



El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones

El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones

Jesús Antonio Quiñones*

Recibido: agosto 14 de 2013 Aprobado: noviembre 15 de 2013

Artículo de investigación

Para citar este artículo/ To reference this article

Quiñones, J.A. (2013). El uso pedagógico del kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones. Vol 5, N° 5, pp 49-61

Resumen. El artículo muestra parte del desarrollo musical de la comunidad Tule, haciendo énfasis en el Kamu Purruí, un aerófono del tipo cañas amarradas (flauta de pan) representativo para esta comunidad, que habita en la frontera entre Panamá y Colombia. El instrumento se acompaña de una maraca denominada “Na”, que interpretan las mujeres de la comunidad. La melodía se forma gracias al diálogo alterno entre dos ejecutantes que tienen las partes macho y hembra del instrumento, logrando combinar en ocasiones hasta catorce sonidos en dos juegos del instrumento, de forma que no existe un músico sin el otro, convirtiéndose en uno en la interpretación. Se propone un recorrido desde el uso pedagógico a través de la interpretación del Kamu Purruí en contextos occidentales y territorios locales, buscando enfatizar en la importancia del reconocimiento y recuperación de las músicas tradicionales como ruta de afianzamiento de la identidad colombiana y latinoamericana.

Palabras Claves: Comunidad educativa, cultura indígena, libre expresión, juego, capacidad creadora, memoria histórica.

Pedagogic use of Kamu Purruí in the development of sensibility in new generations

Abstract. The article shows part of the musical development of the Tule community, emphasizing the Kamu Purruí, a wind instrument representative of his community made out of tied reeds (Flauta de Pan) type, which inhabits the border between Panama and Colombia. The instrument is accompanied by a rattle called “Na”, which is usually played by the women in the community. The melody is formed through the alternate dialogue between two performers with the female and male parts of the instrument, sometimes managing to combine up to fourteen sounds in two sets of the instrument, so that there is no one musician without the other in the interpretation. A route is proposed from the courseware through the interpretation of Kamu Purruí in Western contexts and local territories, seeking to emphasize the importance of recognition and retrieval of traditional music as a route to securing the Colombian and Latin American identity.

Key Words: Education community, indigenous culture, free speech, game, creative capacity, historical memory.

* Bachiller musical del Conservatorio del Tolima. Licenciado en música de la Universidad de Caldas. Especialista en docencia del Arte dramático de la Universidad Antonio Nariño. Tecnólogo en Recreación CIRDI. Director artístico del grupo Totolincho. totolincho1@gmail.com

Introducción

El presente escrito inicia estableciendo una relación entre pedagogía musical y percepción táctil, resaltando la importancia del arte en el desarrollo humano. No es difícil comunicarle al niño las diferentes técnicas de construcción de instrumentos musicales, en la medida en que estos obedecen a las mismas leyes en todas partes. Esta metodología le permite al niño y al joven comprender que la música se aprende, se crea y se reproduce con las manos, el oído, la voz y, sobre todo, con el cerebro. De allí la importancia de sentir para crear, destacando la relevancia del desarrollo de los sentidos, especialmente del tacto, aspecto que se desarrolla más adelante en este documento.

Cuando los niños, niñas y jóvenes construyen sus instrumentos básicos y son conscientes de sus orígenes históricos concretos llegan a entender que la música es un producto humano logrado con el esfuerzo de millones de seres humanos. Los niños y niñas que crecen en el mundo actual están lejos de saber que el mundo no fue siempre contemporáneo. Hay diferentes maneras para que él o ella se acerquen a conocer la historia del desarrollo humano. La retórica puede ser útil, pero de manera especial con niños y niñas la experiencia sensorial tiene grandes repercusiones. Es por esto que, guiado por un adulto, con una caña y una segueta, puede lograr que el universo suene. Primero bello, rústico, empírico, luego bello, elaborado y consciente, finalmente bello, altamente elaborado, reflexionado y escrito, hasta llegar a la degustación de los productos musicales más hermosos y ricos en forma y contenido.

El sentido artístico es inherente al ser humano y por ende a los pueblos del planeta

tierra, toda vez que está ligado a la capacidad humana de percibir y disfrutar de la sensación de tener una experiencia estética, término que en su significado más sencillo hace alusión a la posibilidad de sentir. América estuvo habitada por un sinnúmero de comunidades que lanzaron gritos, prolongaron sonidos y ruidos, motivados por diferentes emociones, por sentimientos de júbilo, de llanto, de dolor, y de variadas emociones y sentimientos. De la misma manera, rasparon, frotaron y martillaron, en otras palabras, trabajaron, organizaron su hábitat y también el sonido. Esas comunidades fueron transformando los diferentes estados de ánimo hasta codificar lo que hoy nosotros llamamos formas de expresión y de trabajo artístico, llegando a producir una música con características y leyes propias.

Este artículo describe dos instrumentos de la comunidad Tule, conocida también por varios investigadores como Kuna. De acuerdo con miembros de esta comunidad y por narraciones realizadas por indígenas ubicados en San Blas (Panamá) se reconocen ancestralmente como “Tule”, mientras que los colonizadores los denominaban Kuna. Los dos instrumentos musicales protagonistas del presente escrito son el Kamu Purruí y los Kuli o tubos sonoros, los cuales están vinculados a diferentes procesos socioculturales de los Tule, resaltando así el vínculo entre las expresiones artísticas y la vida cotidiana. De hecho, en la actualidad se acepta que la mitología tiene estrecho parentesco con la creación literaria y más específicamente con la creación poética. Las expresiones artísticas dejan de ser algo exclusivo para el goce y disfrute a manera de espectáculo o producto de consumo cultural, y recuperan su lugar en las prácticas sociales.



Este vínculo natural que en las culturas ancestrales tiene el arte y la vida cotidiana, fue muy útil al estar buscando respuestas a una serie de necesidades que se presentan a diario en el trabajo con niños, niñas y jóvenes, toda vez que en el rol de profesor del área artística se está todos los días ante el reto de aportar mediante la pedagogía musical y la práctica docente, a la construcción de seres humanos más felices, reconocedores y respetuosos de las diferencias, y constructores de una Nación armoniosa y en paz, para lo cual se toman como base algunos aspectos de la cultura indígena de América que motivan la libre expresión a partir de los intereses de los niños, niñas y jóvenes. Así, hemos encontrado que el conocimiento, la implementación del juego y la expresión artística, le permiten al docente entender que el arte ya no se considera un privilegio. Y aunque en algunos casos se relacione con un don que requiere métodos de enseñanza propios de la educación profesional, en general todo ser humano posee capacidades creadoras que no siempre se le permite desarrollar.

La aplicación pedagógica de la inmensa riqueza cultural de nuestros ancestros indígenas promueve el juego de inventar nuevas palabras contar de manera diferente los cuentos, fantasear, construir juguetes e instrumentos musicales propios, y reflexionar respecto al desarrollo antropológico, psicológico y pedagógico de colombianos y latinoamericanos.

Una vez aclarada la relevancia de la expresión musical en los Tule, el artículo continúa planteando las relaciones que se pueden identificar entre la música y la poesía, con aspectos de la vida de los seres humanos: como la salud. En las comunidades origi-

narias de América la expresión de la danza, la música, el teatro y la poesía se recrean de manera integrada como parte inseparable de su cultura y de su vida cotidiana. Por eso cuentan con cantos, danzas, músicas y juegos teatrales alusivos a la salud que se pueden evidenciar en sus rituales.

Para finalizar, el presente artículo termina resaltando la importancia de la pedagogía musical mediada por elementos de los pueblos originarios de América, con el fortalecimiento de la libre expresión y el desarrollo del pensamiento creativo. De hecho, algo muy importante para el avance tanto de la ciencia como del arte es el impulso de la capacidad creadora, la cual se puede incrementar con la construcción ejecución de instrumentos musicales.

Al fabricar un instrumento musical, los niños, niñas y jóvenes, aprenden a reafirmar sus conocimientos de física y de antropogeografía, pues cuando saben que los seres humanos utilizan instrumentos, tienen un nombre y habitan en cierta región del país, del continente o del planeta. Pero además, cuentan con un sistema de vida y piensan de esta o aquella forma; logran reconocer que el instrumento elaborado tiene un nombre según la comunidad, y que otros hombres y mujeres de otros países, y de otros continentes también han construido ese instrumento con su respectivo nombre, aplicación y características especiales. Esto amplía la comprensión del mundo y de la vida de la persona.

De esta manera, el uso pedagógico del Kamu Purruí orientado al desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones, reafirma que en el continente americano se encuentran tribus indígenas que cultivan de

forma primitiva y mantienen casi intactas expresiones musicales que datan de antes de la conquista, conservando en su ejecución las leyes que rigen la estructura de sus instrumentos, cantos y danzas. Lo anterior es prueba suficiente para afirmar que son pueblos que han logrado sobrevivir y conservar sus tradiciones, cosmogonías, ritos y la esencia cultural de América, a pesar de las vicisitudes.

Pedagogía musical y percepción táctil

El niño o niña percibe el mundo con todos sus sentidos pero fundamentalmente lo explora con el tacto, el cual, por estar concentrado y diversificado en la mano, recibe la sensación para luego percibirla. Por tal motivo insistimos en el desarrollo táctil propugnando por la construcción de instrumentos musicales sencillos, pues mediante esta actividad se estimulan las sensaciones de presión, musculares y articulares, entre otras. Durante el trabajo con niños, niñas y jóvenes, en la formación del concepto y fabricación del instrumento, metodológicamente se parte de la manipulación y del análisis de cada uno de los elementos que son necesarios para su elaboración, hasta llegar a su construcción.

Este análisis dispuesto de manera crítica, se sintetiza en un producto final que debe ser correlacionado con otras materias del campo educativo. Por ejemplo, se lee o se describe el nombre del instrumento, se forman conjuntos en clase de matemáticas, se reafirman colores, musicalmente se utiliza para acompañar una canción o para interpretar una melodía, ya sea imitada o creada en forma individual o en grupo. En síntesis, en la construcción de un instrumento musical, el niño, niña o joven conoce la materia, y al

modificarla, desarrolla su capacidad neurosensorial.

A la par con el desarrollo de conocimientos y hábitos, el trabajo manual amplía el papel del tacto y la sinestesia en la acumulación de experiencia vital y eleva el nivel cognoscitivo del niño respecto del mundo circundante. Junto con ello se forma gradualmente un complejo sistema de conexiones temporales, vinculando el papel regulador de las imágenes táctiles en el trabajo, elementos que constituyen la base de la preparación del niño para sus futuras actividades. (Ananiev, Iarmolenko, Lomov & Veker, 1974: Pag 347).

En la educación, el aprendizaje debe estar enfocado tanto al desarrollo del niño, niña o del joven, en sus aspectos intelectuales, psicomotores y afectivos, así como a garantizar su integración en la vida social mediante el juego, las costumbres sanas, el gusto por las actividades artísticas, y a la observación y comprensión de los fenómenos naturales y sociales. En otras palabras, se debe desarrollar la sensibilidad o capacidad de afectarse, la capacidad de escuchar, comprender, contemplar, ver, percibir, conocer, amar y transformar.

Los instrumentos musicales

La moderna taxonomía de los instrumentos musicales se basa en las leyes de la acústica y por esto se clasifican según la manera de producción del sonido: aerófonos, idiófonos, membranófonos, cordófonos (Hornbostel & Sach, 1914). Los materiales para construir el instrumental de los indígenas americanos han variado. Antes de la conquista algunos instrumentos se fabricaban con metales preciosos como el oro y la plata, otros en piedra y arcilla, pero hoy estos



elementos han sido reemplazados por materiales de origen vegetal, animal y plástico.

En Colombia, varios autores han contribuido al estudio y la clasificación de innumerables instrumentos de tradición indígena colombiana (Velásquez, 1961; Pardo, 1966; y Cardona, 1989). Cada día los especialistas de la antropología de la música aportan nuevos estudios específicos de comunidades indígenas y por lo tanto en la actualidad es creciente la información científica que se puede adquirir sobre el tema.

Los ejemplos de música e instrumentos ilustrados en este artículo están encaminados a centrar el interés por recrear las vivencias rítmicas sonoras, ejecutadas y cantadas, que

proporcionan los instrumentos musicales de los indígenas Tule. Entre los instrumentos musicales vigentes de este grupo indígena predominan los instrumentos aerófonos, destacándose el *Kunlí*, el *Kamu Purruí*, el *Koke*, el *Kammu Suit*, las *Suaras* y el Idiófono *Na* o maraca. De los seis instrumentos referenciados, a continuación encuentran imágenes de solo cinco de ellos, pues en esta comunidad el *Kammu suit* es un instrumento sagrado que se debe mantener en la confidencialidad su existencia. En diálogos con algunos miembros de los Tule afirman que la información y las imágenes que quizás se conocen de este instrumento no se han difundido de manera voluntaria por esta comunidad.

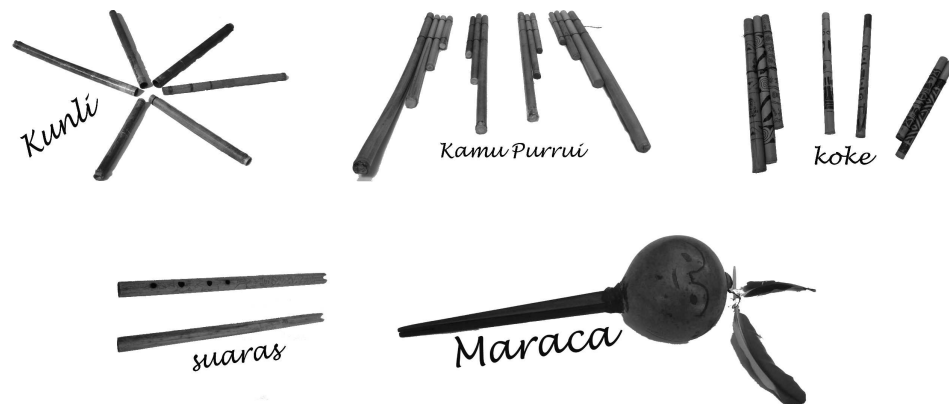


Imagen 1. Las fotografías son de la colección de instrumentos musicales de los pueblos originarios de América del Grupo Totolincho. Foto. Jorge Quiñones.

El Kamu purruí



Imagen 2: El Kamu Purruí es un aerófono. Instrumento de soplo verdadero, filo de flauta, sin canal de insuflación longitudinal, aislado,

en juego de flautas de pan, cerrado, en forma de balsa. El instrumento de la fotografía es una réplica de un instrumento aportado por un grupo Tule que habita en Caimán Nuevo, Departamento de Antioquia (Colombia), que es parte de la colección de instrumentos musicales de los pueblos originarios de América del Grupo Totolincho. Foto Jorge Quiñones.

En la Imagen 2 se observan las cuatro secciones que conforman el instrumento, a la izquierda se observa la parte llamada macho mientras que a la derecha la hembra. El *Kamu Purruí* es un instrumento musical de los indígenas Kuna o Tule. El vocablo *Kamu* significa conjunto y *Purruí* significa carrizos

en la lengua Tule, derivada de la familia lingüística Chibcha. Los Tule habitan en Panamá en el archipiélago de San Blas y en el territorio del Darién, común a las repúblicas de Colombia y Panamá.

En el territorio Tule actual se distinguen cinco regiones que son la comarca de San Blas, la reserva del alto Bayano, el alto río Chucunaque, la provincia del Darién Panameño y el Caimán Nuevo en el Urabá Antioqueño, comunidad que convive con los conflictos generados por la colonización e implantación de grandes agroindustrias de banano. (Vargas, 1993,p.34).

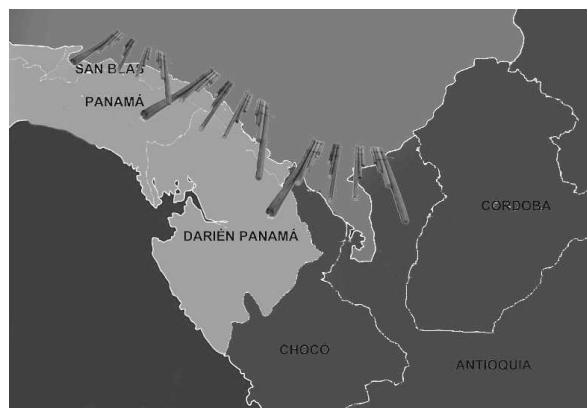


Imagen 3: Mapa que muestra la ubicación de los Tule. Imagen Jorge Quiñones

En la comunidad Tule, las actividades laborales se caracterizan por su sentido comunal, característica que se refleja en la expresión artística determinada por su concepción filosófica o mítica y que se transmite de forma oral, musical, en grabados, pinturas y tejidos. Los Tule viven de la agricultura, la cacería, la pesca, la fabricación y la venta de artesanías. Son famosas las molas o blusas de vistosos colores, y en las que los diseños elaborados por las mujeres de la comunidad, son de una riqueza extraordinaria con motivos de flores, animales y de antiguo significado sobre su arte pictórico. Por ser

la comunidad Tule una cultura matrilineal, sus fiestas más importantes se celebran en situaciones relacionadas con la mujer: 1. El nacimiento de una niña. 2. La menarquia. Y 3. La fiesta en la que se autoriza a la joven mujer para tener amigos y pareja, la expresión empleada por ellos es “Se da libertad de acción a la joven”. Durante estas fiestas se realizan cantos, danzas y además se ejecutan instrumentos musicales.

El origen de estos lo explican así:

Cuentan los Kuna que en tiempos muy antiguos el sabio *Ibeorgún* llevó doce tratados de diferentes saberes y doce clases de flautas a una fiesta donde los hijos de otro sabio recrearon el trinar y el danzar de las aves, los movimientos y los sonidos de los animales, del viento del mar y de los ríos, creando un vínculo entre la madre naturaleza y el pueblo Kuna (Totolincho, 2008, p. 3).

Los instrumentos, así como sus cantos, tienen cada uno su finalidad. Se utilizan en determinada parte de la fiesta o de la ceremonia, unos para ejecutar música de bailar y otros para cuando se está repartiendo la comida o la bebida. El instrumento que se utiliza para ejecutar música de baile es el Kamu Purruí. Este instrumento clasificado como flauta de pan no se toca individualmente sino que se usa en pares por dos intérpretes hombres, puesto que las mujeres están delegadas para interpretar el Na o maraca. De esta manera, la interpretación del Kamu Purruí es exclusiva para los hombres.

El Kamu Purruí macho y el Kammu Purruí hembra se diferencian en las afinaciones, pero no en cuanto a la estructura del instrumento, pues tanto el macho como el hembra tienen siete carrizos que conforman un solo instrumento. Tanto el uno como



el otro tienen sus tubos agrupados por tamaños (Ver imagen 2), lo cual significa que aunque tengan siete carrizos no están todos unidos entre sí. Los siete carrizos de cada instrumento están agrupados de la siguiente manera: los cuatro tubos más largos de cada Kammu Purruí son colocados uno al lado del otro, amarados entre sí conformando una hilera considerada como la sección masculina del instrumento, y los tres tubos restantes que son los más cortos también son amarrados entre sí, para conformar la sección femenina del instrumento.

Otros miembros de los Tule que habitan en Caimán Nuevo (Colombia), quienes transmitieron sus melodías y entregaron sus instrumentos, mediante experiencia empírica al autor de este escrito, son el referente para asegurar que la afinación del Kamu Purruí corresponde a la escala musical diatónica en tono mayor (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si) en dos octavas, una vez se realizaron ejercicios de pedagogía musical y se empleó un medidor tonal electromagnético. Los sonidos de la escala se encuentran repartidos en las cuatro secciones del instrumento, el intervalo que separa a cada tubo es de una quinta justa, lo cual les permite a los Tule ejecutar melodías en quintas paralelas, pues el ejecutante sopla los dos tubos conjuntos al interpretar el instrumento.

Este hallazgo empírico que en su momento se construyó sin ninguna intención diferente a reproducir este maravilloso instrumento de tal manera que se pudiera aplicar en ejercicios de pedagogía musical, concor-
 dó con lo dicho por Andrés Pardo Tovar¹,

1. Andrés Pardo Tovar fue el director del *Instituto colombiano de etnomusicología y folclor* e investigador de la cultura musical en Colombia. La referencia a los Cuna que menciono en el artículo las hace Tovar (1966) en el documento titulado *La cultura musical en Colombia*. Tomo 6. En: Colección historia extensa de Colombia. Academia colombiana de historia, Volumen XX. Ed. Lerner. Bogotá. Pp. 32-33.

respecto a unas muestras analizadas por Luis Carlos Espinosa y Jesús Pínzón Urrea que figuran en el disco LP-27022 editado por la British Broadcasting Corporation de Londres, quienes cifran algunas de las melodías y las publican en el libro del autor mencionado.

En la ejecución del Kamu Purruí intervienen mínimo dos personas para poder interpretar una melodía, pues para esto se requieren dos instrumentos: un macho y otro hembra. Como la música que se ejecuta con el Kamu Purruí es para bailar, la melodía titulada *Llanto de mujeres* permite apreciar las maracas que ejecutan las mujeres al danzar y que a la vez llevan el compás de la música que ejecutan los varones. Sin embargo, para algunas melodías se requiere un mínimo de cuatro personas, pues existe una melodía que todos los participantes la hacen, pero hay un momento en que uno de los intérpretes hace un contra-canto y el otro le responde de manera repetitiva, de tal forma que se logra estructurar una melodía diferente, con la particularidad de que los demás intérpretes no paran la primera melodía, por lo cual queda de base y se mezcla con la nueva. Tal es el caso de la melodía titulada *Ronda de mujeres*².

En la comunidad Tule el Kamu Purruí lo pueden tocar los niños que se interesen en su ejecución y que estén en capacidad de hacerlo sonar. Para su construcción se siguen los pasos indicados por la tradición, en los que se tiene en cuenta el momento de cortar los carrizos y la afinación, entre otros. El ejemplar que muestra la fotografía de la

2. Las melodías mencionadas han sido reproducidas por los músicos del Grupo Totolincho y grabadas en el año 2008 en el disco compacto que titula *Los pueblos originarios de América cantan y bailan*. Ministerio de Cultura. Colombia: track 4.

Imagen 4 fue reproducido en Bogotá. Para ello se organizaron los carrizos según su

Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si	Do#	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si	Do#
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Para lograr el tono deseado se corta el carrizo de tal forma que un extremo quede taponado y el otro completamente abierto. Luego el carrizo se va recortando poco a poco, el tono va subiendo y el sonido va variando de altura hasta lograr el sonido que se busca. Una vez afinados los tubos, se organizan y amarran en forma de balsa, es decir, los tubos se mantienen uno junto al otro en un mismo plano. Las dos octavas de la escala musical se enumeran y luego se separan para construir finalmente el instrumento.

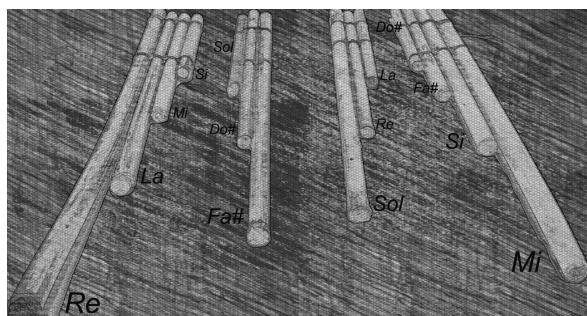


Imagen 4. Kammu Purruí replicado por Jorge Quiñones.

Kuli o tubos sonoros

El Kuli es un aerófono de soplo verdadero, filo de flauta, sin canal de insuflación, longitudinal y cerrado sin agujeros. El instrumento está formado por seis tubos de carrizo y para su interpretación se requieren igual número personas, ya que cada una ejecuta un tubo. La afinación del instrumento de la imagen 5 corresponde a la réplica de un ejemplar adquirido con los indígenas Tule de Caimán³ Nuevo en el departamento de Antioquia. Su afinación es la siguiente.

3. La fotografía del original puede observarse en la imagen 1.

longitud de mayor a menor, y luego se afinaron en escala diatónica tono de Re mayor.

Do	Do#	Re	Mi	Fa#	Sol#
1	2	3	4	5	6

Los tubos sonoros se pueden variar de afinación. La variación más sencilla y de fácil aplicación pedagógica consiste en afinarlos en escala diatónica agregándole un tubo más para garantizar el Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Para construir los instrumentos se cortan los tubos teniendo en cuenta que uno de los extremos quede taponado y el otro extremo completamente abierto. Para su afinación se va cortando el tubo hasta lograr el tono deseado.

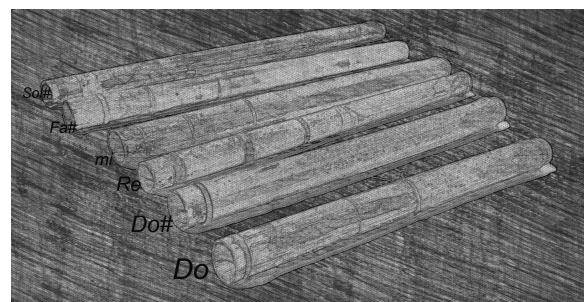


Imagen 5. Kuli replicado por Jorge Quiñones.

El Kuli se utiliza en la comunidad Tule durante la fiesta de la menarquía, la cual es conocida por ellos como la “edad de su primer desarrollo”. El acto central de la ceremonia es cortar el pelo de la joven, antes de lo cual se toca y canta una melodía que recibe el nombre de *Achu*, que es la onomatopeya de la cacería con perros⁴.

4. “Achu” significa en lengua Tule “perro”. La melodía puede ser escuchada en: Grupo Totolincho 2008. Véase el disco compacto denominado *Los pueblos originarios de América cantan y bailan*. Ministerio de Cultura. Colombia. track 2.



Música y salud entre los Tule

Los Tule son conscientes de la importancia de conocer su historia. Los especialistas que transmiten este conocimiento se llaman Sahilas. A las reuniones entre los Sahilas y la comunidad se le denomina congresos, los cuales se realizan para dialogar y reafirmar la identidad que por generaciones se construye en su sistema educativo. La educación se imparte en las familias, las parentelas y los grupos regionales. El conjunto de las regiones conforma la etnia o nación Tule.

En el Centro Nele Kantule en Ciudad de Panamá (Panamá) se grabó una conversación con un grupo de indígenas Tule de San Blas en Panamá. Con ellos se participó en una celebración con aproximadamente 15 hombres, con quienes se tuvo un diálogo respecto a sus principios vitales expresados en la música. Hay que aclarar que en la reunión estaban presentes mujeres, pero ellas no participaron del diálogo sino que estaban encargadas de otros aspectos de la reunión asociados a la organización.

En la cultura Tule los cantos originales relacionados con las medicinas y sus preparaciones específicas los manejan unos especialistas que son llamados *Neles*, quienes por diferentes métodos han adquirido el conocimiento y lo transmiten a sus descendientes a través del canto, en ceremonias o rituales, y en los que participa toda la comunidad con el propósito de prolongar la vida psíquica del grupo debido a que ayuda a crear un clima de unión y afecto que contribuye a fortalecer la salud del grupo. En estas ceremonias participan unos personajes con conocimientos especializados, uno de ellos es

el *Kantule o Médico músico*. En la comunidad Tule de Caimán Nuevo lo describen así:

Kantule o Médico músico, (es) quien entona los cantos con los que se invoca a los espíritus; por ejemplo en el caso de la ceremonia del corte de pelo se dice que con ese canto el espíritu del pelo puede tener acceso al más allá, para que además crezca sano el pelo y no le pase nada malo a la joven de la ceremonia (Comunicación personal, Comunidad Tule de Caimán Nuevo, 1979)

Otra clase de canto que se conoce entre los Tule es el de ensalmo médico. A propósito de los cantos de conjuro o exorcismo, los entrevistados afirmaron que:

“En estos cantos intervienen varios especialistas, está el Kantule o médico, está el Saila que es el cantor propiamente dicho, él canta acostado en la hamaca, está el Suarive o Arga que es como el ayudante, es el que traduce lo que el Saila va cantando, además es el Arga quien llama a la gente para que venga a la ceremonia y la mantiene despierta y animada”

“El Saila cantando saluda, pregunta a quien solicita su ayuda qué cómo le ha ido, le cuenta que el canto que él está interpretando lo ha tomado de la tradición, de sus antepasados, que ojalá se trataran todos como hermanos, todos unidos, que él se siente viejo y listo a morir, que cuando él muera cultiven la tierra, que aprovechen los mares que los rodean en beneficios de todos, que no olviden que después de ellos vienen otras generaciones.

“Si una mujer tiene un niño enfermo y va a pedir ayuda, el cantor le pide al Nele, Kantule o doctor que le cuente cómo está el niño, entonces el doctor le dice al cantor como se encuentra el niño, el cantor le coloca música a lo que la mamá le ha contado al Nele y éste a su vez le ha contado al cantor, el cantor interpreta la canción para quitar ese mal, pelea con los espíritus malos y llama a los buenos”.

“Con el canto de cuatro días, los remedios botánicos y los cuidados, el niño se recupera, entonces el cantor le pregunta al niño, que cómo se siente, luego consulta con el Nele o médico y finalmente con la madre del niño. Según sea el mal que tiene se canta un canto especial, por ejemplo el canto Gabordule está relacionado con una planta que da aroma, un humo especial, así según la enfermedad se aplica un canto lo mismo si muere una persona o está demente”.

“El cantor ayuda a todo el que solicite sus servicios, hay cosas que se prohíben, esos cantos tienen sus reglas, para que el canto sea efectivo el maestro tiene que enseñar todo lo relacionado con el canto, si el maestro ve que ya puede ayudar, el cantor tiene derecho a que la comunidad lo aprecie.”

“En la creencia de los Tule el espíritu de un enfermo se va, pero la persona tiene más de un espíritu, dicen los Tule que pueden tener ¡hasta siete espíritus, si se va uno le quedan los otros seis!”. Comunicación personal Centro Nele Kantule, Panamá año 1979).

Canto mágico para curar la locura

El tema de la enfermedad mental llamada coloquialmente locura, está presente en nuestras sociedades ciudadinas. Algunos indígenas con los que se ha tenido contacto que viven en su hábitat natural, rural y selvático, consideran que la percepción alterada de la realidad es una manera más de percibir el mundo, la cual no es del todo negativa. Sin embargo, el padecimiento puede empezar a generar malestar y sufrimiento para quien lo tiene y en ese caso le dan un manejo medicinal, siendo el canto una herramienta central del tratamiento para paliar la locura. A continuación se cita el *Canto mágico* para paliar la locura, recopilado en el texto de Cardenal.

El curandero está en un extremo del piso de plata, en un asiento de oro, en asiento pequeño, está sentado mirando el lugar...mirando el lugar.

El viento del norte y el viento del sur están peleando; el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar se están levantando con espumas, el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar se están moviendo con espuma; el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar casi lo alcanzan; el curandero está mirando el lugar, él es curandero. Las olas del mar casi se han calmado; el curandero está mirando el lugar; él es curandero. Las olas del mar casi se han alisado, el curandero está mirando el lugar; él es curandero. La saliva de las olas del mar está salpicando, el curandero está mirando el lugar; la saliva de las olas del mar está formando como hilos; el curandero está mirando el lugar. Las olas del mar están resplandeciendo con blancura, como la de la garza, las olas del mar están blanqueando, el curandero está mirando el lugar. Los cocoteros del mar se están doblando por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están brillando en el viento, el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están luciendo en el viento el curandero está mirando el lugar. Las puntas de los cocos están resonando por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las hojas secas de los cocoteros se están moviendo por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están brillando en el viento; el curandero está mirando el lugar. Las manzanas de los cocos del mar están luciendo en el viento; el curandero está mirando el lugar. Las puntas de los cocos están resonando por el viento; el curandero está mirando el lugar. Las hojas secas de los cocoteros se están moviendo por el viento; el curandero está mirando el lugar. El sol está oscureciendo la tierra, el curandero va a acostarse en la hamaca, las sogas de la hamaca están rechinando. (Cardenal, 1968, p-p. 449-470).

Música y poesía

Los instrumentos musicales de los Tule tienen que fabricarse especialmente para cada ritual, pero las melodías las conservan y se repiten por tradición. Lo mismo se puede



decir de los cantos y de los poemas. Narciso Garay en su libro *Tradiciones y cantares de Panamá* (1930), cuenta cómo en una fiesta después de haber bailado, bebido, comido y de cantar en grupo terminan el ágape con el poema o himno titulado *Kalis Igala*.

“Distribúyase el pescado de mar,
distribúyase el sábalo,
distribúyase la sierra,
distribúyase la sierra pequeña,
distribúyase el sábalo pequeño,
distribúyase el tiburón,
distribúyase el pargo,
el camino del pescado parece que Dios lo hubiera
hecho de oro.
El flautista llama a la niña y le previene que se agarre
bien del extremo de su camisa.
Distribúyase el mero,
distribúyanse las conchas que se adhieren a las rocas,
distribúyase la langosta,
distribúyanse los cangrejos,
distribúyase el marisco que vive en la roca con la
boca abierta como si riera,
distribúyase la carne de las conchitas del río,
distribúyanse las conchitas más grandes,
distribúyanse los camarones,
distribúyase el mero del río,
distribúyase la iguana que se para en el extremo del
guayacán (Garay, 1930, p. 59).

Música y expresión libre

En la experiencia pedagógica obtenida durante más de 40 años se ha podido identificar el impacto que puede tener trabajar un mito, pues permite recrear aspectos de la cultura indígena a través de la expresión libre, generando actitudes de juego y de sensibilización permanente independientemente de que sea con niños, niñas, jóvenes, adultos o personas mayores. Un mito puede ser actuado en un juego teatral, dibujado con crayolas, con vinilos, con témperas, con lápices de color, y se puede modelar con arcilla o con plastilina.

El mundo mágico y mítico de estas culturas está impregnado de gran cantidad de fantasía que es preciso aprovechar. Su cosmogonía se refiere al origen de las cosas y en general a todos los fenómenos. Con los jóvenes y niños no se busca a través del juego formar artistas sino permitir la libre expresión, que desarrollen iniciativas y sobre todo la facultad de adaptarse a situaciones nuevas donde se puedan integrar múltiples aspectos de las disciplinas artísticas; pueden por ejemplo en compañía de sus padres, maestros y discípulos producir el vestuario, diseñar la escenografía, expresarse por medio del gesto, de la danza o construir fantásticas máscaras, entonar canciones y reproducir o crear música así como interpretar los instrumentos musicales que ha construido.

Con los tubos sonoros se pueden ejecutar canciones sencillas. Una forma de empezar es distribuyendo los tubos entre siete niños, cada niño o niña de forma libre sopla el tubo hasta que pueda producir el sonido fundamental; una vez todos han hecho sonar sus respectivos tubos se entona una canción y entre todos los niños se ejecuta la melodía. Posteriormente los tubos se amarran o se pegan construyendo una antara, permitiendo que una sola persona ejecute la melodía. Así se pueden entrar a formar conjuntos instrumentales y ejecutar melodías con sus respectivos acompañamientos.

Conclusiones

1. Saber de música no es solo saber de teoría y estar en la capacidad de tocar un instrumento. Aprender música es tener una visión integrada del mundo que colabore para el desarrollo integral de la persona, pues la música forma parte de la vida. Esto nos lo muestran los pueblos originarios de Amé-

rica, ya que hablar de sus músicas es también hablar de la recolección de frutos para subsistir, de la cacería, la pesca, la siembra, el clima, de los lugares que habitan temporalmente y de los medios de transporte que utilizan, de las selvas, los ríos y de la relación del ser humano con la naturaleza. De esta manera saber música no se limita a saber, conocer y poder interpretar una pieza musical, sino situar esa producción artística en un contexto social.

2. El presente artículo resalta la importancia de investigar la realidad etnográfica y social mediante la expresión musical, para reconocer y recuperar las buenas prácticas ancestrales y unir las con las buenas prácticas actuales. De esta forma, la intención es motivar a los hombres y mujeres ciudadanos a generar prácticas en la vida cotidiana con sentido social que les permita identificarse como nación en el devenir histórico y social de un mundo sostenible y amigable para la sana convivencia.

3. Trabajar la percepción y desarrollar el sentido del tacto mediante experiencias de pedagogía musical les permite a los niños y jóvenes formar imágenes que desbordan la realidad, promoviendo el desarrollo de la imaginación, su percepción, y haciendo consistentes las partes de la obra artística, captando además sus relaciones y lo que comunica, gracias a que los músculos y el cerebro, al actuar con las leyes propias del arte, permiten disfrutar de su elaboración y apreciación. Así mismo, la satisfacción de los impulsores creadores proporcionan un equilibrio entre sus obligaciones personales y sociales, llevándolos a producir una experticia personal aplicable a en todos los sentidos y situaciones de la vida.

4. El educador musical y el artista de esta época tienen como reto contrarrestar la carencia de sensibilidad en todos los órdenes, deben recuperarla para la supervivencia de la especie y del planeta tierra. Las diferentes formas de expresión artística ayudan a lograr este objetivo, transformándonos con el disfrute de lo mejor de la cultura producida por la humanidad, pero al mismo tiempo partiendo de nuestras raíces, aportando nuestro sello personal a los contenidos que modifican la forma en la búsqueda y expresión de nuestras emociones y sentimientos.

Referencias

- Ananiev, B.-Iarmolenko, A.-Lomov, B.-Veker, I. (1960). *El tacto en los procesos del conocimiento y el trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Tekne.
- Asociación Totolincho (2008). *Los pueblos originarios de América cantan y bailan*, [Folleto CD], Bogotá.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Cardenal, E. (1968). *Antología de la poesía indígena colombiana*. En: Revista Eco Cultura de Occidente 95 p. 449-470. Bogotá
- Cardona, S. (1989). *La música un fenómeno cosmogónico en la cultura Kuna*, Edit. Previas Medellín, Universidad de Antioquia.
- Carpenter, E.; McLuhan, M. (1974) *El Aula Sin Muros*, Ed. Laia, Barcelona.
- Garay, N. (1930). *Tradiciones y cantares de Panamá*. Ensayo folklórico, Ed. [Bruxelles]: L'Expansion Belge.



El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones

McCosker, S. (1974). *The Lullabies of the San Blas Cuna Indians of Panama*. Suecia, Goteborg. En *Etnologiska Studier* N. 33.

Pardo, A. (1966). *La Cultura Musical en Colombia*. Tomo 6. En *Colección Historia Extensa de Colombia*. Academia Colombiana de Historia, Volumen XX. Ed. Lerner. Bogotá

Vargas, P. (1993). *Los embera y los Cuna*, Edit. Cerec/ Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Velásquez, R. (1961) *Instrumentos musicales del alto y bajo Chocó*. *Revista Colombiana de folklore* II No 6.