos, serie Yuruparí, Audiovisuales – COLCULTURA). También están realizando grabaciones ya desde 1992, que publicaron un LP con música de los guambianos y de los nasa de Munchique, y posteriormente en CD con música de flautas y de cuerda (guitarras y tiples), por ejemplo: *Santiago de Guambía: canciones de mi tierra*. Silvia-Cauca: GRC records, [2001?], 49 min. Nancy Milena Tumiña, voz; Luis Felipe Calambás; Segundo Yalanda Ulluné; Carlos Julio Yalanda Calambás, bajo; Manuel Julio Tumiña, tambor; Manuel Jesús Calambás, carrasca. Algunos temas son El apretaíto, El indio y el campesino, La montañera, Koshpunik, Campanas de navidad, Corazón herido, Rosita Rosa, Santiagueñita, Silvia, El egoísmo, Trigueñita.

⁹⁵ “Dinámicas configuraciones étnicas y renovaciones culturales inéditas. El caso de la más reciente evangelización protestante entre los indígenas guambianos en Colombia”, en *Estudios fronterizos*, vol. 6 12(2005)55-78. Ver también “‘Dios es amor’ en guambiano o la forma de crear una nueva religión: la circulación de las prácticas rituales y las pertenencias étnicas”, en *Antípoda* 2(2006)253-273.

religioso católico. La música es interpretada por las “bandas de yegua” (haciendo referencia a la piel del bombo) integradas por pingullo (flauta de pico) y/o flauta (flauta traversa, a veces llamada pito), bombo y tambor (redoblante, también llamado bombo chuncho). La música se suele asociar a grupos de “danzantes” varones que bailan complejas e invariables coreografías ante las imágenes religiosas: los danzantes de Sapuyes, Males,⁹⁶ Funes, Pupiales, Córdoba, Yascual y en los resguardos indígenas del Gran Cumbal (indígenas pastos), o a comparsas de disfrazados (por ejemplo “comparsa de vacas”). Edmundo Osejo Coral y Alvaro Flores Rosero profundizan en el simbolismo de estas fiestas entre los indígenas pastos tratando de conectar la ritualidad, simbolismo y terminología católicos patentes en las fiestas, con lógicas andinas ancestrales en planos menos evidentes: *Rituales y sincretismo en el Resguardo Indígena de Ipiales* (Abya-Yala, 1997; esta es una tesis de Maestría en etnoliteratura de la U. de Nariño, aprobada en 1992). El antropólogo profesor de la U. de Nariño, Eduardo Zúñiga Eraso describe unas fiestas muy similares a las anteriores en el artículo “Rituales de fertilidad en Chiranquer”, resguardo de Ipiales de descendientes de los pastos, en las que participan grupos de “vacas”, “sanjuanés” y “danzantes”, acompañadas por la música de la “banda de yegua” y la banda “de cobres” en las que se interpreta fundamentalmente “música ecuatoriana” (*Nueva Revista Colombiana de Folclor*, vol. 3, Nº 15, 1995, p.157-168). Claudia Afanador Hernández, profesora de la U. de Nariño publicó en la misma revista, una descripción de la fiesta de San Diego en el resguardo indígena de Muellamués (12 y 13 de noviembre) en el que bailan los “danzantes” acompañados por una “banda de yegua”. Se describen las figuras coreográficas (planimetría) y se transcriben algunas entrevistas a danzantes, cabildantes y a un músico (vol. 3, Nº 15, 1995, p.21-38).

Para el estudio de la música indígena del suroccidente del país sería muy importante revisar la producción de los académicos ecuatorianos, e incluso peruanos y bolivianos,⁹⁷ pues las afinidades son evidentes. Por ejemplo, para el pentatonismo que caracteriza buena parte de la música en esta región es necesario tener en cuenta los trabajos del músico Segundo Luis Moreno Andrade (1888-1972) que inició una labor de recopilación y transcripción de la música ecuatoriana en 1909.⁹⁸

⁹⁶ Sobre los danzantes de Males (Municipio de Córdoba, Nariño) y los “Sanjuanés” existe un documental de la serie Yuruparí, *Danzantes de Males*, realizado en 1984 y dirigido por Gloria Triana y Fernando Riaño (25 minutos). Edith Faviola Gómez Cuarán realizó su trabajo de grado en antropología sobre la política en este resguardo de herederos de los indígenas quillacingas, y allí se analizan igualmente los vínculos entre política y ritualidad (*Palacio de la realeza indígena. Córdoba – Nariño. Estancados en los cargos: autoridades tradicionales del resguardo indígena de Males-Nariño*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2004. Monografía publicada en la serie Documentos CESO, 79 p.).

⁹⁷ Por ejemplo, en Ecuador, Perú y Bolivia encontramos bandas similares a las de los indígenas del suroccidente colombiano: pitos o flautas traversas y tambores se encuentran en buena parte de la cordillera andina y participan activamente en el mundo ritual y festivo; el fotógrafo peruano Martín Mambi en 1932 fotografió este tipo de conjuntos musicales (en Colombia hay fotos desde 1936); Michael Shallnow en 1987 describió un baile denominado chunchos en la peregrinación anual del Qoyllur Riti acompañado por este tipo de conjuntos. Recientemente Giuliana Borea ha publicado en *Antropológica* (19(2001) 347-363) un artículo titulado “Ritual de los linderos: limitando y recreando el grupo y su territorio”, con trabajo de campo en el distrito de Santiago, Cusco, 1999-2000; en este artículo se describen rituales muy similares, con parafernalia similar (banderas, disfrazados, varas de mando), bailes, recorridos e incluso con conjuntos instrumentales casi idénticos a los de Colombia.

⁹⁸ Especialmente, *La música de los incas* (1957, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana), una monografía de 179 páginas donde revisa críticamente la obra de los esposos Raoul y Marguerite d’Harcourt (*La musique des Incas et*

5.2. Nororiente andino

En el otro extremo del país, en el nororiente andino viven los pueblos barí (Este del Departamento Norte de Santander, en las selvas de la Serranía de los motilones, y en Venezuela) y u'wa (Oriente de Boyacá y Norte de Santander, en la zona del Nevado del Cocuy, occidente de Arauca y norte de Casanare). Las lenguas de ambos pueblos pertenecen a la familia chibcha.

Sobre los barí son muy pocos y breves los trabajos, y todos en Venezuela. El primero son las transcripciones realizadas por Luis Felipe Ramón y Rivera para la tesis de grado del también venezolano Oswaldo d'Empaire Mayz (*Introducción al estudio de la cultura barí*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1965). Estas transcripciones se basaron en las grabaciones hechas por d'Empaire en 1964. Fueron publicadas inicialmente en la revista *Ethnomusicology* ("Music of the Motilone Indians", Vol. 10, No. 1, Latin American Issue (Jan., 1966), pp. 18-27): cantos (sin maraca), toque de flauta transversa (cerrada en ambos extremos) realizados por una mujer en su hamaca, y ocarinas. Incluye transcripciones (8), análisis musical y medidas de la flauta. Algo similar sucedió con un estudio posterior del español Dionisio Castillo Caballero (*Los barí, su mundo social y religioso*, Salamanca: Naturaleza y gracia, 1981); las grabaciones de campo fueron transcritas y analizadas por el músico José María García Laborda en España. Tanto las transcripciones de Ramón y Rivera, como estas últimas fueron reeditadas en el libro de Isabel Aretz y que ya hemos citado anteriormente (*Música de los aborígenes de Venezuela*, Caracas: FUNDEF-CONAC, 1991, pp 232-247).⁹⁹ Aquí hemos de mencionar de nuevo un breve pero sugerente ensayo histórico e interpretativo de Daniel Castro Aniyar, en la obra ya citada *El entendimiento* (1997). Aquí se reitera el uso exclusivo de aerófonos entre los barí (es decir, no idiófonos ni cordófonos), y la función casi intimista de la música en muchas ocasiones.

En cuanto a los u'wa o tunebo, si bien contamos con los excelentes trabajos de Ann Osborn sobre los mitos cantados en relación con el mundo ritual, no conocemos una publicación propiamente etnomusicológica que aborde el fenómeno sonoro.¹⁰⁰

ses survivances, 1925, Paris: Paul Geutner) retranscribiendo y reinterpretando muchas de las melodías a partir de un profundo conocimiento de éstas. Ver también *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, 1949, Quito: Fray Jodoco Ricke, 159 pág. (edición bilingüe castellano-inglés), y su última obra, publicada el año de su muerte, *Historia de la música en el Ecuador*, 1972, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 225 p. Si bien las disquisiciones sobre los orígenes de la música ecuatoriana son muy cuestionables, el material transcrito de primera mano y la sutileza analítica de Moreno son incuestionables. Para un balance crítico de la obra de Moreno ver "Segundo Luis Moreno (1882-1972): Ecuador's Pioneer Musicologist", de Charles Sigmund (*Anuario Interamericano de Investigación Musical*, Vol. 8 (1972), pp. 71-104). Ver también sobre la música ecuatoriana, más recientemente, la *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, de Pablo Guerrero Gutiérrez (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2002) y los numerosos trabajos del norteamericano John M. Schechter desde su tesis doctoral en 1982.

⁹⁹ Pueden resultar de interés los trabajos lingüísticos que abordan el problema de lo tonal en la lengua barí, por sus implicaciones para el canto: María C. Mogollón Pérez. 2000. "Fonología de la lengua barí". En: M.S. González de Pérez & M.L. Rodríguez de Montes (eds.), *Lenguas indígenas de Colombia. Una visión descriptiva: 719-727*. Bogotá: ICC.

¹⁰⁰ Osborn, Anne .1985. *El vuelo de las tijeras*. Bogotá: Banco de la República, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.

Después de este recorrido en que hemos agrupado la producción académica en torno a regiones culturales, en una segunda parte del artículo que aparecerá próximamente se analizarán los trabajos más difícilmente localizables regionalmente por su transversalidad o por su enfoque comparativo, así como las conclusiones generales y algunas proyecciones de la investigación.

_____ 1988. *Las cuatro estaciones. Mitología y cultura social entre los U'wa*. Bogotá: Banco de la República. <http://www.banrep.gov.co/biblio/bvirtual/ftp/osborne/inicio.htm>, esta fue su tesis doctoral en la U. de Oxford en 1982.

Ver, también, Rochereau, Pierre Henri J. 1932. "La poesía y los cantos mágicos de los tunebos del Sarare". *Revista de Misiones*, 8: 404-413. Bogotá.

En el libro *Folklore colombiano*, del músico Emirto de Lima (Barranquilla, 1942), se menciona que el folclorista boyacense don Milciades Chaves (ya fallecido en ese momento, "q.e.p.d.") "ha llegado hasta transcribir las melodías de algunas de esas canciones, agrícolas unas y otras campestres a la notación musical, y traducir al castellano los versos de que se componen" (p. 21) de los "indígenas". En otro lugar anota la letra de una "canción tuneba" transcrita por el mencionado Milciades Chaves, que inicia así: "Paegiruai cauiguai, coñore. Pen guaiguai, coñore..." (a pie de página señala que coñore significa "algo así como 'ande la rueda'" (p. 10).