



# Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores\*

Yeison Fernando Esquivel Chala, Boris Alfonso Salinas Arias.

Recibido: julio 15 de 2013 Aprobado: octubre 15 de 2013

---

## Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article

Esquivel, Y., Salinas, B. (2013). *Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores*. Música Cultura y Pensamiento. Vol 5, N° 5, pp 13-36

---

**Resumen.** Este documento se apoya en el trabajo investigativo titulado *Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores*, realizado en el año 2011. En primer lugar, se reseñan los antecedentes históricos de la música indígena en el departamento del Tolima desde los tiempos precolombinos hasta la actualidad. En segundo lugar se establecen los aspectos etnográficos generales del *Resguardo Nasa Wes'x* en el presente. Así mismo se narra la historia de la música de la comunidad, desde su llegada al territorio tolimese a principios del siglo XX, el proceso de aculturación influido por la radio, la asimilación de las músicas foráneas, la evangelización, el conflicto armado, las festividades y las influencias actuales. Finalmente se documenta una pieza musical denominada *Bambuco Paéz*, que está en proceso de desaparición. Este trabajo puede abrir las puertas para futuras investigaciones sobre músicas indígenas en el Tolima y en otras regiones de Colombia, ayuda a crear un imaginario colectivo del pasado y del presente, invitando a una reflexión crítica e histórica del patrimonio inmaterial del Tolima.

**Palabras Claves:** música indígena, memoria, aculturación, evangelización, conflicto armado.

## Memory and identity sound of the Paéz Indigenous Reservation Gaitania, Tolima: older musicians stories

**Abstract.** This document is a synthesis of the thesis *Memory and identity sound of the Paéz Indigenous Reservation Gaitania, Tolima: Stories told by older musicians*. Research run in 2011. In the first place, the historic history of the native music in the department of Tolima, from the times of precolombians until today is highlighted. In the second place, the general aspect of the Nasa Wes'x reservation currently, is established. It also narrates the history of the music in their community from their arrival to the Tolima territory in the XX century, the acculturation influence by the radio broadcasting understanding the assimilation of foreign music, the evangelization, the armed conflict, the festivities and the present influences. Finally a piece of musical document called *Bambuco paéz* that is in process of extinction. This work can open the doors to another research about native music in Tolima, helping to create an imaginary collective about the past and the present, inviting people to a critical and historical reflection of the immaterial patrimony of the department.

**Key words:** Native music, memory, acculturation, evangelism, armed conflict.

---

\*. Este artículo se basa en la tesis de grado que lleva el mismo nombre, presentada por los autores en diciembre de 2011, como requisito para obtener el título de Licenciados en Música en el Conservatorio del Tolima. yefer79@hotmail.com, hojasmuertas9@hotmail.com

## Dedicatoria

“¿Cuál es la música de nosotros, cuál?”<sup>1</sup>

En el año 2008, en una de las terrazas del Conservatorio del Tolima, nos preguntamos, ¿por qué razón conocemos tanto de músicas foráneas pero tan poco de las propias? Siendo mestizos estamos en una encrucijada: ni somos blancos, ni somos indios; somos el resultado de cinco siglos de guerras, marginación y olvido, pero sentimos la necesidad de buscar los orígenes, conocer los ancestros, la historia y encontrar nuestra identidad. Este trabajo se realizó con el deseo de contribuir para comprender y construir esa identidad, reconociendo la sangre indígena. Está dedicado a quienes se preguntan por nuestra identidad y a los grupos indígenas del Tolima, con quienes se tiene una deuda histórica y musical de siglos.

### 1. La música indígena del tolima a partir de las fuentes documentales

En el momento en que se realizó esta investigación no se encontraron documentos que condensaran la historia de la música in-

dígena del Tolima. Fue necesario realizar un extenso trabajo de consulta que permitiera construir, al menos de forma superficial, la historia de esa música, con el apoyo de documentos antropológicos, arqueológicos, históricos, de análisis iconográficos, planes de desarrollo territorial y algunas publicaciones sobre música que en escasas líneas rescatan algunos apuntes.

Según el Consejo Regional Indígena del Tolima (CRIT, 2007), en el departamento hay 211 comunidades indígenas, de las cuales 70 están constituidas como resguardos. Existen dos grupos étnicos establecidos: Nasa y Pijao. Sin embargo, en el Tolima hay asentamientos humanos desde el año 10.000 a.C aproximadamente (Universidad del Tolima, Banco de la República, 2010). Así pues, la historia de la música indígena del departamento en mención se divide en tres periodos: el precolombino, el periodo del descubrimiento (la conquista y colonia) y el que abarca desde la república hasta la actualidad.

#### 1.1 La música indígena del Tolima en el periodo precolombino<sup>2</sup>

Periodo:	Cazadores, recolectores (10.000 a.C)	Formativo (1.000 a.C)	Clasico Regional (a.C)	Periodo Tardío (800 d.C)	Conquista y colonia (1.500 d.C)
Complejos		Complejos Montalvo y Arranca plumas	Complejo Guamo Ondulado	Complejo Magdalena Inciso	

Tabla elaborada por los autores a partir de la Exposición Tolima Milenario, un viaje por la diversidad (Universidad del Tolima, Banco de la república 2010).

Se debe replantear el concepto de música cuando se habla de sociedades precolombinas. En la actualidad la música tiene múlti-

ples significados y usos, que van desde su acepción comercial hasta aquella que la vin-

1. Alexander Quilcue, músico y educador Nasa de Gaitania (Tolima). Comunicación personal, abril 29 de 2011.

2. La distribución cronológica aquí presentada está fundamentada en exploraciones realizadas por arqueólogos como Dolmatoff (1965), Cubillos (1954) y Dussán (1965), pioneros de esta disciplina en Colombia.



cula con lo educativo. Estos no funcionan de igual manera en las sociedades precolombinas, que están ligadas a una cosmología en donde la danza, la música, el rito y el chamanismo se funden en uno solo. En la América prehispánica la música comunicaba al hombre con la naturaleza y los instrumentos musicales eran objetos rituales presentes en el baile, cuyas representaciones simbolizaban poder. El bailarín se transformaba en un dios al cual adoraban, convocando a los espíritus, provocando alianzas y guerras, y regenerando el mundo (Museo chileno de arte precolombino, 2005).

Los objetos más antiguos relacionados con la música indígena del departamento son piezas orfebres que conserva el Museo del Oro del Banco de la República y un fragmento de flauta en hueso de venado, que actualmente reposa en el Museo Antropológico de la Universidad del Tolima. En cuanto a las piezas orfebres, hay dos cascabeles encontrados en Chaparral y Río Blanco (Fig. 1) de los cuales no se puede afirmar que son instrumentos musicales *strictu sensu*, pero sí objetos sonoros, uno de los cuales pudo haber servido como colgante de collar. En el mapa del Tolima compartido por Barradas (1958), se muestran los lugares en donde se encontraron esas piezas (Fig. 2).

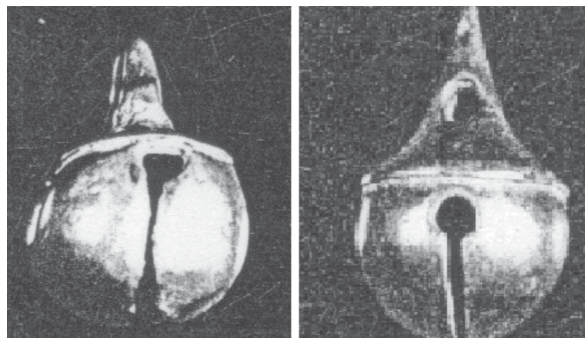


Fig. 1 Cascabeles  
Fuente: Barradas (1958, p.16-19)



Fig. 2 Mapa de hallazgos orfebres en el Tolima  
Fuente: Barradas (1958, p.18)

Se encontró una pieza antropomorfa que parece ser un músico (Fig. 3) sosteniendo una especie de instrumento aerófono, posiblemente una flauta, cuya posición corporal es similar a la requerida para interpretar flauta dulce o Quena. Tiene la mano izquierda sobre las notas agudas y la mano derecha en las graves. Sobre esta figura encontrada en Río Blanco, Barradas (1958) puntualiza que es una pieza fundida en la cera perdida, descripción que coincide con la de Sánchez Cabra, quien agrega que la figura representa “un músico ataviado de plumas, orejeras de carrete y pectoral, con las manos dispuestas a tocar una flauta vertical” (2009, p.27), mide 9,9 X 5,2 cm y fue hecha entre los años 1 a.C. y 700 d.C.



Fig. 3 Músico ataviado de plumas.  
Fuente: Barradas (1958, p.26)

En el yacimiento arqueológico Montalvito, más exactamente en el sitio 4, tumba número 1, entre los ajuares funerarios de los antiguos pobladores del Valle del Magdalena tolimese ubicado en el municipio de Espinal, se encontró una flauta en hueso de venado (Fig. 4). Salgado explica que “en la parte interna de la cámara se halló una gran cantidad de restos óseos humanos [...] Estos restos humanos estaban acompañadas por un gran y variado ajuar funerario [...] sobresale un fragmento de flauta en hueso de venado *odocoileus virginianus*” (2006, p.70).

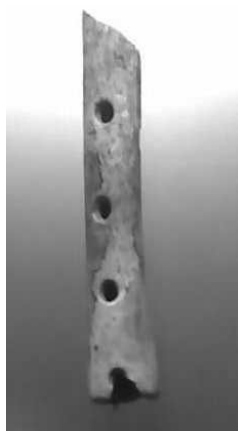


Fig. 4 Flauta en hueso de venado. Exposición Tolima milenario. Banco de la República, Ibagué 2010.

Este instrumento musical se remonta al periodo formativo (1000 a.C.). Salgado (2006) describe los elementos constructivos pre-

sentes en este tipo de instrumentos, resaltando los conocimientos específicos que se requieren para poder fabricar una flauta, tales como las escalas, la afinación, el tipo de material de construcción y la forma. Posiblemente los roles de músico y constructor de instrumentos ya estaban plenamente establecidos en este grupo humano y pertenecían a una persona o grupo especializado de personas, encargados de fabricar e interpretar los instrumentos. En este sentido se puede pensar en la existencia de espacios y momentos para la audición musical, tales como ceremonias, rituales o celebraciones. Para Salgado “esta posibilidad estaría en concordancia con la evidencia arqueológica, pues no es muy común hallar instrumentos musicales en contextos arqueológicos” (2006, p.105).

## 1.2 Música indígena desde el descubrimiento de América

Cuando llegaron los españoles a finales del siglo XVI al territorio que hoy conocemos como el departamento del Tolima, y al observar la relativa unidad cultural, denominaron a las comunidades indígenas que encontraron como *Panches y Pijaos*, sin percatarse de que existían otros grupos indígenas tales como los *Pantágoras*, los *Ayapes*, los *Irico*, o el grupo indígena de los *Paloma* [...] (Rivet, 1943). Pese al gran número de comunidades indígenas que habitaban el territorio, la documentación, no solo de la música, sino también de la danza, la cosmología y la cultura indígena en general es escasa, ya que el interés de los europeos no fue el de documentar o rescatar las artes de los aborígenes.

Lo referente a la música está registrado por dos autores: Fray Pedro Simón (1981) y Fray





Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores

Pedro de Aguado (1957). En ambos la música aparece dentro de su contexto de uso, casi siempre en los enfrentamientos bélicos entre españoles e indígenas. Por lo general a estos últimos se les demoniza haciendo ver su cultura como actos de necesaria desaparición. Bermúdez (1995) hace una recopilación musical por medio de diferentes documentos históricos e indica que los indígenas Pantágora realizaban reuniones denomina-

das por los españoles como *'borracheras'*, en las cuales bailaban y cantaban mientras se embriagaban con el consumo de chicha. Estas borracheras terminaban por lo general en eventos violentos. Respecto a los rituales funerarios el autor señala que las mujeres hacían cantos dolorosos que incitaban a la tristeza. Como instrumentos musicales se mencionan los fotutos (Fig. 5) y las trompetillas, sin especificar sus características.



Fig. 5 Fotutos Según la reconstrucción musical del Grupo Totolincho.  
Fuente: Exposición Museo de Arte del Tolima 2010

Por su parte, el Mohán, que aparece como el personaje legendario encargado de los rituales de curación, para los españoles se consideró el intermediario del demonio. Bermúdez (1995) también habla de los indios Pijaos y menciona la existencia del Mohán, también denominado *'Hechicero'*, quien guardando ayuno realizaba rituales que servían de preparativo para los encuentros bélicos. Anualmente los Pijaos celebraban una fiesta en honor al tiempo, en la que el Mohán hacía el rito usando hierbas y cantando. Para enterrar a los muertos se hacía una ceremonia especial en la que se cantaba

en honor al difunto. En esto se observa una coincidencia ya que tanto para los Pantágoras como para los Pijaos existe la figura del Mohán, que según las evidencias es uno de los músicos más importantes de estas comunidades.

### 1.3 Música indígena desde la República hasta la actualidad

Son pocos los documentos confiables que hablan sobre la tradición de la música indígena en Colombia. En cambio, abundan publicaciones que especulan peligrosamen-

te sobre el origen de ella sin ningún tipo de sustentación bibliográfica, sin teorías fundamentadas o recolecciones de datos en trabajos de campo. En el contexto regional no se encontraron relatos de viajeros que hayan mencionado la música de estos grupos nativos, ni grabaciones *in situ* en comunidades. En uno de los documentos escritos encontrados, el de González (1986), se afirma que la actual música folclórica del Tolima es producto de la fusión entre los indígenas y los europeos, insinuando que las danzas de carratapanes, pijaos, matachines y monos, son producto de esa mezcla, pero no especifica cuáles son los aportes indígenas ni sustenta bibliográficamente sus afirmaciones. No se puede asegurar que danzas como Los Matachines, El Gallinazo o Los Chulos sean indígenas, pero es posible que tengan su influencia ya que los indígenas, según Friedmann (1982), podían participar en celebraciones como el Corpus Christi en el Guamo y la fiesta de San Juan en Natagaima, contextos en donde se ejecutan esas danzas.

Según Mendoza (1972), la comunidad indígena de Guatavita Tuá ubicada en el municipio de Ortega no posee música propia, pues las agrupaciones existentes interpretan música de otras regiones (porros, cumbias, vallenatos y merengues). La radio ha sido la principal influencia musical del resguardo.

Los instrumentos típicos son la guitarra, el tiple, las maracas, la guacharaca, la timba y el tambor, no hay bailes propios, perdieron por completo su idioma y solo hablan español. Para las comunidades de Guatavita Tuá y la de Guaguarcó, ubicadas en el sur del Tolima, el Mohán es un mito que posee figura humana, abundante cabello y que vive en las riberas, pero su perfil musical es nulo. Según Galindo, es posible que la caña de Cantalicio Rojas sea un ritmo de descendencia indígena en el departamento.

“ Cuando Cantalicio llega a Natagaima en el año de 1920, tuvo su primer contacto con la caña, a través de las representaciones locales, último vestigio del aire, aprendiendo su son entrecortado en la tambora, que le serviría para sus composiciones posteriormente (1993, p. 49).

Por su parte, Blanca Álvarez [describe la caña como] “una danza indígena monorrítmica donde los danzarines van vestidos con palmicha y llevan el tórax pintado con achote, llevan turbante de pluma, carcaj y flechas” (1990, p.47).

Esta descripción corresponde a la representación de la danza Los pijaos, de la caña que se realizaba en las fiestas de Natagaima y Guamo.

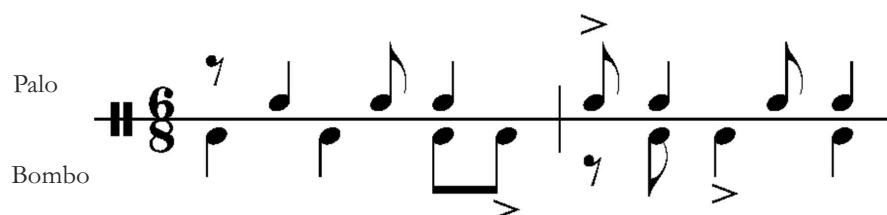


Fig. 6 Son de tambora para la Caña de Cantalicio Rojas  
Fuente: Memoria de Cantalicio Rojas González. 1896-1974 (1993, p.51).



En cuanto a documentos sonoros, al momento de realizarse esta investigación no se encontraron archivos, ni grabaciones *in situ*, reconstrucciones o investigaciones sobre la música indígena del Tolima.

## 2. Aspectos generales del Resguardo Nasa de Gaitania (Tolima).

### 2.1 Migración y asentamientos de Nasas en el sur del Tolima

Los Nasa llegaron al departamento del Tolima liderados por Tomás Valencia a finales del siglo XIX e inicios del XX (1899-1906 aproximadamente), huyendo de la Guerra de los mil días (1899-1902) provenientes del departamento del Cauca. Se asentaron en las tierras a orillas del río Ata, actual municipio de Planadas, en donde constituyeron legalmente el cabildo de la comunidad indígena Paéz<sup>3</sup> de Gaitania entre 1984 y 1987. Sus principales actividades económicas están relacionadas con la agricultura, conservan su lengua y otras costumbres propias, constituyendo actualmente una representación importante de las etnias de la región.

### 2.2 Resguardo Nasawes'x en la actualidad

El resguardo Nasawes'x está compuesto por ocho veredas. El total de población que arroja el censo del año 2009 es de 487 familias, con un total de 2037 personas. Es administrado por el cabildo, liderado por el gobernador<sup>4</sup>, quien es elegido por la comunidad, encargado de manejar las leyes internas del resguardo, velar por el desarrollo,

representando y gestionando ante entidades gubernamentales y no gubernamentales. El cabildo está compuesto por una junta directiva dentro de la cual se encuentra la Guardia indígena, que es la encargada de mantener la seguridad y respaldar al cabildo.



Fig. 7 Bastones utilizados por los Nasa (Fuente: Los autores)

Cada bastón indica la autoridad de la persona que lo posee y se diferencian por los colores en los bordados. El bastón del gobernador es el único que lleva la bandera de Colombia.

Al ser independiente en sus propias leyes, en el resguardo se encuentra un estatuto interno con 26 artículos. Si estos se incumplen, los castigos que se imponen dependen de la gravedad de las faltas. Antes del castigo se hacen tres llamados de atención a la(s) persona(s) implicadas. Si la conducta no se modifica puede ser llevado al *cepo* o *juetiado*. Las sanciones se imponen a partir de los doce años de edad y desde los sesenta en adelante estas se consideran según la condición que ostente la persona como adulto mayor. Algunos de los indígenas sostienen que hasta la fecha no les ha tocado castigar a los ancianos, ya que son personas sabias, entregadas al cabildo, quienes por sus experiencias han obtenido el reconocimiento como orientadores y consejeros de la comunidad. Los castigos van acompañados de remedios a base de plantas, realizados por el médico tradicional para que la persona lo asimile y cambie su conducta.

3. Los Nasa de Gaitania dicen "Paéz" y no "Paez" o "Páez".

4. Es una autoridad máxima, como decir en Colombia el Presidente de la República. Simboliza la autoridad, la autonomía y la resistencia.



Fig. 8. Cepo de la vereda La Palmera

Un proceso importante para mantener los usos y costumbres en la comunidad Nasa de Gaitania es la etnoeducación. Actualmente la *Institución educativa Nasa Wes'x Fizñi* es el centro de educación más importante de la comunidad creado por iniciativa del cabildo, apoyado por la gobernación de Guillermo Alfonso Jaramillo y la Embajada de Austria, los cuales ayudaron en la primera fase de construcción del establecimiento.

En la sede principal [...] hay elementos tecnológicos como televisión satelital (Direct tv) y en algunas casas también se paga este servicio [...] tienen internet satelital de Compartel, donde los estudiantes y profesores en las tardes se pueden conectar y hacer sus consultas o simplemente entrar a páginas como Youtube, Facebook, Hotmail, y Google [...] también hay polideportivo, los estudiantes juegan micro o algunos juegos tradicionales como la arracacha, el repollo, la leche envenenada, la lleva, el congelado, entre otros<sup>5</sup>.

5. Son juegos típicos en el campo, donde las labores cotidianas como la agricultura se ven reflejadas.

Esto deja ver una gran gama de posibilidades que ayudan a la aculturación mediática, aunque la tradición persiste y soporta el empuje de todos estos nuevos elementos mediáticos.



Fig. 9. Institución educativa Nasa Wes'x Fizñi  
En este lugar se encuentra la sede educativa principal, que cuenta con internet y televisión satelital.

La comunidad Nasa de Gaitania preserva su idioma materno, el Nasa yuwe, que según el estudio de diversidad etnolingüística que soporta la ley 1381, es la única lengua nativa del departamento del Tolima. La preservación del idioma permite que los Nasa, permeados por procesos de aculturación permanente, como ya se indicó, puedan resistir y conservar parte de su cultura y tradición. Así mismo, desde el colegio se promueve la enseñanza de artesanías propias de la comunidad, como lo menciona Raul Cupaque (2009) en sus declaraciones: “lo que es parte de la artesanía [...] pulseras, jigras, tapizayos, ruanas, sombreros, toda esa artesanía, nosotros la aplicamos, la tenemos y queremos seguir fortaleciéndola”. (Cupaque, Programa Emisora comunitaria de Planadas, Musicalia F.M Stereo, 2009).





Fig. 10 Artesanías y tejidos elaboradas en el colegio Nasa Wes'x Fiziñi por los estudiantes, en el área de artística.

En cuanto a las creencias religiosas de la comunidad, la mayor parte de esta es evangélica, principalmente de la Alianza Cristiana; una pequeña parte son católicos y otros guardan la tradición ancestral o no tienen creencia alguna. Esto ha ayudado en gran medida a la pérdida de tradiciones culturales propias, aunque aún se mantienen los médicos tradicionales o *Thë Whala*, que guían a la comunidad espiritualmente. Virgilio López, ex-gobernador del cabildo, en entrevista al CECOIN (Caldón, 2007, p.52) dice que “cuando los indígenas vemos las falencias, llamamos a los médicos [...]. Para los Nasa cada médico tiene su mundo espiritual”. Estos médicos se encargan de mantener la armonía dentro del territorio, haciendo limpiezas espirituales y remedios, son escogidos por los médicos mayores desde pequeños, siendo guiados y formados para que continúen el legado tradicional (Corpadi, 2007)<sup>6</sup>; sin embargo, por las diversas condiciones actuales la tradición ha pasado a un segundo plano.

El proceso de paz, fin de una guerra que no era propia

A finales de julio del año 1996 ocurrió uno de los momentos memorables en la vida del resguardo Nasa de Gaitania y un precedente único en la historia del país: después de una guerra sin sentido con la guerrilla de las FARC, autoridades del cabildo y mandos del grupo subversivo llegaron a un acuerdo de no agresión, después de un proceso arduo, encabezado por el gobernador Virgilio López, quien había asumido tal distintivo en el año de 1993. El proceso se inició reuniendo a los líderes que estaban a favor del proceso, quienes hicieron propuestas de concertación a las viudas y huérfanos. Posteriormente, realizando reuniones de evaluación del conflicto a las que asistieron también profesores y campesinos, se concluyó que no se debía seguir derramando sangre y luchar sin una causa conveniente para todo el resguardo, y se enfatizó en la necesidad de buscar iniciativas que llevaran hacia una paz negociada. En el año de 1995 se empiezan los acercamientos con las FARC (Caldón, 2007) firmándose el tratado el 27 de julio de 1996. A este respecto Ovidio Paya comenta:

Yo le decía al comandante en ese entonces: los indígenas realmente no saben por qué pelean ustedes si tienen un horizonte claro, el indígena en este momento está peleando es por venganza, porque perdió los familiares, pero nosotros nos hemos enterado que como cabildo esto no nos conviene, vamos a tratar de tener un diálogo con ustedes y vamos a ver hasta dónde vamos a llegar (Paya, comunicación personal, 2011).

Virgilio López asegura que fueron tres los aspectos por los cuales se buscó la salida negociada al conflicto con las FARC, argu-

6. Sigla de la Corporación para el Desarrollo Integral.

mentados en un no a las armas y a la guerra, en mejorar las condiciones económicas y en tercera instancia buscar el desarrollo sostenible de la comunidad. “Primero que como organización de indígenas Nasa, o como resguardos, no debíamos estar armados. [...] Lo segundo es que la guerra no es para los indígenas [...] Lo tercero es que en la parte económica no nos favorecía que la comunidad estuviera en conflicto” (Caldón, 2007, p.35).

Los antecedentes señalan que en 1953 empezó a llegar la guerrilla liberal al territorio de la comunidad, al igual que sus perseguidores, quienes atacaban y desaparecían a los indígenas en busca de los liberales, haciendo que algunos Nasa por protección se unieran a la guerrilla. Esto dividió las opiniones en pro y en contra del grupo insurgente, ya que los no que estaban de acuerdo eran esclavizados, obligados a trabajar y a conseguir provisiones para los rebeldes. Lo anterior ocurrió hasta la operación Marquetalia (1964), cuando el ejército entró a retomar la zona y trató a todas las personas que estaban en la zona como subversivos. Pero el conflicto entre guerrilla e indígenas Nasa en Gaitania iniciaría posteriormente, con la muerte de José Domingo Yule, asesinado por la guerrilla, porque un yerno de él estaba en el ejército. Esto creó rencor entre las partes, atacándose mutuamente por venganza. El ejército ayudó a que el conflicto se agudizara, entregándoles armamento a los Nasa para que estos lucharan contra la subversión. Según Virgilio López, “el ejército enseñó a los indios a hacer trincheras y dio material para la guerra. Fue en 1968, cuando el ejército dio los primeros materiales de guerra, creo. Porque cuando yo nací, algunos ya tenían de ese fusil manubrio 28” (Caldón, 2007, p.41).

Para firmar el tratado de paz trabajaron en conjunto los médicos tradicionales. Las esperanzas de la comunidad estaban puestas en cada uno de esos diálogos, “durante el proceso, unos iban a hablar, que eran los líderes. Otros hacían medicina tradicional. Y los creyentes oraban”, asegura Virgilio López (Caldón, 2007, p.53). Después de firmado el tratado de paz se encontró la tranquilidad para el resguardo y se avanzó en infraestructura, educación, convenios y asesorías con diversas entidades. “Antes nosotros pensábamos que la paz era una utopía”, dice Virgilio López (Caldón, 2007, p.54). Ovidio Paya también hace mención al logro alcanzado:

Qué más se le puede pedir a la vida, la tranquilidad, si esto no se viera llegado a dar a nosotros nos hubieran ocurrido cosas más peores de las que nos habían ocurrido anteriormente. [...] la ONU se ha ofrecido para conocer nuestro proceso y también darles una voz de alerta a otros países, porque este proceso está enterrado y no se conoce hasta el exterior; la OEA también nos ha ofrecido conocer el proceso y darle importancia a este evento (Paya, comunicación personal, 2011).

### 3. La música en la actualidad

Al firmarse el acuerdo de paz (1996) se hizo una gran celebración en la cual Olimpo Ramos, músico de profesión, creó el *Himno del proceso de paz*, una de las pocas composiciones propias del resguardo.

La verdad eso fue muy rápido, no tenía mucha experiencia de música, [...] pero entonces cogí la guitarra y empecé [...] quedó en el estilo de vallenato como le gustaba a mi papá, [...] registré la canción y la letra [...] esa música fue a nivel nacional, se le hizo mucha propaganda, la única canción es esa, y de todas maneras estoy mirando si la puedo grabar, no es que



sea muy sobresaliente, es por la comunidad, por el suceso de paz, eso es muy importante (Ramos, comunicación personal, 2011).

También en las prácticas religiosas la música juega un papel importante. Adán Pame comenta que “hay una campaña evangelista, cuando están así, danzan, hasta amanecer, no con parejas, solos, pero danzan, los jóvenes, las señoritas” (Pame, comunicación personal 2011) y Olimpo Ramos dice que interpretan “música de alabanza, [...] tocamos música cristiana, todos los sábados y miércoles [...] en la iglesia” (Ramos, comunicación personal 2011). Igualmente los grupos que existen en las veredas tienen su nombre alusivo a mensajes cristianos, como lo son el *Grupo Manantial o Reverdecidos de Cristo*, nombre que también es alusivo al lugar de residencia de los músicos. Alexander Quilcué comenta que “era como decir, el grupo de San Pedro, o sea, el grupo de la vereda de San Pedro, o el grupo de acá, nosotros nos llamamos el grupo Nasa Wes’x fizñi, lo mismo que la institución” (Quilcué, comunicación personal, 2011). En la música religiosa es muy común encontrar adaptaciones de temas populares a los cuales les cambian la letra. Esta práctica ha contribuido para que los músicos de la comunidad se preocupen poco por la creación de la música, y sí por el mensaje de las letras implícitas en las canciones, lo cual depende en gran medida del gusto musical de la gente que asiste a las iglesias, llegando a adaptar diversos géneros y estilos. No obstante algunos músicos de la comunidad crean su propia música, como Olimpo Ramos, quien posee composiciones propias y dice respetar los derechos de autor, resaltando el grado de dificultad que conlleva hacer música inédita

(Ramos, comunicación personal, 2011).

La llegada de la electricidad al resguardo trajo consigo nuevos elementos que han generado cambios en la música de la comunidad. Marisol Mesa Galicia señala que “gracias a la tecnología, los jóvenes tienen acceso a ritmos como el reggaetón, visten camisetas estampadas con el rostro de Daddy Yankee y los mayores, luego de varios vasos de chicha, tararean temas de despecho” (Diario El Tiempo - 6 de agosto de 2009). Elías Quilcué se refiere a los cambios que se han dado con la llegada de la electricidad al resguardo de la siguiente manera:

La gente compró televisión, nevera, equipo de sonido, en San Pedro todo el mundo tiene equipo de sonido, lo ponen a traquear como en la ciudad, por eso mismo yo siempre he dicho que estamos en nuevo mundo, [...] a la gente ya no le gusta la guitarra (Quilcué, comunicación personal, 2011).

Todos estos elementos reflejan que la música de la comunidad es una mezcla de lo que se ve y se escucha en los medios masivos, conviven géneros como la Ranchera, el Vallenato, el Reggaetón, la Cumbia, el Merengue y una búsqueda de la música ancestral, incluso reconociendo ritmos y tonadas andinas del continente como propias. Tal es el caso de sanjuanitos, pasillos, bambucos, waynos, entre otros, influenciados por las similitudes culturales de las comunidades que los interpretan y a las que tienen acceso a través de los medios de comunicación.

#### **4. Radio y aculturación. la apropiación de músicas foráneas de 1960 a 1990**

No se puede establecer con exactitud cuál fue el nivel de detrimento de la música de-

bido a la violencia en la zona, pero es evidente que la guerra afectó profundamente las tradiciones, festividades, la identidad sonora y la tradición oral, pues los músicos Domingo Yule y Venancio Ramos murieron en esta época por el conflicto armado. Virgilio López asegura que “para divertirnos en una fiesta tomábamos chicha, pero nunca podíamos hacer una fiesta sin guardias, siempre tenía que haber alguien en guardia” (Caldón, 2007, p.43).

No hay fechas exactas sobre cuándo llegó la radio al resguardo, pero se sabe que empezó en Colombia en 1929 cuando salió al aire HJN, actual Radio Nacional de Colombia ([www.radiosantafe.com/quienes-somo/radio-en-colombia](http://www.radiosantafe.com/quienes-somo/radio-en-colombia), 2011). Se fortaleció en la década de 1930 gracias al nacimiento de emisoras como *La Voz de la Víctor y Ecos del Combeima* en la ciudad de Ibagué (Salazar, 2000). Aún así, “lo que cambió radicalmente el mundo de la radio fue la aparición del transistor (1959-1962) pues le permitía llegar a lugares apartados donde no había energía eléctrica” (Miñana, 1994, p.121). Estos datos coinciden con lo encontrado en el trabajo de campo pues, según los informantes, en la década de los años sesenta la radio se convirtió en la principal influencia musical de la comunidad, con la que los músicos satisficieron la nueva demanda modificando el mundo sonoro indígena. Es posible que la influencia de músicas foráneas estuviera presente desde principios de 1900, pues las Victrolas estaban en funcionamiento desde finales del siglo XIX y entraron a Colombia a principios del siglo XX.

José Paya, Bernabe Paya y Alexander Quilcué afirman haber escuchado la Victrola y la Radiola desde la infancia en la década de

los años cincuenta, momento en el que la energía eléctrica era suministrada por baterías para carros. Recuerdan haber tenido una profunda afición a las emisoras *La Voz de la Víctor y HJJK*. Además coinciden al asegurar que la radio afectó totalmente la música indígena en tanto “se olvidaron de la Flauta y el Tambor, entró la Guitarra [...] y nos volvimos merengueros, la gente se acomodó a eso y bailó durante mucho tiempo [...] colocaban mucho el merengue por la emisora” (Paya y Quilcué, comunicación personal, 2011). Desde entonces los ritmos foráneos (Merengue cundiboyacense, Joropo y Paseo vallenato, principalmente) fueron adoptados como propios, dejando de lado la música que hasta ese tiempo había sido tradicional, pero manteniendo los mismos espacios o festividades en donde se hacía presente.

#### 4.1 Los repertorios

En cuanto a los repertorios, estos se derivan de agrupaciones que sonaban en las emisoras *La Voz de la Víctor y HJJK*, entre las cuales están *Los alegres del Guavio*, *Los Cuatro del Pomo* y *Rafael Escalona*. Posteriormente llegaron Los cincuenta de Joselito y Jorge Velosa con Los Carrangueros de Ráquira. El ritmo más característico fue el merengue cundiboyacense, con menor presencia del joropo y el paseo vallenato. En esta época los repertorios tocados en la comunidad fueron imitación de lo que sonaba en la radio, solo se modificaron las letras.

#### 4.2 El formato instrumental

La radio se convirtió en el medio a través del cual los músicos, como ellos mismos lo dicen, aprendieron a tocar “escuchando como





punteaban y tocaban en guitarra” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Algunos aprendieron posteriormente mirando a quienes ya sabían, y otros manifiestan haber tenido a alguien para que les enseñara. Fue así como se adaptaron al formato de guitarra puntera, guitarra marcante, guacharaca (también conocida por los músicos de la comunidad como ‘charrasca’ o ‘carrasca’), voz y coros.

La guitarra puntera se emplea para tocar las introducciones y las melodías (*‘punteos’ o ‘trinos’*) que se hacen a una y dos voces por intervalos de terceras y sextas, algunos músicos usan uña o plectro. La *marcante*, que es una guitarra de tamaño normal, sin bocado, hace el ritmo base y el rol de los bajos es netamente armónico, no hace melodías ni contramelodías. Aunque en el momento del trabajo de campo se encontró un Bongó y otros instrumentos como maracas, los músicos precisan que “acá sólo se usó Charrasca” (Ramos, comunicación personal, 2011).



Fig. 11. Guacharaca metálica, Guacharaca de totumo y Bongó (Fuente: los autores).

Al adaptarse los grupos musicales de los Nasa al estilo impuesto por la radio, surgió la voz como instrumento musical, ya que al parecer no se usaba en el formato antiguo de flautas. Las voces se hacían para coros y melodía, se cantaba en español (no en *Nasa yuwe*) y por lo general uno de los guitarristas era a la vez cantante. En el trabajo de campo no fue posible grabar ni escuchar las piezas a dos voces, pero los informantes sostienen que se hacía de esa manera en los coros, por terceras, igual que los punteos. La aparición de la voz como instrumento musical no es un fenómeno aislado pues Miñana, al referirse a las músicas de cuerdas Nasa en el Cauca, dice que “[...] acostumbran a cantar al estilo de la mayoría de los campesinos de la región andina [...] han empezado a componer canciones y a adaptar melodías como merengues y boleros [...]” (1994, p.136). Este formato sobrevive en la actualidad gracias a los músicos mayores que lo conservan, mientras los más jóvenes se han desinteresado por mantenerlo.

### 4.3 Armonía, melodía y ritmo

El concepto armónico de la música Nasa de Gaitania en este periodo es tonal; no hay uso de modalidad; predominan las tonalidades mayores sobre las menores, conocen y usan *do mayor, re mayor, mi mayor, sol mayor, la mayor* y solo utilizan *la menor*. No conocen tonalidades con sostenidos ni bemoles pues, como dice Elías Quilcué, “aprendimos solo con ver” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Estas descripciones coinciden con las características del merengue cundiboyacense que en su melodía y armonía es netamente tonal y en modo mayor (Muñoz, 1999, p.26).

En cuanto a estructuras acordales, es usada la triada. En el trabajo de campo se pudo

encontrar que los músicos “No usan acordes sustitutos... solo las dominantes las usan con séptima. No usan ni conocen acordes con séptimas mayores, ni sextas, ni acordes disminuidos, semidisminuidos o aumentados. No conocen ni usan sistemas modales” (Salinas, diario de campo, 2011). En cuanto a las progresiones armónicas, las más características son las que se observan a continuación en la figura 12:



Fig.12 Progresiones armónicas usadas por los músicos Nasa de Gaitania

Las cadencias siempre son auténticas, no usan cadencias rotas, plagales ni evitadas. Los músicos más antiguos de la comunidad, al hablar de las funciones tonales, tónicas,

subdominantes y dominantes, las relacionan con nombres diferentes:

### Funciones, tonalidades y nombres usados por los músicos Nasa de Gaitania

Función	Grado	Nombre usado por la comunidad
Tónica	I	La primera
Subdominante	IV	La tercera
Dominante	V	La segunda

Como la música que tocaban era foránea, las melodías se hacían exactamente igual a las originales que se escuchaban en la radio, pero a medida que se establecía la evangelización, las letras de las canciones se adaptaron a temas religiosos, fenómeno que sigue ocurriendo actualmente: “tocan merengues, joropos y paseos adaptando las letras al culto religioso” (Salinas, diario de campo, 2011), como se observa en este ejemplo:

### Letras de la canción “Que vivan los novios”<sup>8</sup>

#### Letra original

Que vivan los novios  
 viva la alegría  
 que yo me iré ahora  
 con la negra mía  
 Y con mi negrita  
 yo seré feliz  
 allá en la casita donde  
 me espera mi porvenir  
 Porque en tus labios se anida  
 la miel infinita que da la vida  
 ¡ay! Negra querida  
 de mi corazón  
 porque tus ojos reflejan  
 la dicha infinita que da la vida  
 ay! Negra querida tú eres mi ilusión.

#### Letra de la comunidad

Que vivan los novios  
 viva la alegría  
 que te vas ahora  
 con tu linda esposa  
 en los pies de Cristo  
 tú serás feliz  
 con tu linda esposa  
 servida a Cristo  
 por la eternidad  
 porque Cristo es el camino  
 la vida y la verdad  
 nadie podrá apartar  
 del amor de Dios.

8. Autor: Emilio Sierra. Aunque Miranda, et al (1999) y Paone (1999) la catalogan como Rumba criolla, para los músicos del resguardo Nasa de Gaitania es un Merengue y no usan la denominación Rumba criolla. Esta pieza es ejecutada en la comunidad especialmente para la celebración de la(s) boda(s).



## 5. La música antigua de la comunidad nasa de Gaitania (1900-1960)

### 5.1 Música antigua de la comunidad Nasa

No es posible decir quiénes fueron los primeros músicos de la comunidad Nasa, con nombres propios, pues en el trabajo de campo no se encontró a nadie que haya vivido en esa época (primera mitad del siglo XX). Sin embargo, los informantes coinciden en afirmar que la pieza musical el *Bambuco Paéz* pertenece a este periodo. Para Adán Pame “esa es la primera música que hacían, hace apenas 100 años que los paeces emigraron [...]” (Pame, comunicación personal, 2011). Se pueden concluir las siguientes características generales de la música de este periodo:

#### Características de la música Paéz de Gaitania (1900-1940).

1. El formato fue de una a tres flautas transversas y de uno a tres tambores.
2. Las flautas denominadas como la primera, la segunda y la tercera, hacían las melodías, dejando a la primera la línea principal, y a las otras dos las segundas voces. Las segundas voces partían de terceras y sextas paralelas, aunque no se puede asegurar que en esa época se hacía exactamente igual, pues pudo ser una sonoridad apropiada de músicas foráneas después de los años 50; es posible que este tipo de sonoridad se usara en aquel tiempo.
3. Los tambores eran de tamaños diferentes, pero se tocaban con el mismo ritmo.

4. En la música de este periodo no hay presencia de guitarra, maracas u otros instrumentos.
5. Los aires interpretados fueron el *Bambuco* y el *Pasillo*, pero solo se reconocen dos piezas como antiguas, las cuales se denominan genéricamente como *Bambuco Paéz*. Son canciones que no tienen nombre, ni los antiguos las sabían nombrar (Anexo B). Esta práctica de omitir los nombres de las canciones o piezas musicales parece ser común en los pueblos Nasa. “El músico Nasa desconoce y además no le interesa [...] los títulos de las piezas que interpreta [...] Si uno les pregunta por el nombre dicen que es un *Bambuco* o un *Pieza*” (Miñana, 1994; p.119).
6. El baile estaba presente en espacios de fiesta como la boda, en donde la comunidad bailaba con trajes autóctonos y coreografía fija, “el baile lo hace una pareja, pero la pareja no se agarra, van separados [...] la mujer se coloca darpo, chumbe, sombrero de palmilla, terciada una mochila de cabuya. Baila derecho y vuelve otra vez así [...]” (Pame, comunicación personal, 2011).

En cuanto a la voz, el canto no estaba presente, “anteriormente los ancianos no cantaban” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Ninguno de los informantes afirmó haber visto o escuchado el canto en los indígenas más antiguos, lo cual coincide con lo concluido por Miñana (1994) en su investigación sobre los Paeces del Huila y Cauca: “Es bastante escasa la tradición del canto entre los Nasa” (p. 135). Pero se establece que usaban el tarareo en contextos recono-

cidos por ellos mismos como no musicales: “[...] a ratos, en la parcela, nuestros abuelos que no tenían la música pero hacían ‘lalalalalala’ – tarareaban, así mantenían los ancianos en el Tul [...] Mi abuela mantenía en la huerta, hacía cantos a las plantas, había mucha relación de la naturaleza con el hombre (Quilcué, comunicación personal, 2011). Además manifiestan haber observado que los abuelos, en momentos difíciles, en catástrofes naturales como la que ocurrió en 1994 con la avalancha del río Paéz, o una pérdida familiar, entonaban “*fiy fiy kin, fiy fiy*

*kin*” (se pronuncia fi fi quiu) que traduce “es triste lo que nos pasó” (Quilcué, 2011). En la figura 12 se observa la transcripción del lamento indígena, práctica que se hacía individualmente, nunca de forma colectiva, en momentos en que los abuelos se encontraban solos. Para Alexander Quilcué los abuelos tenían también capacidades premonitorias que expresaban por medio de la música: “Para mí, ellos percibían lo que iba a pasar y lo meditaban a través de la música” (Quilcué, comunicación personal, 2011).

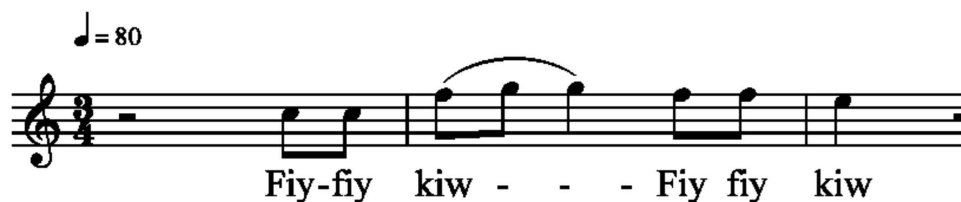


Fig. 12 Transcripción Lamento indígena  
Según Alexander este pequeño fragmento se repetía varias veces. Él lo denomina “Lamento Indígena”.

Los espacios en que se hacía presente la música eran las bodas, las mingas o trabajos comunitarios y las parrandas ocasionales en que la chicha o *Beca Sep* era el eje central de la fiesta. En las bodas estaba presente la costumbre de picar la carne, ritual que en el mundo Nasa es acompañado por música: “Después de la matanza de la res que va a ser repartida en la fiesta [...] los mayordomos pican ritualmente [...] mientras cantan” (Miñana, 1992, p. 137). Todos los informantes reconocen que esta tradición sobrevive en la actualidad, aunque sin mú-

sica, y desconocen si los antiguos usaron la música o no en este rito.

En el trabajo de campo fue posible documentar un golpe de Tambor (Fig. 13) el cual, según los informantes, es antiguo, pero no se recuerda el nombre ni el uso. Cuando se preguntó sobre este asunto la respuesta encontrada dada fue que “[...] ese ritmo, [...] se tocaba porque había como una necesidad [...] es que por la misma aculturización nos hemos acomodado a nuevos ritmos” (Quilcué, comunicación personal, 2011).



Fig. 13 Golpe de Tambor antiguo





Cuando el músico informante tocaba el ritmo, el pulso se mantenía estable, pero pre-

sentaba algunas variantes sin alterar su estructura básica y binaria.

#### Variación 1



#### Variación 2



Fig. 14 Variaciones del golpe de Tambor antiguo

Es posible que este ritmo de tambor se usara en piezas o canciones antiguas, pues tiene similitud con los aires binarios documentados por Miñana (1994); además se parece al acompañamiento rítmico de Marcha usado en la música para picar la carne en el Cauca. Miñana asegura que “este tipo de marchas es mucho más frecuente en la zona baja de Tierradentro” (1994, p.131-132) en la cual se encuentra el municipio de Belalcázar, lugar de donde emigraron los Nasa al Tolima.

## 5.2 Olvido del legado de los antiguos

Los relatos más antiguos sobre los músicos con nombres propios que se pudieron encontrar hablan de Domingo Yule, Aparicio Yule, Roberto Dagua, Venancio Ramos y Marcos Ramos, todos nacidos en el Tolima, hijos de los primeros pobladores. Tocaban en ocasiones donde la chicha y la parranda se hacían presentes; eran indígenas de la comunidad, dedicados al oficio de la agricultura; no recibían pago económico por su quehacer musical, pero sí muestras simbólicas de gratitud como una porción más grande de comida y bebida, en las distintas celebraciones.

Domingo Yule es el músico más antiguo del cual se tiene noticia. Murió en la década de los años ochenta, a los 85 años de edad aproximadamente, era flautista, se sabe que

“cuando tomaba chicha y se emborrachaba era que sacaba la flauta y se ponía a tocar” (Quilcué, comunicación personal, 2011). En cuanto a su sobrino, Aparicio Yule, este murió en los noventa con 55 años de edad, también fue flautista, es descrito como quien “mantenía encima del fogón la flauta [y] madrugaba a tocar” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Los informantes coinciden al afirmar que ambos (Domingo y Aparicio Yule) no tenían agrupación musical, tocaban de forma ocasional y sus flautas traversas que eran largas, de unos cincuenta centímetros, de material pesado, requerían de mucho aire para producir sonido.

Por su parte, Venancio Ramos y Marcos Ramos eran hermanos, ambos sabían de flauta y tambor, fueron quienes continuaron la herencia musical de los ancianos, pero asumieron sonoridades nuevas para la comunidad, pues adoptaron la guitarra como instrumento propio. Ellos permitieron que se conservara el Bambuco Paéz a través de la música de cuerdas, gracias a que lo aprendieron de los primeros músicos como parte del legado musical indígena. Elías Quilcué, indígena Nasa proveniente del Cauca, quien reside desde finales de los años sesenta en la comunidad, precisa que a su llegada “no vi tocar flauta y bailar, lo que estaba acá era la música alegre de parranda” (Quilcué, comunicación personal, 2011).

### 5.3 Tras la huella del bambuco paéz

Durante las entrevistas realizadas, la información aportada por los músicos condujo lentamente a lo que parece ser la única pieza musical indígena de los primeros Nasa que emigraron al territorio tolimense, un *Bambuco Paéz*. “[...] Nos lo enseñaron los antiguos [...] pero como ahora somos evangélicos, ya no lo volvimos a utilizar” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Los informantes establecen que el *Bambuco Paéz* es una pieza musical a la cual “ni los antiguos sabían nombrar” (Quilcué, comunicación personal, 2011), pero que se denomina *Bambuco*, por ser ese el ritmo en el que se toca, y Paéz porque es propio de su pueblo. Anteriormente habían observado a los adultos mayores bailar esta pieza, pero aprendieron la música en una ocasión en que “los antiguos [...] estuvieron enseñando a bailar y a tocar el Bambuco” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Aproximadamente en los años setenta Venancio Ramos ya conocía la pieza, por lo cual ayudó a enseñarla y tocarla, pese a que desafortunadamente él murió en medio del conflicto armado en los años noventa.

Los músicos que aprendieron y tocaron el *Bambuco Paéz* en ese tiempo fueron Roberto Dagua, Venancio Ramos y Elías Quilcué, uno de los informantes de esta investigación. Ellos lo hicieron en el formato instrumental de cuerdas al estilo de Merengue, e incluyeron el tambor, debido a que los ancianos se quejaban por la ausencia de este instrumento.

#### 5.3.1 Grabación y reconstrucción parcial

A partir de los datos recolectados se hizo una grabación parcial de la pieza *Bambuco Paéz*, por parte de los investigadores, ha-

ciendo una aproximación sonora a esta música del pasado. Se advierte que no es una reconstrucción en el sentido estricto, dado que la grabación se realizó con una flauta de llaves y un tambor cuyas características no son idénticas a los de la tradición Nasa. Hacer una reconstrucción exacta requiere de un trabajo investigativo de mayor tiempo, pues se deben fabricar los instrumentos de la misma manera en que la comunidad los hacía, realizar un estudio de la escala y afinación de las flautas, así como de los tamaños de los instrumentos. Sin embargo, lo que se documenta en esta investigación se convierte en un insumo para una futura reconstrucción estricta y exacta del *Bambuco Paéz*.

El formato antiguo “se tocaba en flauta y tambor” (Quilcué, comunicación personal, 2011). Los informantes afirman que eran tres flautas traversas, “siempre fue la travesa, la Quena se vio después” (Quilcué, comunicación personal, 2011), y tres tambores. Las flautas se denominaban según la función, la que hacía la melodía se llamaba *Primera flauta*, o simplemente *La primera*, las otras flautas como hacían segundas voces se denominaban la *Segunda* o *Segundera*. Los tambores tocaban en conjunto de tres y hacían el mismo ritmo.

#### *La melodía*

La melodía se toca en guitarra puntera, antiguamente en flautas; la signatura de medida está en 6/8, pero su carácter es bimétrico pues presenta figuraciones de 3/4 (compás 4, 5, 9 y 17). Inicia en anacrusa y posee una sección a dos voces a partir de terceras (sección **B**, compás 10 al 18), idiomático al estilo *Merengue*, aunque puede ser un residuo de la antigua sonoridad de flautas pues, como concluye Miñana, “las flautas segun-



Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores

das normalmente responden a la primera octavándola o armonizando por terceras” en los finales de las frases reforzándola [...] (1994, p. 135).

**A**

La menor Mi mayor La menor

**B**

La menor Mi mayor La menor

Mi mayor La menor

#### Bambuco Paéz: melodía y forma

Esta melodía fue construida a partir de cuatro versiones obtenidas en el trabajo de campo. (Anexo E).

Como se puede observar, la escala utilizada es La menor natural, no hay alteraciones ni aproximaciones cromáticas. El rango melódico no excede la octava.

Escala utilizada en la melodía del Bambuco Paéz

*La melodía de las flautas.* Los informantes solo recuerdan una parte de la melodía en la segunda y tercera flauta, la sección **B**. Sin embargo, debido a la forma y armonía de la pieza, estas voces pueden sonar en la sección **A**.

Flauta 2

Flauta 3

Fl.

Fl.

Melodía en la segunda y tercera flauta. Sección B

El score para las tres flautas. Este se utilizó para la grabación del *Bambuco Paéz*; no se incluyen la segunda y tercera flauta en los primeros 9 compases debido a que los in-

formantes no lo recuerdan; tampoco se incluye la guitarra porque antiguamente no se usaba este instrumento y como percusión está presente el tambor.

The image displays a musical score for three flutes, labeled 'Flauta 1 Siempre 8va', 'Flauta 2 Siempre 8va', and 'Flauta 3'. The music is written in 8/8 time. The first system covers measures 1 through 9, with Flauta 1 playing a melodic line and Flautas 2 and 3 resting. The second system covers measures 6 through 11, where all three flutes play. The third system covers measures 12 through 17, continuing the three-flute texture. The score includes first and second endings for the first system.

Score flautas. Bambuco Paéz antiguo

### Armonía y forma

En el *Bambuco Paéz* solo se usan dos acordes, La menor y Mi mayor, por lo cual las cadencias son auténticas y definen, junto a la melodía, la forma; la pieza posee dos secciones: A y B. A se divide en dos pequeñas o frases de cuatro compases: A y A'; la sección B posee una frase de ocho compases, aunque se puede analizar como una frase de cuatro compases repetida. Sin

embargo, la continuidad que le imprime el ritmo no permite que se sienta esa cadencia auténtica interna. Todas las frases comienzan con ante-compás. La forma es binaria simple, pues no posee reexposición, pero los músicos al tocarla pueden llegar a terminar en la sección A. Se debe tener en cuenta que esta pieza se tocaba para acompañar una danza, por lo cual la frase o sección en que termina depende del baile.





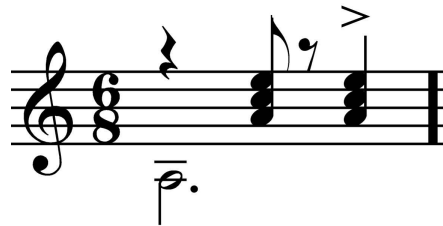
## La forma del Bambuco Paéz

En ocasiones los músicos no repiten las secciones A y A', B nunca se repite.

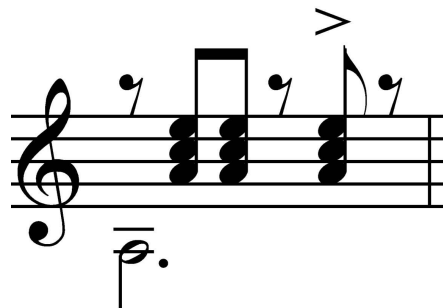
Secciones:		A	:	B								
División interna:		A	A'	:	B							
Compases	:	4	:  :	4	:	8						
Funciones armónicas		I	V	I	V	I	:	V	I	V	I	

### El ritmo

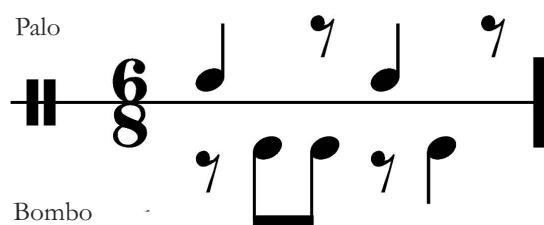
El ritmo es bimétrico, está en 6/8 y 3/4.



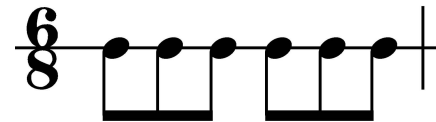
### Guitarra. Ritmo 1 de Bambuco Paéz



### Guitarra. Ritmo 2 de Bambuco Paéz



### Ritmo del tambor en el Bambuco Paéz



### Ritmo de guacharaca en el Bambuco Paéz

#### 5.3.2 Registro del Bambuco Paéz en el Sistema nacional de derechos de autor

En relación con el registro del Bambuco Paéz, en el Sistema nacional de derechos de autor no se registró esta pieza musical debido a que en Colombia solo se contempla como autor o creador a una persona natural o jurídica y no a una comunidad. Aunque la Constitución nacional en el artículo 61 contempla que “El Estado protegerá la propiedad intelectual por el tiempo y mediante las formalidades que establezca la ley”, para las obras de carácter colectivo no hay una legislación clara, como sostiene el Ministerio de Cultura (2010).

El tema de los derechos de propiedad intelectual (DPI) es una cuestión crucial en los debates sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI). Las manifestaciones son fundamentalmente de naturaleza colectiva y se considera que están por fuera del sistema de derechos de propiedad intelectual, concebi-

dos para la propiedad y autoría individual. Se piensa también que los DPI serían insuficientes, por no poder cumplir con los requisitos que exigen muchos de los sistemas existentes. En este sentido, el mayor obstáculo está en la dificultad para determinar la titularidad del derecho sobre las manifestaciones de PCI, por ser éstas de carácter colectivo (Mincultura, 2010, p. 257).

Se debe esperar que el Estado aclare y establezca las políticas sobre los derechos de propiedad intelectual colectiva, para poder registrar el Bambuco Paéz como pieza musical de la comunidad Nasa de Gaitania, Tolima.

## Referencias

- Alianza Cristiana. (s/f). *Iglesia Alianza Cristiana & Misionera Colombiana*. [En línea]. Consultado el 19 de septiembre de 2011. <http://www.iglesiaalianzacristiana.com>
- Ministerio de Comunicaciones, Audiovisuales, (1992). *La fuerza de la tierra*. [Video-grabación]. Bogotá. Audiovisuales.
- Banco de la república, Museo del Oro & Universidad del Tolima (2010). *Catálogo de la exposición Tolima Milenario: un viaje por la diversidad*. Ibagué. Museo del Oro, U.T.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (1987). *La música indígena colombiana*. Bogotá. Colección de casetes Voces grabadas de la Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Bermúdez, E. (1995). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura.
- Blog de los Nasa. (2009). *Así llegan los Paeces al Tolima*. [En línea]. Consultado el 05 de agosto de 2011.
- Bolaños, Á. F. (1994). *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial: Los Indios Fijaos de Fray Pedro Simón*. Bogotá. Editorial CEREC.
- Caldón, J. D. (2007). *Paz y resistencia: experiencias indígenas desde la autonomía*. Bogotá. CECOIN.
- Comunicación personal. Entrevistas en la Comunidad Paéz de Gaitania (Tolima), realizadas entre el 29 de abril y el 15 de julio de 2011 a Alexander y Elías Quilcué, Adán Pame, Ángel María Ilucue, José Vicente Paya y el grupo musical del colegio Nasa We'Sx Fizñi.
- Consejo Regional Indígena del Tolima, (CRIT). (2007). *Proyecto Etnoeducativo Comunitario y Cultural (PECC)*. Ibagué. Programa de educación CRIT, Colors Editores.
- Constitución política de Colombia (1991). Recuperado en [http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia\\_constitucion\\_politica\\_1991\\_spa\\_orof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia_constitucion_politica_1991_spa_orof.pdf).
- Cubillos, J. C. (1954) Arqueología de las riveras del río Magdalena Espinal-Tolima. Bogotá. Revista Colombiana de Antropología. Vol. II, No. 2.
- Cupaque, R. (2009). Comunicación Personal. Programa Emisora comunitaria de Planadas, Musicalia F.M Stereo
- Dolmatoff, G. (1997). *Arqueología de Colombia*. Bogotá. Imprenta Nacional de Colombia.



- Duica, W. & Franco, E. (1991). *La música de la vida: instrumentos rituales*. Bogotá. Museo del Oro, Banco de la República.
- Dussan, A. (1965). *Problemas y necesidades de la investigación etnológica en Colombia*. Antropología 3. Bogotá, Ediciones Universidad de Los Andes.
- El tiempo. 6 de agosto de 2009.  
Fonoteca Radio Nacional de Colombia RTVC. (s/f). *Catalogo en línea*. [En línea]. Consultado el 20 de agosto de 2011. <http://190.27.239.181/m4/opac/m4-opac.dll?installation=fonoteca&command=getSession&session=e9712722-ce5a-11e0-b905-d248a6ecd344&style=ui>
- Friedman, S. (1982). *Las fiestas de junio en el nuevo reino*. Bogotá D.C. Edición conjunta del Instituto Caro y Cuervo y del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Editorial Kelly.
- Galindo, H. (1993). *Memoria de Cantalicio Rojas González 1896-1974*. Ibagué. El Poir editores e impresores S.A.
- Gómez, A., Llanos, J., & Salgado, H. (2007). Una secuencia cultural prehispánica en la planicie cálida del valle del Magdalena tolimense (Colombia). *Boletín de Antropología (Vol. 21 N.º 38)*, pp. 253-274. Medellín. Universidad de Antioquia.
- González, H.F. (1986). *Historia de la música en el Tolima*. Ibagué. Fundación para el Desarrollo de la Democracia Antonio García.
- Grupo Tumbichucue. (1997). *Nasa Kuvx: fiestas, flautas y tambores Nasa*. San Andrés de Pisimbalá y Almaguer, Cauca. AECEI, Ministerio de Cultura & CRIC.
- Halbwachs, M. (1968). La memoria colectiva. Traducción de Inés Sancho Arroyo (2004). París. Presses Universitaires de France
- Melendro, M. E. (1975). *Análisis descriptivo de la comunidad Yara, en la Vereda de Guanguarco Departamento del Tolima*. Bogotá. Universidad Social Católica de la Salle. Departamento de sociología.
- Mendoza, A. & Mendoza, A. (1972). *Comunidad Guatavita-Tua: plan de desarrollo*. Bogotá, Ministerio de Gobierno Colombiano.
- Ministerio de Cultura (2010). *Compendio de políticas culturales*. Bogotá. Industrias Gráficas Darbel.
- Ministerio de Educación Nacional. (1990). *Etnoeducación contextualización y ensayos*. Bogotá. Producciones y divulgaciones culturales y científicas PRODIC.
- Miñana, C. (1994). *Kuvi: música de flautas entre los Paeces*. Santa Fe de Bogotá. Colcultura.
- Muñoz, E. (1990). El merengue cundiboyacense: orígenes, transformaciones y contexto. *Revista Contratiempo*. (núm. 4), p. 23-36. Bogotá. Dimensión educativa.
- Muñoz, P. (1990) El merengue cundiboyacense. *Revista Contratiempo*. (núm. 7), p. 26. Bogotá. Dimensión educativa.
- Muñoz, P. (2005). Las mujeres en las músicas populares. *Revista Convergencia*. (núm. 12), p. 361-374. Toluca Mexico. universidad autónoma del estado de Mexico.

- Museo Chileno de Arte Precolombino (2005). *Oro de Colombia: chamanismo y orfebrería*. Santiago de Chile. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Pérez, J. (1958). *Orfebrería prehispánica de Colombia: estilos Tolima y muisca*. Bogotá. Talleres Gráficos Jura.
- Radio Santafé. (s/f). *Radio en Colombia*. [En línea]. Consultado el 10 de Agosto de 2011. <http://www.radiosantafe.com/quienes-somos/radio-en-colombia/>
- Real Academia Española (DRAE). (2011). *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición. Madrid. Editorial Cepza Calpe.
- Rivet, P. (1943). *Los orígenes del hombre americano*. México. Ediciones Cuadernos Americanos
- Salazar A. M. (2000). *Facetas ibaguereñas: reminiscencias*. Ibagué. Editorial Aguasclaras.
- Simón, F. P. (1634). *Noticias Historiales*. Bogotá. Manuscrito.
- Sinic. (s/f). *Radio Ciudadana*. [En línea]. Consultado el 09 de septiembre de 2011. <http://www.sinic.gov.co/oei/paginas/informe/RadioCiudadana.htm>.
- Velandia, C. & Carvajal, J. (2007). *Exploraciones Arqueológicas en el alto río Cabrera, Dolores – Tolima*. Ibagué. Universidad del Tolima & Alcaldía municipal de Dolores.