

---

CHIRIMÍA DEL RÍO NAPI: MÚSICA Y CONTEXTO EN EL DEPARTAMENTO DEL  
CAUCA.

---

DANIEL FELIPE BELLO PASCAGAZA

8 DE JULIO DE 2019  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES - DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL –  
LICENCIATURA EN MÚSICA

CHIRIMÍA DEL RÍO NAPI: MÚSICA Y CONTEXTO EN EL  
DEPARTAMENTO DEL CAUCA

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

DANIEL FELIPE BELLO PASCAGAZA

Código 2012175005

ALFREDO ENRIQUE ARDILA

Asesor

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

**1. Información General**

<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	CHIRIMIA DEL RIO NAPI: MUSICA Y CONTEXTO EN EL DEPARTAMENTO DEL CAUCA.
<b>Autor(es)</b>	BELLO PASCAGAZA, DANIEL FELIPE
<b>Director</b>	ALFREDO ENRIQUE ARDILA
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 105 Pág.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, UPN
<b>Palabras Claves</b>	Chirimia del río Napi, bandas de flautas y tambores, Comunidades afro descendientes, comunidades indígenas.

**2. Descripción**

El trabajo de grado: LA CHIRIMIA DEL RIO NAPI: MÚSICA Y CONTEXTO EN EL DEPARTAMENTO DEL CAUCA, pretende visibilizar las prácticas culturales que se vivencian en el municipio de Guapi, más precisamente en las poblaciones que residen en la ribera del río Napi en las que se encuentra esta agrupación, la cual hace parte de una mezcla cultural triétnica que se está desarrollando desde la colonización, que hoy en día es el resultado de una de las agrupaciones afro descendientes que tienen grandes vestigios tanto indígenas como europeos y se representan en la organología, repertorio y formas interpretativas.

**3. Fuentes**

De correias y alumbranzas flautas campesinas del Cauca andino. (2000). Bogotá, Colombia.

Duran, A. (s.f.). *Musica negra de flautas y tambores: el papel de las flautas en la musica del pacifico sur*. Bogotá.

Miñana, C. (1988). *Flautas transversas sin llaves*. Medellín: el taller del artesano.

Miñana, C. (1997). *De fastos a fiestas: navidad y chirimias en Popayan*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Miñana, C. (2005). *Bandas de flautas de acá y de allá*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Morales, G. A. (1973). *La música Folklorica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Morales, G. A. (1983). *compendio general del ffolklore colombiano*. Bogotá: Biblioteca banco popular.

Pineda Parra, C. A. (2004). *Seis obras del repertorio indigena nasa para quinteto de flautas transversas de llaves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Romero Garay, O., & Miñana Blaco, C. (2011). *Escuela de flautas y tambores*. Bogotá: Ministerio de cultura.

**4. Contenidos****Capítulo 1**

En este capítulo se desarrolla la justificación teórica del por qué se realiza este proyecto investigativo con la Chirimia del Río Napi y la comunidad de Guapi; también se hace una descripción de la agrupación, de la importancia que tienen en su territorio y de la poca circulación que tiene este tipo de prácticas musicales en el país. Por otra parte, está el problema de investigación, el cual se apoya en la justificación descrita previamente.

**Capítulo 2**



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

En este capítulo presenta, en primera instancia, el contexto histórico de la comunidad de Guapi-Napi. Se hace un recuento de cómo las comunidades afrodescendientes llegaron a este territorio durante la época de la Colonia, cómo fueron instalados en la región y cómo a través de las décadas fueron creando su propia manera de percibir el mundo que los rodea desde su diario vivir; el segundo punto de este segundo capítulo es el contexto histórico de la chirimía como agrupación. En este punto se explica de dónde llegó el concepto de chirimía, desde lo organológico, lo religioso y lo cultural y se expone cómo el fenómeno de chirimía, como agrupación musical, se desarrolló a lo largo del territorio del pacífico colombiano, y cómo en cada población se le dio un significado específico y válido para la visión de cada comunidad.

#### Capítulo 3

En este capítulo presenta todo el análisis realizado al trabajo de la agrupación Chirimía del Río Napi, y a su desarrollo e importancia dentro de la región y el país; luego, se realiza el análisis musical de sus obras, empezando por el repertorio, los aires musicales más representativos que se interpretan y la organología de cada instrumento que tiene esta agrupación, desde su origen hasta su desarrollo dentro de esta comunidad. Posteriormente, se presenta el estudio musical de cuatro aires representativos que manejan en el repertorio, a través de un análisis sonoro de las expresiones musicales, la transcripción de las melodías de las flautas y las bases rítmicas de la percusión, lo cual hará que los lectores de este trabajo puedan entender más fácilmente el fenómeno musicológico de la Chirimía del Río Napi.

#### 5. Metodología

El trabajo investigativo realizado sobre las prácticas culturales de la Chirimía del Río Napi, tiene elementos de los enfoques etnográficos, por lo tanto es una investigación cualitativa. Este enfoque permite investigar más a fondo sobre el origen y la evolución tanto de esta agrupación como de la población en la que se desenvuelve, así como de las comunidades que han alimentado las prácticas culturales de esta región.

#### 6. Conclusiones

A pesar de todas las problemáticas que ha tenido las poblaciones del Cauca colombiano hasta el día de hoy, las prácticas culturales que aún se viven en este territorio, son muestra de una resistencia cultural y social, que se niega a quedarse en el olvido del estado y rezagadas por los actores armados del conflicto en Colombia, quienes se han adueñado de este territorio y han dejado estas poblaciones alejadas de las grandes urbanizaciones del país. El proyecto realizado a la Chirimía del río Napi pone un grano de arena a evitar que este tipo de agrupaciones y sus prácticas culturales sean olvidados con el correr del tiempo, ya que con esta investigación se entiende en gran medida las problemáticas de la región, los posibles orígenes de esta agrupación y la importancia de entender el mapa sonoro, los géneros y las distintas agrupaciones que existen en el pacífico colombiano. Aunque la chirimía del río Napi no es indígena, hace parte de un circuito de bandas de flautas y tambores en el Cauca, que hasta ahora se empieza a evidenciar, ya que gracias a este proyecto se entiende que esta agrupación hace aportes musicales y de estilo a este circuito de flautas andino.

Elaborado por: Daniel Felipe Bello Pascagaza

Revisado por:

*F. Abelardo Jaimo e*

Fecha de elaboración del Resumen:

## ABSTRACT

El trabajo de grado: LA CHIRIMIA DEL RIO NAPI: MÚSICA Y CONTEXTO EN EL DEPARTAMENTO DEL CAUCA, pretende visibilizar las prácticas culturales que se vivencian en el municipio de Guapi, más precisamente en las poblaciones que residen en la ribera del río Napi en las que se encuentra esta agrupación, la cual hace parte de una mezcla cultural triétnica que se está desarrollando desde la colonización, que hoy en día es el resultado de una de las agrupaciones afro descendientes que tienen grandes vestigios tanto indígenas como europeos y se representan en la organología, repertorio y formas interpretativas.

## DEDICATORIA

Este trabajo está inspirado en mis principales motores de vida, que me han apoyado en todos mis proyectos, en mi carrera musical, que siempre creyeron y disfrutaron de cada una de mis presentaciones musicales; gracias a ellos por entregarme su amor y su vida entera.

Para Abelardo y Stella...

## AGRADECIMIENTOS

Principalmente quiero agradecer a la Chirimía del Río Napi y a la Chirimía Yaré, ya que gracias a sus prácticas musicales, me inspiraron para tomar la decisión de hacer un proyecto investigativo sobre ellas; agradezco a sus integrantes que hacen parte de una población noble e inmensamente sabia.

En segunda instancia, agradecer a la Universidad Pedagógica Nacional, por ser la institución educativa que me abrió las puertas, que me formó como docente, músico, y que me abrió los ojos hacia la vida, ya que entré como un estudiante y salgo como un profesional, con todas las capacidades para hacer una vida competitiva y dejar en alto su nombre; también agradezco a cada una de las personas que hicieron parte de este procesos; a los maestros: Francisco rivera, Alfredo Ardila, Henry roa, entre otros, quienes aportaron su grano de arena en mi carrera. A mis compañeros: Yovani López, Leandro Lima, Sebastián Castillo, Katherine Peña, Ximena Botero, William Almonacid, Diego Gómez, Paola Hincapié y Jonathan Agudelo, quienes más que amigos fueron parte de mi vida durante mi carrera. A la familia lozano, a quienes reconozco su amor por su herencia Chocoana, y que inspiraron a esta y otras más investigaciones sobre este territorio, con el fin de seguir en la senda de difundir las músicas de nuestro país.

Especiales agradecimientos a los maestros: Omar Romero Garay, Carlos Pineda, Egberto Bermúdez, Carlos Miñana, Alejandro Duran y Urian Sarmiento, quienes han hecho grandes aportes a la investigación sobre las bandas de flautas y tambores en el Departamento del Cauca, y que fueron pieza fundamental en este trabajo monográfico.

Por último, a mi querida familia, que fue pieza fundamental y de inspiración en el proceso formativo, pedagógico y musical; en el proceso investigativo agradezco a la Chirimía del Río Napi, y a las músicas que se desarrollan en el litoral pacífico, en este caso en el Departamento del Cauca.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	12
CAPÍTULO 1 .....	16
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	16
1.1. JUSTIFICACIÓN.....	16
1.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	19
1.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	26
1.4. OBJETIVOS.....	27
1.4.1 OBJETIVO GENERAL.....	27
1.4.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS.....	27
1.5. ANTECEDENTES .....	29
CAPÍTULO 2 .....	35
2. MARCO TEÓRICO.....	35
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DE LA COMUNIDAD DE GUAPI.....	35
2.1.1. Comunidades Afro descendientes .....	35
2.1.2. Comunidades indígenas.....	40
2.2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA .....	46
METODOLOGÍA .....	52
CAPÍTULO 3 .....	55
CHIRIMÍA DEL RÍO NAPI, CONJUNTO DE FLAUTAS Y TAMBORES DEL CAUCA. ....	55
3.1 Repertorio .....	59
3.2 Géneros, estilos.....	61



3.2.1. Pasillo.....	62
3.2.2. Rumba.....	62
3.2.3. Bambuco.....	63
3.2.4. Juga.....	64
3.2.5. Currulao.....	65
3.2.6 paseo.....	66
3.3. Organología.....	67
3.3.1. Flauta.....	67
3.3.2. Redoblante.....	69
3.3.3. Bombo.....	71
3.3.4. Triangulo.....	73
3.3.5. Maracas.....	76
3.4. ANÁLISIS MUSICAL.....	76
3.4.1. CARACUMBÉ – BAMBUCO.....	80
3.4.2. LA COCINA – RUMBA.....	84
3.4.3. UN NIDITO DE PALOMA – PASILLO.....	88
3.4.4. DAME TU RELOJ PASTORA – PASEO.....	92
3.5 flautas acompañantes o segundas.....	96
3.6 Resultados del análisis musical.....	99
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	104
DISCOGRAFÍA.....	107

## TABLA DE FIGURAS

Figura I. Mapa de la ubicación del Río Napi. Centro Geológico Agustín Codazzi.....	17
Figura II. Chirimia del Río Napi en los zonales del Petronio Alvarez, en Guapi. Fuente: <a href="http://www.petronio.gov.com.co">www.petronio.gov.com.co</a> .....	18
Figura III. Mapa de Guapi y su geografía. Fuente: google maps.....	19
Figura IV. Asentamiento de las poblaciones afro. Fuente: Museo Nacional.....	20
Figura V. Puntos de zonas mineras negras. Fuente: Museo del Oro.....	21
Figura VI. Mapa de territorios de comunidades negras en Colombia. Fuente: Museo Nacional..	33
Figura VII. Mapa de Resguardos indígenas en Colombia. Fuente: Museo Nacional.....	34
Figura VIII. Mapa de principales esclavos traídos de África. Fuente: Museo Nacional.....	35
Figura IX. Mapa las rutas de esclavización y puertos de llegada y salida. Fuente: Museo Nacional.....	36
Figura X. Mapa de las poblaciones indígenas en Colombia. Fuente: Descubre ideas para Colombia.....	38
Figura XI. Mapa de zonas arqueológicas en Colombia. Fuente: Museo Nacional.....	39
Figura XII. Áreas arqueológicas en Colombia. Fuente: Museo Nacional.....	40

Figura XIII. Ocarinas. Fuente: Museo Nacional.....	41
Figura XIV. Tres piezas. Fuente: Orfebrería y chamanismo, un estudio iconográfico del Museo del Oro (1986), por Gerardo Reichel-Dolmatoff.....	42
Figura XV. Chirimía europea. Fuente: chirimía.es.....	44
Figura XVI. Tabla de clasificación de los instrumentos. Fuente: Diego Lozano.....	46
Figura XVII. Mapa sonoro banda de flautas. Fuente: Bandas de flautas y tambores.....	48
Figura XVIII. Chirimia del Río Napi, en el Festival Petronio Álvarez, 2018. Fuente: Autor.....	53
Figura XIX. Chirimia caucana indígena. Fuente: Festival Cauca.extra.com.....	54
Figura XX. Banda de pifes, de Brasil. Fuente: Carlos malte e pife moderno.....	56
<i>Figura XXI. Portada del disco Pajarillo, de la Chirimía del Río Napi. Fuente: Sonidos enraizados.....</i>	<i>57</i>
<i>Figura XXII. Flauta de la Chirimía del Río Napi. Fuente: autor.....</i>	<i>64</i>
Figura XXIII. Posición de la flauta tocada. Fuente: autor.....	66
Figura XXIV. Redoblante de cuero y de madera. Fuente: autor.....	68
Figura XXV. Tambora del pacífico colombiano. Fuente: autor.....	69
Figura XXVI. Tambora del pacífico colombiano. Fuente: autor.....	70
Figura XXVII. Triángulo metálico. Fuente: es.wikipedia.org.....	71

Figura XXVIII. Forma de abordar el triángulo para tocarlo. Fuente: autor.....	72
Figura XXIX. Maracas de totumo. Fuente: lacabanga.com.....	73
Figura XXX. Partitura Bambuco – flauta.....	79
Figura XXXI. Partitura Bambuco – percusión.....	80
Figura XXXII. Partitura Rumba – flauta.....	83
Figura XXXIII. Partitura Rumba – percusión.....	84
Figura XXXIV. Partitura Pasillo – flauta.....	87
Figura XXXV. Partitura Pasillo – percusión.....	88
Figura XXXVI. Partitura Paseo – flauta.....	91
Figura XXXVII. Partitura Paseo – percusión.....	92
Figura XXXVIII. Acompañamiento flauta segunda. Fuente: Alejandro Durán.....	95
Figura XXXIX. Acompañamiento flauta segunda. Fuente: Carlos Pineda.....	95

## INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo investigativo, además de ser un requisito formal en el proceso de formación en la Universidad Pedagógica Nacional, es el reflejo de la pasión que genera en nuestra comunidad universitaria y artística el estudio de las músicas tradicionales del país, y en este caso específico de la música del Pacífico Colombiano, ya que este proyecto estudia una de las expresiones artísticas más interesantes que existe en el territorio nacional, la cual es la de la agrupación Chirimía del Río Napi, la cual es una agrupación que posee profundas raíces afro, y que incluye realidades de culturas alternas, es decir, que a pesar de ser una cultura enteramente afrodescendiente, tiene una mezcla cultural, que genera la necesidad de entender el por qué este sincretismo cultural<sup>1</sup> se desarrolla dentro de nuestro país.

Cuando se habla de este sincretismo cultural se entiende que esta población, que en su gran mayoría es afrodescendiente, no solo conservó las tradiciones culturales y musicales de sus antepasados del continente Africano, sino que también alimentó la riqueza musical de otras culturas como las de las comunidades indígenas que ya residían en el territorio colombiano antes de la Colonia, y que aún viven en este territorio; en este caso, las comunidades y resguardos indígenas más cercanos a la población con la que se realizó este proceso investigativo son la de los pueblos indígenas Nasa, Yanacona y Misak; por otro lado, también conserva influencia de prácticas culturales impuestas por los conquistadores europeos, ya que dentro de su hacer musical, en su organología, y en sus prácticas culturales, se evidencian rasgos significativos de cada una de estas culturas.

El territorio en el que habitan los integrantes de esta agrupación está en medio de una zona de bosques extremadamente espesos, como los habitualmente conocidos a lo largo del “Choco

---

<sup>1</sup> El sincretismo cultural es el proceso que se lleva a cabo cuando dos o más pueblos entran en contacto y sus tradiciones se mezclan.

biodiverso”, como afirma Botero Chica (2010)”, y que además cuenta con grandes y extensos ríos que son las rutas comerciales y de transporte de estas comunidades, las cuales están totalmente inmersas en la selva del pacífico colombiano, alejadas tanto de todas las grandes urbes de la región, como lo son Popayán, Cali, y Buenaventura, como de la globalización que se vive en el siglo XXI. Por esta razón, encontrar registros alusivos a esta población, y en especial a la Chirimía del Río Napi resultó una labor investigativa complicada, debido a que son extremadamente escasos y difíciles de hallar.

Un punto importante, que no se puede pasar por alto, es el conflicto armado que ha vivido el país durante más de 50 años, y que ha generado un hermetismo cultural colosal, ya que el territorio en el que se desarrolló el proceso investigativo, además de ser una zona de difícil acceso geográfico, también es una región dominada por diferentes grupos al margen de la ley, que someten a los habitantes de estas regiones al beneficio de sus propios intereses y al total aislamiento de estas comunidades del resto del país; por esta razón, la Chirimía del Río Napi se convierte en una forma no solo de expresión cultural, sino también una forma de resistencia política y de obstinación contra el olvido de las expresiones musicales que se viven en este municipio del Cauca.

A partir de este punto se empieza a entender la importancia que tiene hacer un trabajo investigativo en esta comunidad, y específicamente con la agrupación Chirimía del Río Napi, considerando que es importante valorar, indagar y difundir las practicas musicales que se realizan dentro de nuestro país, y sobre todo las de las comunidades que están olvidadas por el Estado y alejadas de las sociedades urbanas. Del mismo modo, como estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, resulta necesario desarrollar el ejercicio de observación y promulgación de las expresiones artísticas del territorio. , ya que el punto esencial de la Facultad de Bellas Artes es formar estudiantes que logren apropiarse de lo que es nuestro como país y como cultura.

Algunos de los puntos fundamentales de esta investigación, y que en gran parte son la base del proyecto, son las artes, en este caso la música, y el componente educativo; por esta razón, los autores en los que se basa este trabajo monográfico son investigadores culturales de alto renombre nacional e internacional, quienes durante su carrera se han propuesto estudiar las prácticas culturales del país, en especial las que se manifiestan en la región pacifica colombiana, y que tratan de darle el valor que se merecen, frente a los ojos de la academia y las nuevas

tendencias culturales. Entre los investigadores más importantes del país podemos encontrar a Carlos Miñana, Egberto Bermúdez, Omar Romero, Paloma Muñoz, Carlos Pineda y Urian sarmiento, quienes han logrado que con sus aportes muchos lectores se enamoren cada vez más de la riqueza cultural que tenemos en el país.

Las categorías de análisis y de construcción conceptual de esta investigación se sitúan en el sincretismo, la interculturalidad, y la relación que tiene la música con las comunidades, en otras palabras, se tienen en cuenta los estudios en estas áreas de la cultural, ya que ayudan a entender cómo estas músicas llegaron a ser lo que son hoy en día, la importancia que tienen en su comunidad y cómo se desarrollan en su contexto; otro eje importante que se tuvo en cuenta, es el desarrollo y la influencia que tuvo y sigue teniendo la iglesia católica en las culturas ancestrales, a través de otras cosmovisiones que tuvieron influencia en el desarrollo artístico de estas poblaciones.

En el primer capítulo se desarrolla la justificación teórica del por qué se realiza este proyecto investigativo con la Chirimía del Río Napi y la comunidad de Guapi; también se hace una descripción de la agrupación, de la importancia que tienen en su territorio y de la poca circulación que tiene este tipo de prácticas musicales en el país. Por otra parte, está el problema de investigación, el cual se apoya en la justificación descrita previamente.

De igual forma, se aclara el tipo de territorio, geográficamente hablando, en el que se realizó el trabajo de campo, debido a que es una zona de difícil por sus particularidades geomorfológicas, las cuales hacen de este territorio uno de los lugares más recónditos del país, con una de las biodiversidades más grandes del planeta.

Otros puntos importantes que se trabajan en el primer capítulo son el objetivo general y los objetivos específicos, los cuales están claramente relacionados con la pregunta de investigación.

El último punto que se desarrolla en el primer capítulo son los antecedentes, los cuales constituyen la base teórica del proyecto de investigación realizado. Aquí se exponen trabajos realizados por profesionales de los Estudios Culturales que han tenido un amplio recorrido artístico e investigativo sobre el Cauca y sus prácticas culturales; por otro lado, se describe el aporte que estos escritos dan a la monografía y cómo se pueden correlacionar con todo lo descrito en el desarrollo del trabajo.

El segundo capítulo presenta, en primera instancia, el contexto histórico de la comunidad de Guapi-Napi. Se hace un recuento de cómo las comunidades afrodescendientes llegaron a este territorio durante la época de la Colonia, cómo fueron instalados en la región y cómo a través de las décadas fueron creando su propia manera de percibir el mundo que los rodea desde su diario vivir; el segundo punto de este segundo capítulo es el contexto histórico de la chirimía como agrupación. En este punto se explica de dónde llegó el concepto de chirimía, desde lo organológico, lo religioso y lo cultural y se expone cómo el fenómeno de chirimía, como agrupación musical, se desarrolló a lo largo del territorio del pacífico colombiano, y cómo en cada población se le dio un significado específico y válido para la visión de cada comunidad.

El tercer capítulo presenta todo el análisis realizado al trabajo de la agrupación Chirimía del Río Napi, y a su desarrollo e importancia dentro de la región y el país; luego, se realiza el análisis musical de sus obras, empezando por el repertorio, los aires musicales más representativos que se interpretan y la organología de cada instrumento que tiene esta agrupación, desde su origen hasta su desarrollo dentro de esta comunidad. Posteriormente, se presenta el estudio musical de cuatro aires representativos que manejan en el repertorio, a través de un análisis sonoro de las expresiones musicales, la transcripción de las melodías de las flautas y las bases rítmicas de la percusión, lo cual hará que los lectores de este trabajo puedan entender más fácilmente el fenómeno musicológico de la Chirimía del Río Napi.

Como último punto, se aborda una contextualización de las flautas segundas de la Chirimía del Río Napi, en la que se explican los movimientos armónicos del acompañamiento en las flautas visto desde las investigaciones de dos autores, uno de ellos especializado en las segundas flautas de Río Napi. Se presenta una comparación con la forma de acompañamiento de las flautas de la comunidad Nasa, con lo cual establezco una relación entre estas dos culturas.

Finalmente, en las conclusiones del trabajo investigativo, se muestra cómo el análisis musical que se abordó dio la posibilidad de ver las similitudes y diferencias, que se observan en cuanto a repertorio, esquemas, motivos y organología, entre la Chirimía del Río Napi y el circuito de bandas de flautas y tambores del macizo andino. Por otra parte, se evidencian los aportes musicales de la Chirimía del Río Napi a los conjuntos de flautas andinos, en los que se pueden resaltar los géneros de influencia afrodescendientes, antillanos y caribeños que trabaja esta



agrupación y que enriquecen el mapa sonoro de la región y de las músicas del pacífico colombiano.

## CAPÍTULO 1

### 1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

*Una educación desde la cuna hasta la tumba, inconforme y reflexiva, que nos inspire un nuevo modo de pensar y nos incite a descubrir quiénes somos en una sociedad que se quiera más a sí misma...*

*Gabriel García Márquez.*

#### 1.1. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto investiga las prácticas musicales de la agrupación Chirimía del Río Napi, con el fin de entender uno de los fenómenos musicales que se dan en esta zona, y la importancia que tiene esta agrupación dentro de sus comunidades, específicamente en las veredas de la ribera del río Napi, al sur del Departamento del Cauca; del mismo modo, el trabajo investigativo permite visibilizar la amplia variedad cultural que existe a lo largo y ancho del territorio nacional, y cómo se desarrollan los componentes educativos en estas locaciones tan aisladas de las ciudades y de los grandes centros educativos del país.

El trabajo investigativo que se realiza con la Chirimía del Río Napi procura observar la agrupación dentro de su contexto cultural, en otras palabras, ayuda a entender la cosmovisión de estas comunidades, y cómo se relaciona con las practicas musicales; por otra parte, vislumbra el aporte que le brinda esta agrupación a la comunidad, y cómo la Chirimía del Río Napi contribuye a mantener vivas las tradiciones de estas poblaciones en el sur del Cauca.

La importancia de hacer una investigación con esta agrupación y con su comunidad es bastante amplia, ya que en este territorio son escasos los proyectos investigativos que expliquen cómo se desarrolla la cultura dentro de esta región del país. Investigadores como Carlos Miñana y Omar Romero Garay hacen referencia a la falta de investigaciones a esta agrupación:

Desafortunadamente, las bandas de flautas de circuitos como este de Río Napi (y en general las bandas del pacífico sur y pacífico norte –afluentes de los ríos de San Juan y Atrato) o como el de Guachavés, han sido aún poco documentados en investigados hasta el momento. (MIÑANA, 2005. P. 44).

Otro punto importante que debe tenerse en cuenta, es que según datos recogidos con entrevistas realizadas a los integrantes de la Chirimía del Río Napi, esta es una de las pocas agrupaciones que desarrolla prácticas musicales dentro de esta región del país, y aunque no es la única, es la más importante y la que tiene el recorrido artístico más amplio fuera de su territorio. A pesar de que por el momento existe más de una Banda de flautas y tambores en Río Napi, no hay una escuela de enseñanza de estas músicas; esto no quiere decir que la enseñanza no sea fundamental en esta comunidad, sino que se han desarrolla otro tipo de transmisión de saberes como lo son los procesos de autoeducación, educación propia y etnoeducación, que incluyen una pedagogía de transmisión de saberes que funciona, pero que no es totalmente efectiva, ya que no son hay habitantes en este territorio y se necesita de la participación de las nuevas generaciones que mantengan vivas estas tradiciones musical. Esto quiere decir, que si no nacen otras agrupaciones que alimenten la cultura de estas poblaciones, estos saberes podrían morir con sus integrantes y se perdería en el olvido una parte de la historia musical del país, o se presenciarían procesos de transformación y pérdida de varios procesos identitarios.

Teniendo en cuenta lo anterior, se justifica la importancia de realizar un trabajo investigativo cultural sobre esta agrupación, debido a que está en peligro de que su tradición muera con sus

integrantes, los cuales, en su mayoría, ya se encuentran en una edad avanzada y quienes hasta ahora están en el proceso de enseñar su música a los más jóvenes de la familia.

Ya que este es un trabajo realizado en el marco del programa de la Licenciatura en Música, de la Universidad Pedagógica Nacional, es de gran importancia abordar las herramientas de transmisión de saberes que se desarrollan en estas poblaciones, y los procesos creativos que se han utilizado en los más de 30 años de vida que tiene esta agrupación dentro de su comunidad. Hasta hace algún tiempo se empezaron a tener en cuenta estas herramientas para el proceso de enseñárselas a las nuevas generaciones que vienen creciendo en estas comunidades, y por esta razón también resulta necesario destacar la importancia del componente musical de esta agrupación, ya que es una agrupación única por sus vestigios musicales, que la relacionan y al mismo tiempo la diferencian de las bandas de flautas de la zona andina colombiana y de los conjuntos de marimba en el litoral pacífico.

Estos trabajos investigativos realizados dentro de la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Pedagógica Nacional, evidencian la pasión de los investigadores al difundir las prácticas culturales de esta región, y de una búsqueda personal en el que se quiere dejar un legado escrito de las manifestaciones culturales que se presentan en esta parte del territorio del nacional; principalmente, evidencia la necesidad de darle mayor importancia a las creaciones musicales que se gestan en el país, articulándolas con todo el contexto académico que se da dentro de la universidad.

La investigación que se realiza con esta agrupación y con su comunidad, es un gran aporte para que los lectores comprendan el amplio territorio musical que tiene el país, y la diversidad cultural que existe en el territorio nacional. En este sentido, como estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional, se presenta la necesidad de conocer el territorio sonoro, las múltiples expresiones artísticas y los elementos de transmisión de saberes que se desarrollan en Colombia.

Una de las motivaciones para realizar esta monografía nació gracias a que el maestro Donaldo Lozano Mena y toda su familia inculcaron el amor hacia la música, la danza y, en general, a toda la cultura del pacífico Colombiano, con la cual enamoró por más de 40 años a varias

generaciones de estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, a través de las manifestaciones de la cultura afro que se desarrolla en la costa pacífica del país. Gracias al trabajo del maestro Donaldo Lozano Mena, en varias oportunidades pudo evidenciarse, de primera mano, la cultura de esta región. Otra de las motivaciones es la oportunidad de poder investigar, no solo una agrupación, sino también toda una cultura, , y aunque las dificultades fueron muchas, siempre se tuvo presente hacer un homenaje a la Chirimía del Río Napi, y a las comunidades que aún preservan su cultura y la representan con gran orgullo ante el mundo, a pesar de que el Estado mismo sea uno de los actores principales de las problemáticas que se viven esta región y sea el responsable de tener en el olvido esta cultura. Por esta razón la Universidad Pedagógica Nacional es una voz de conciencia para que esta práctica cultural no muera en el olvido.

## 1.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA



Napi con seis integrantes y los instrumentos que componen esta agrupación, dentro de un concurso zonal del festival Petronio Álvarez, en Guapi Cauca:



Figura II. Chirimia del Río Napi en los zonales del Petronio Alvarez, en Guapi. Fuente: [www.petronio.gov.com.co](http://www.petronio.gov.com.co)

El municipio de Guapi posee una gran diversidad geográfica, la cual está conformada por el llamado Chocó biogeográfico, que comprende parte del Océano Pacífico y la selva húmeda tropical; la Cordillera Occidental de Los Andes, el Parque Nacional Munchique<sup>3</sup> y el Cerro Napi, por esta razón el acceso a estas poblaciones es muy limitado, ya que la única forma de ingresar a algunos de los caseríos previamente nombrados es por la ribera del Río Napi. La siguiente foto explica la geografía de la región, los grandes bosques, la cercanía tanto a la costa pacífica como

---

<sup>3</sup> (Colombia, 2002 - 2009)

al macizo colombiano, y muestra la dificultad que se presenta para ingresar y desplazarse hacia las comunidades que habitan este territorio.



Figura III. Mapa de Guapi y su geografía. Fuente: google maps.

La población que vive en estos caseríos es en su gran mayoría afrodescendiente, comunidad que, históricamente, tras la Conquista y la Colonización de América fueron ubicados en todo el territorio del pacífico como esclavos, con el fin de explotar la riqueza minera, la ganadería y para que sirvieran a los esclavistas, como lo referencia la maestra investigadora María Cristina Navarrete (2005), en su trabajo *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia siglos XVI y XVII, obra en la que* muestra la llegada y el desarrollo de las comunidades afrodescendientes en el pacífico Colombiano. Las siguientes fotos, extraídas del Museo Nacional y del Museo del Oro, muestran los asentamientos de las poblaciones afrodescendientes en el territorio colombiano desde la llegada de los españoles, y los puntos en los que fueron ubicados los miembros de estas poblaciones, con el fin de tener mano esclava negra, como se enunció anteriormente:



Figura IV. Asentamiento de las poblaciones afro. Fuente: Museo Nacional.





Figura V. Puntos de zonas mineras negras. Fuente: Museo del Oro.

Las imágenes tomadas de las exposiciones del Museo Nacional y del Museo del Oro, permite que se observe la riqueza minera que existe en el país, y cómo los colonizadores introdujeron a los esclavos traídos de África para explotar estas riquezas. Después de la abolición de la esclavitud, las poblaciones afrodescendientes se fueron asentando a lo largo de las riberas de los ríos y del litoral pacífico; así compartieron territorios con las comunidades indígenas Nasa<sup>4</sup>, Misak<sup>5</sup> y

---

<sup>4</sup> Las poblaciones Nasa están ubicadas en el sur del Cauca, recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/noticias/Documents/Caracterizaci%C3%B3n%20del%20pueblo%20Nasa.pdf>

<sup>7</sup> Las comunidades Guambianas están ubicadas al sur de la cordillera central y occidental de los Andes, mayormente en el departamento del Cauca. Recuperado de (<http://eduardisticaunicauca.blogspot.com/p/inicio.html>).

Yanacona<sup>6</sup>, entre muchas más comunidades indígenas que también hacen parte de este territorio del sur del Cauca; aunque sus resguardos están ubicados en la parte sur de la Cordillera Occidental, han alimentado el formato instrumental y las creaciones musicales de la Chirimía del Río Napi. Así lo aseguran los integrantes de la agrupación, en la entrevista realizada en Cali, en agosto de 2018, quienes afirman que los indígenas que residen en esta zona son los dueños de la madera con la que se elaboran las flautas de la Chirimía del Río Napi, y es en este punto donde encontramos la relación que existe entre estas dos poblaciones.

El conflicto armado de más de 50 años ha ocasionado que estas poblaciones se hayan quedado encerradas en este territorio, ya que por su minería y por los cultivos ilícitos que se generan en grandes extensiones de tierra, hacen que los grupos al margen de la ley vean un paraíso productivo en esta región y se apropien de estas tierras, dominándolas por completo. Debido a esto, ni el Estado mismo puede entrar a este territorio, factor que de alguna manera ha permitido que se preserven las prácticas culturales de esta región. De esta manera es referenciada esta situación social, por uno de los integrantes de la Chirimía del Río Napi, en una entrevista que se encuentra en los archivos de la Biblioteca Nacional. En estos registros, los integrantes expresan que aunque ellos no son cultivadores ilegales, las fumigaciones ejecutadas por parte del gobierno acaban con los cultivos agrícolas con los que ellos trabajan, ya que el glifosato no cae única ni directamente en los cultivos ilícitos, sino que también afecta cualquier cultivo que está a menos de un kilómetro; esto evidencia la realidad en la que viven los pobladores de estas regiones, ya que implícitamente están inmersos en una guerra que no les pertenece.

---

<sup>6</sup> La comunidad Yanacona ubicada al sur del departamento del Cauca, que se ubica sobre el macizo colombiano.

### 1.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Teniendo en cuenta los antecedentes y el contexto presentados previamente, se define la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son los aportes musicales de la agrupación la Chirimía del Río Napi al circuito de bandas de flautas y tambores en el departamento del Cauca?

## 1.4. OBJETIVOS

### 1.4.1 OBJETIVO GENERAL

Describir los aportes musicales de la agrupación Chirimía del Río Napi, en el contexto cultural en el departamento del Cauca, en los cuales se pueda evidenciar y reconocer sus contribuciones al desarrollo musical y artístico de la región, especialmente a las chirimías y a las bandas de flautas, así como a los estudios que se vienen realizando tanto en el país, como en la Universidad Pedagógica Nacional, específicamente.

### 1.4.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Reconocer el origen y la evolución del formato instrumental y de la organología que maneja la agrupación Chirimía del Río Napi, dentro del contexto musical de las bandas de flautas y tambores del Cauca.
- Determinar los elementos culturales que alimentaron el hacer musical de la Chirimía del Río Napi, especialmente en las bandas de flautas y tambores, y en el macizo caucano.
- Realizar un análisis musical y del lenguaje interpretativo que se desarrolla en la agrupación Chirimía del Río Napi, y establecer diferencias y elementos en común con otras agrupaciones del circuito.
- Reconocer cómo las culturas de los pueblos originarios del pacífico influenciaron las músicas de las culturas afrodescendientes del pacífico colombiano, específicamente en el Departamento del Cauca.

- Identificar y analizar, tanto los elementos comunes como las características específicas en los circuitos de flautas y tambores, considerando a la Chirimía del Río Napi como objeto central de análisis.

## 1.5. ANTECEDENTES

Algunos de las investigaciones en las que basa este trabajo de investigación, y que han servido de apoyo a este trabajo monográfico, fueron desarrolladas por investigadores de renombre nacional e institucional, quienes han difundido las expresiones culturales del país, y han puesto un punto de partida en la indagación de las prácticas culturales de las poblaciones que residen en el pacífico colombiano, tanto de las comunidades afrodescendientes como de las comunidades indígenas, especialmente en el Departamento del Cauca. Estos trabajos de investigación han sido base fundamental para el desarrollo de esta propuesta investigativa y algunos de los autores de estos documentos pertenecen a egresados y licenciados de la Universidad Pedagógica Nacional, quienes han indagado acerca de las expresiones artísticas de la región pacífica de Colombia, y han dejado un registro escrito de sus propuestas investigativas en la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad.

Ya que el municipio de Guapi, y en especial las poblaciones que residen en la ribera del Río Napi, carecen de documentos que expresen las prácticas culturales que se viven en este territorio, los antecedentes que se han tenido en cuenta en esta investigación se basan en documentos escritos por investigadores como Carlos Miñana, Paloma Muñoz, Omar Romero Garay y Carlos Pineda, quienes han tenido un gran reconocimiento por sus indagaciones sobre las múltiples culturas que se viven en el Departamento del Cauca, y sobre el paisaje sonoro de estos territorios. Los trabajos realizados por estos autores han estado enfocados en gran medida al circuito de bandas de flautas y tambores del pacífico colombiano, y aunque no han realizado un estudio específico en los territorios del Río Napi, los han tenido en cuenta como parte de estos circuitos de flautas que se evidencian en el pacífico colombiano.

El maestro Carlos Miñana Blasco, egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, ha sido uno de los autores que más ha aportado a esta propuesta investigativa, ya que con sus más de 40 años de trabajo como investigador en estudios culturales, ha logrado abrir el panorama de músicas de flautas en el pacífico colombiano. Sus documentos no solo han permitido que se entienda cómo se desarrollan las culturas en el Departamento del Cauca, sino que también han permitido

yuxtaponer las similitudes que tienen las comunidades indígenas con las comunidades afrodescendientes que viven en el territorio del Cauca, observándolas desde las expresiones musicales, desde sus inicios hasta el día de hoy.

Algunos de los documentos que ha escrito Miñana, y que han sido los más representativos en su carrera investigativa en la región del Departamento del Cauca son: Kuvi. Música de flautas paéces” (1994), “Música y fiesta en la construcción del territorio nasa” (2008), “Fiestas tradicionales e integración curricular y cultural. Una experiencia de etnoeducación entre los nasa (paéces)” (1996), “Los caminos del bambuco en el siglo XIX” (1997), “Rítmica del bambuco en Popayán” (1987), “De fastos a fiestas: navidad y Chirimías en Popayán” (1997) y “Flautas transversas sin llaves” (1988). Estos documentos trabajados por el maestro Miñana han sido base fundamental en el proceso de construcción de este documento; es importante resaltar que entre las expresiones musicales que él trabaja en sus documentos, y las prácticas culturales de Guapi, existen grandes similitudes culturales, musicales y organológicas, que dejan permitir evidenciar los desarrollos culturales en el Departamento del Cauca.

Por otra parte, Omar Romero Garay, quien ha sido integrante y miembro fundador de la agrupación Chicha y Guarapo, por más de 40 años, ha realizado grandes aportes a la investigación de las agrupaciones del Departamento del Cauca, en especial, a las bandas de flautas y tambores que han desarrollado sus prácticas culturales en este territorio con un saber milenario. Omar Romero Garay, además de ser un destacado músico, ha elaborado algunos textos que han sido parte fundamental en el desarrollo de esta investigación; una de estas investigaciones, elaborada junto al maestro Carlos Miñana, y la que más aportes hizo a esta propuesta es “Escuela de flautas y tambores” (2011), en el cual se muestra el desarrollo de las principales bandas de flautas que existen en el macizo colombiano. Por otra parte, muestra cómo, por su nombre de “circuito”, todas estas agrupaciones tuvieron y aún tienen un tipo de interacción no solamente comercial, sino que comparten grandes rasgos culturales y musicales.

El trabajo de Romero Garay y Miñana Blaco hace un reconocimiento a la Chirimía del Río Napi, haciéndola parte de este circuito y mostrando las similitudes que las agrupaciones del Cauca Andino tienen con esta agrupación en particular. Aunque la referencia que hacen no es muy

específica, y hacen la aclaración de la falta de estudios sobre estas comunidades, su trabajo aporta un gran componente investigativo para poder desarrollar este trabajo.

Uno de los investigadores que aportó en gran medida al desarrollo de esta investigación es Alejandro Durán Velasco, quien con el documento “Música negra de flautas y tambores: el papel de las flautas en la música del pacífico sur”, ayuda a entender el contexto de las bandas de flautas y tambores de la región andina y las similitudes que tienen con la Chirimía del Río Napi, en lo musical, organológico y en el lenguaje musical que trabaja esta agrupación. Uno de los puntos más importantes que desarrolla Alejandro Duran es la definición y la explicación del movimiento de las flautas segundas, entorno a la melodía de la flauta principal, e incluso relaciona las músicas de Río Napi con las músicas de marimbas que se ven en el mismo territorio, y con las que comparten rasgos característicos de interpretación y repertorio.

Otro de los autores importantes en el desarrollo de este trabajo investigativo es Carlos Pineda, egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, quien ha realizado trabajos de gran importancia y de gran aporte sobre la Chirimía del Río Napi. Uno de los documentos que permitió definir la contextualización del territorio sonoro del Cauca, y que permitió entender este tipo de conjunto es “Escuela de flautas y tambores,”, trabajo que ha sido la base para la construcción de todo el documento; otro de sus trabajos que ha hecho gran aporte es “seis obras del repertorio indígena Nasa para quinteto de flautas transversas de llaves” (2004); este trabajo de grado realizado en el Departamento de Música de la Universidad Pedagógica Nacional, da elementos para entender la música indígena del macizo colombiano, y comprenderlos fenómenos musicológicos y organológicos que hacen presencia entre las culturas afro e indígenas, y por otra parte deja entrever las similitudes musicales entre los músicos Nasa y los músicos de Napi.

La pasión por investigar las prácticas culturales del país se suma a las investigaciones que existen y que se están realizando en la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Pedagógica Nacional, acerca de la diversidad cultural que existe en el amplio territorio del pacífico colombiano. Algunos de los trabajos realizados en la Facultad de Bellas Artes y que aportaron al desarrollo de esta propuesta son:



- Transcripción de arrullos del Pacífico a la guitarra clásica, por César Alberto Córdoba Gutiérrez (2011).
- El corno Francés en las músicas del Pacífico Norte Colombiano, por Luz Stella Lozano Castiblanco (2015).
- La interpretación de las músicas del pacífico norte colombiano a través del clarinete. Una mirada desde el interior del festival Petronio Álvarez, por Hrsikesa Madhava Pulido Mateus (2015).
- Encuentro con una tradición oral en el pacífico sur: Descripción de las Jugas de arrullos y alabaos, por Luz Amparo Medina Leguizamón (2014).
- Los sonidos del pacífico colombiano. Análisis, interpretación e implementación del aguabajo a la guitarra clásica, por María Alejandra Díaz Olarte (2017).
- La juga: Del río a la ciudad. Procesos de integración de la tradición musical del pacífico en la vida urbana, por Cristian Felipe Pantoja Villarreal (2018).
- Historia de vida de Zully Murillo Londoño "Trovadora Chocoana", por Gun Liliana Belmonte Culman (2016).
- El punto cero de la música en Colombia: Una mirada decolonial a las prácticas musicales de los violines caucanos, por William Ricardo Almonacid González (2015).
- Ejercicios para iniciación a la flauta traversa desde la música tradicional Colombiana, por Carmen Liliana Rojas Marulanda (2001).
- Propuesta de articulación y ensamble del bajo eléctrico en el formato tradicional del currulao, por Leonardo Andrés Chembi Vergara (2008).
- Propuesta metodológica para solucionar dificultades técnicas en la flauta traversa a través de la improvisación en el porro choicano, por Guillermo Alberto González Silva (2011)
- Modelos y variaciones en la interpretación melódica del aguabajo en dos temas de Hugo Candelario González, por Katherine Ramírez Mateus (2015).
- Bandola a cinco manos. Bandola y Marimba: posibilidades técnico-expresivas en la música colombiana, por María Stephanie Vanegas González (2014).
- Composición de dos piezas de la nueva música Colombiana basadas en la sonoridad de la Marimba de Chonta, por Tomás Correa Bedón (2016).
- Una alternativa de ejecución de currulao en instrumentos de percusión, por Mónica Isabel Moreno Feria (2002).

- Los ritmos cortesanos del departamento del Chocó. Una mirada a su folclore, por Diego Armando Lozano Castiblanco (2011).

Como se puede observar, en los trabajos realizados en la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Pedagógica Nacional, existe un sentir común por entender las dinámicas culturales que se desenvuelven en el territorio colombiano, y se crea un gran mapa sonoro de las músicas del territorio, en este caso del pacífico colombiano, a través de la idea de que somos el resultado de una gran mezcla cultural. Esto se evidencia en todas las manifestaciones artísticas, y en cada una de las comunidades del país, en las cuales confluyen rasgos europeos, africanos e indígenas, que son adaptados a nuestros contextos. Por esta razón se reafirma la idea de seguir adelante con estas investigaciones, con las que se puede conocer nuestro país y sus identidades.



## CAPÍTULO 2

### 2. MARCO TEÓRICO

*Así el cielo, los horizontes, las pampas y las cumbres del Cauca, hacen enmudecer a quien los  
contempla...*

*Jorge Isaacs*

#### 2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DE LA COMUNIDAD DE GUAPI

##### 2.1.1. Comunidades Afrodescendientes

Las comunidades que residen en el municipio de Guapi, en el Departamento del Cauca, en su gran mayoría y en la extensión del territorio, son afrodescendientes, no obstante, también es importante resaltar la presencia de otras comunidades que alimentan la riqueza cultural del Departamento, como las comunidades indígenas, que en su gran mayoría se encuentran en el macizo colombiano. Las fotos que se presentan a continuación fueron tomadas del Museo nacional, y muestran el lugar de asentamiento de las poblaciones afrodescendientes y de los resguardos indígenas que existen actualmente, en el territorio colombiano:

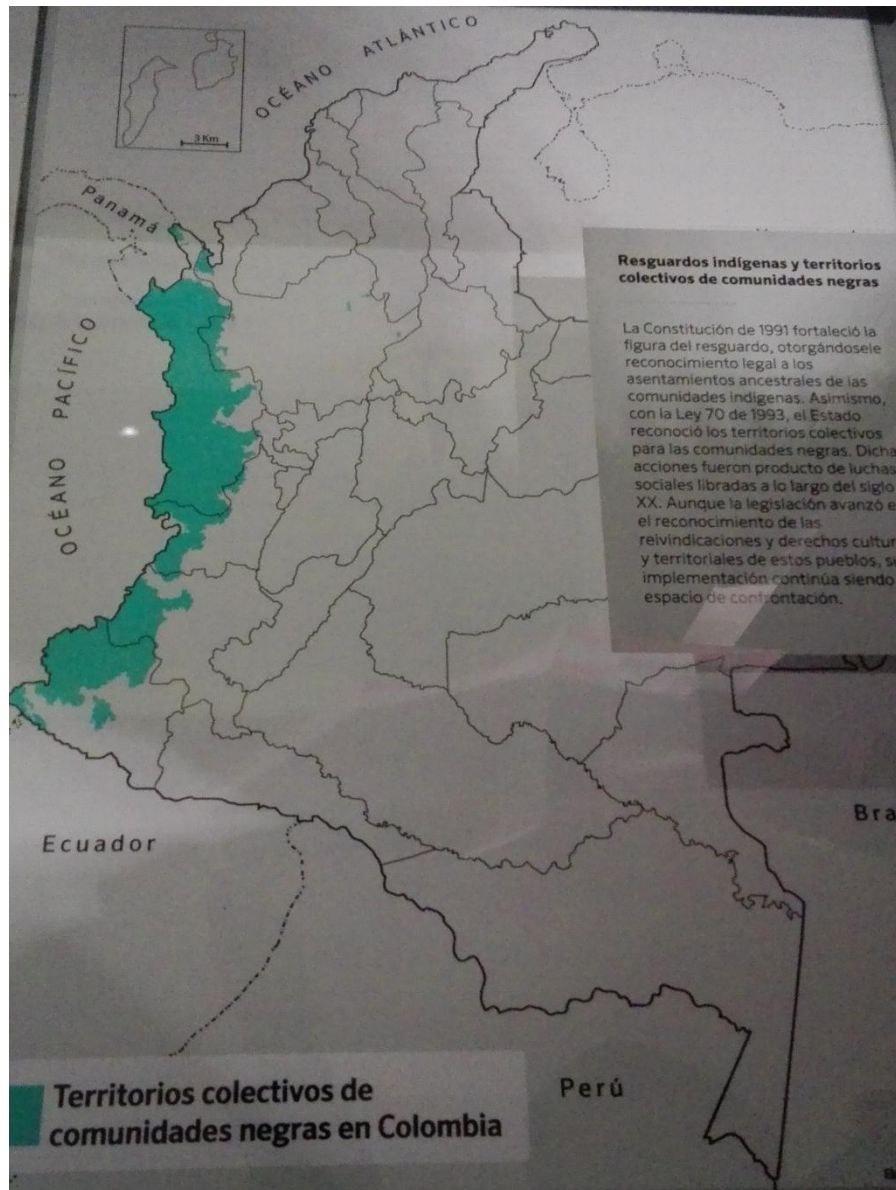


Figura VI. Mapa de territorios de comunidades negras en Colombia. Fuente: Museo Nacional



Figura VII. Mapa de Resguardos indígenas en Colombia. Fuente: Museo Nacional

Las figuras presentadas anteriormente muestran la riqueza cultural que tiene el pacífico, y en este caso específico, el municipio de Guapi, en el Departamento del Cauca. Esto lo corrobora el censo que realizó el DANE, institución que provee datos más exactos de la población que reside en este municipio: “El 97% de sus habitantes son afrocolombianos, el 3% restante se distribuye entre indígenas (0,35%) y mestizos (2,65%)” (DANE, 2005). Los datos que entrega el DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística) evidencian que hay un alto número de comunidades afrodescendientes que viven en este municipio, y respalda los trabajos realizados por investigadores, como Carlos Miñana, Egberto Bermúdez, Omar Romero Garay, Carlos

pineda, Paloma Muñoz y María Cristina Navarrete, entre otros, en los que se analiza los procesos de la colonización en Colombia, y el proceso de esclavitud que se impuso con gran fuerza en el Departamento del Cauca. En el siguiente mapa se observan los principales lugares de asentamiento de los esclavos, que fueron traídos de África:



Figura VIII. Mapa de principales esclavos traídos de África. Fuente: Museo Nacional

Las fotos anteriores pueden relacionarse con textos, como el presentado por la maestra e investigadora Cristina Navarrete: “Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia” (2005), en

el cual explica cómo las poblaciones Africanas fueron llegando al Nuevo Mundo en la época de la Colonia Española, y cómo se fueron asentando en el territorio Colombiano, más específicamente a lo largo del litoral pacífico.

En el siglo XV las sociedades africanas fueron violentadas y esclavizadas principalmente por los españoles y los portugueses; estos últimos se convirtieron en especialistas en el comercio de esclavos a Europa y a las Américas: “España reconoció la superioridad portuguesa en el comercio de esclavos, convirtiendo durante los siglos XV y XVI a las ciudades de Venecia, Lisboa, Amberes y Sevilla en los principales centros de comercio de esclavos” (Navarrete M. c., 2005, pág. 34). La siguiente foto, tomada del Museo Nacional, muestra las rutas de esclavización perpetrada por los europeos en el proceso de colonización americana, en contra de las comunidades que residían en el territorio africano:

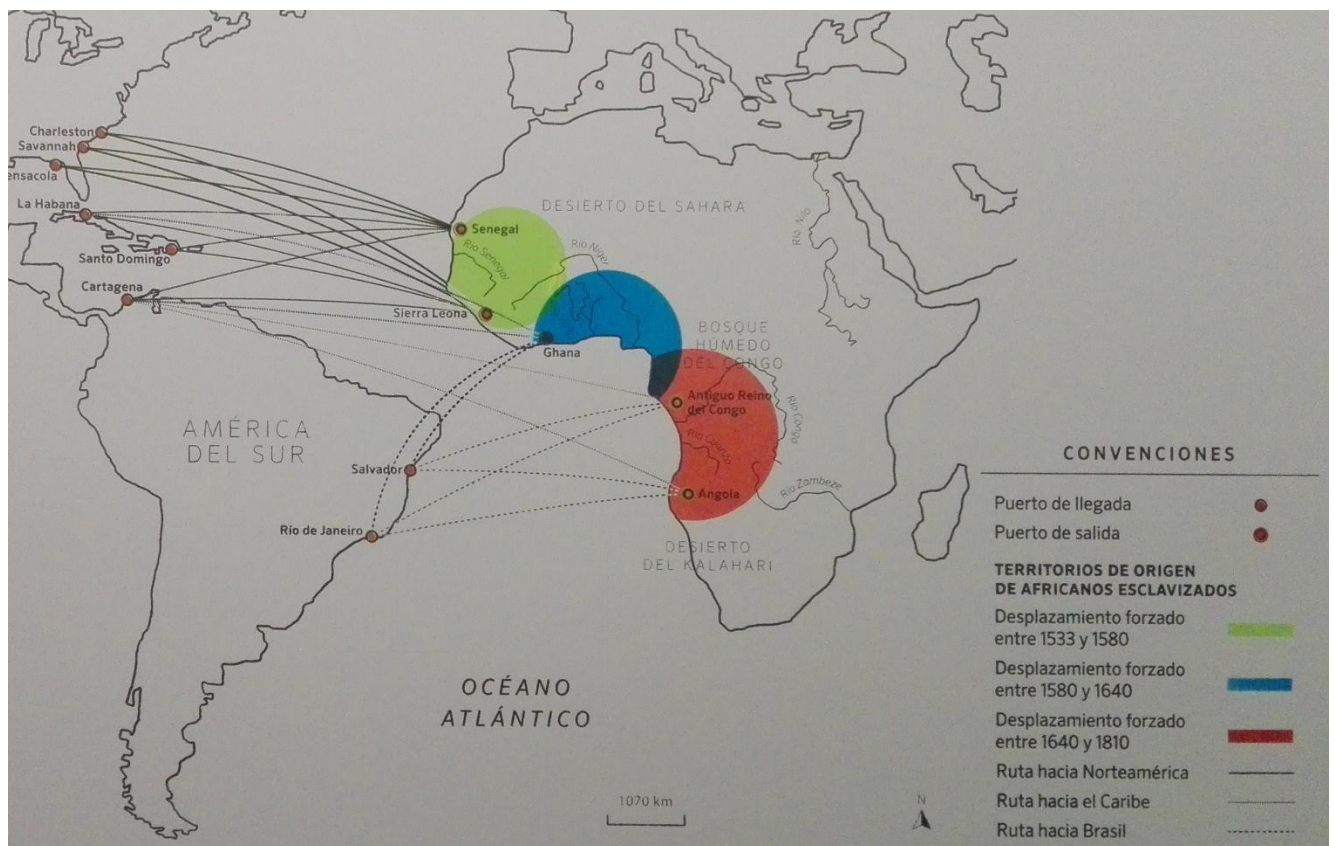


Figura IX. Mapa las rutas de esclavización y puertos de llegada y salida. Fuente: Museo Nacional



En el mapa presentado anteriormente se ve uno de los principales puertos negreros en América del sur, el cual era el puerto de Cartagena; con la llegada de los conquistadores a América llegó la necesidad de contar con mano de obra esclava y negra, ya que las poblaciones indígenas que habitaban en este territorio rápidamente disminuyeron por causa de las masacres realizadas por los europeos, así como también debido a las epidemias que consigo traían los colonizadores. Gradualmente, las comunidades indígenas que habitaban los territorios del Pacífico Colombiano fueron remplazadas por esclavos negros, quienes fueron llevados allí debido a la creciente necesidad de mano de obra para la minería y para la servidumbre en las colonias españolas instauradas en esta región: “Los negros llegan a la región del Cauca a partir del establecimiento de las Haciendas Coloniales, que en principio le fueron asignadas a compañías religiosas, Las Hermanas Carmelitas, La Compañía de Jesús” (Almonacid, 2015).

Como consecuencia de estos procesos, es posible afirmar que, en el campo que nos compete en esta investigación, el musical. uno de los rasgos que más sobresale de esta influencia triétnica en las comunidades de Guapi, es que dentro del formato instrumental que se observa en la Chirimía del Río Napi, se encuentran instrumentos representativos de cada cultura, es decir, se percibe la influencia musical y organológica de los indígenas y los europeos, en las músicas negras.

### 2.1.2. Comunidades Indígenas

Colombia es un país con una alta presencia de comunidades indígenas. En todo el país existen aproximadamente unas 86 comunidades indígenas, y según el censo del DANE (2005), existen unas 685.000 personas que residen en 754 resguardos indígenas en todo el país, como se puede apreciar en la Figura IX, en la cual se presenta el mapa con las zonas de los resguardos indígenas que existen en el territorio colombiano. Allí se puede observar cuáles son aquellas comunidades indígenas que tienen mayor cercanía a las poblaciones del Río Napi (Nasa (Paéces), Misak (Guambianos) y Yanacona). Los datos anteriores se complementan con la siguiente figura, en la que se muestran cada una de las poblaciones indígenas del país y la situación actual de cada una de estas comunidades: también, allí se puede observar que existen pueblos indígenas en riesgo de extinción demográfica y cultural, y pueblos que cuentan con planes de salvaguarda étnica:

# PUEBLOS INDÍGENAS EN RIESGO EN COLOMBIA

PUEBLOS CON PLANES DE SALVAGUARDA ÉTNICA (CORTE CONSTITUCIONAL) + PUEBLOS EN RIESGO DE EXTINCIÓN DEMOGRÁFICA Y CULTURAL (ONIC)

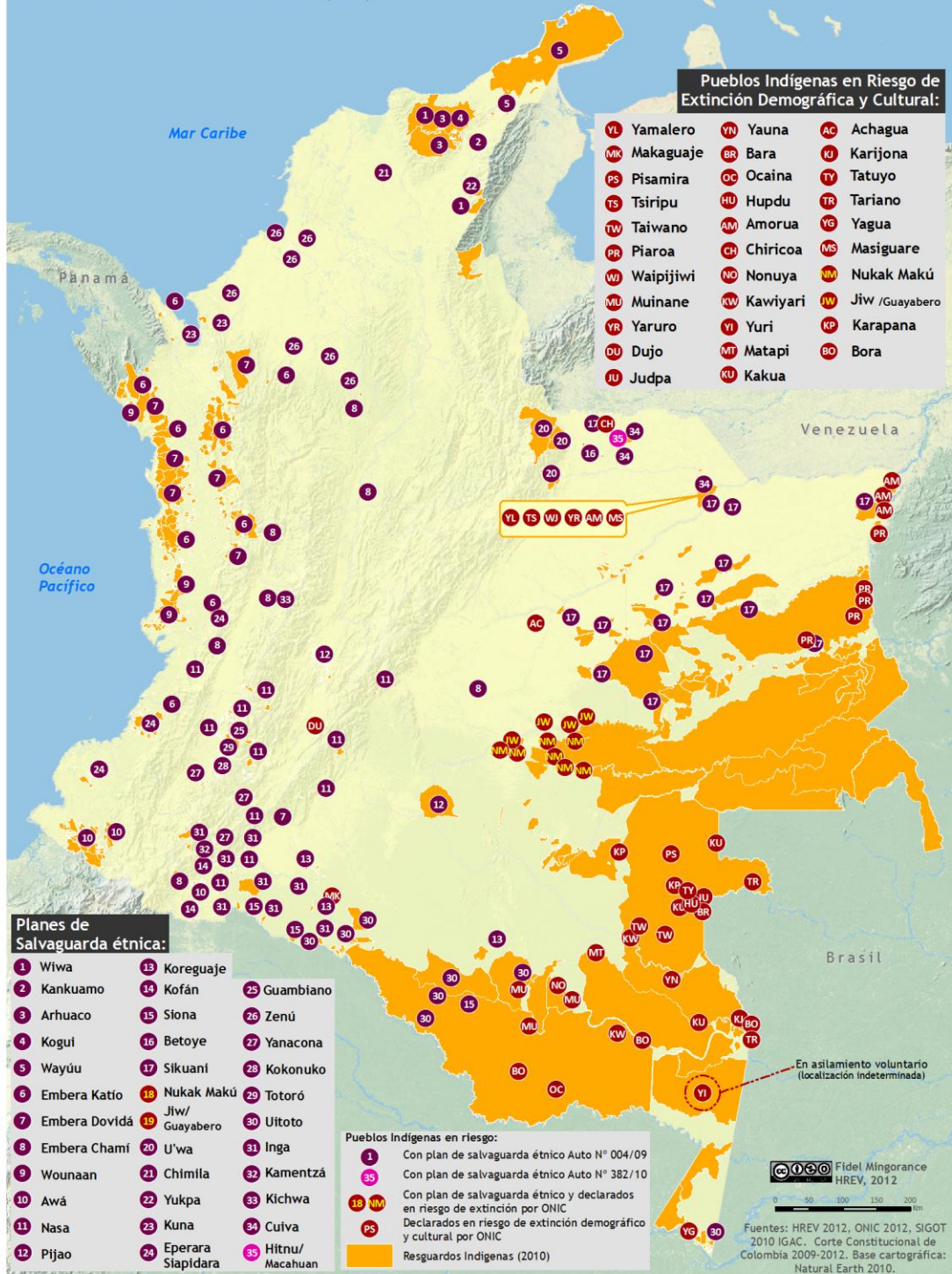


Figura X. Mapa de las poblaciones indígenas en Colombia. Fuente: Descubre ideas para Colombia.

Como se observa en la foto anterior, hay bastantes territorios de comunidades indígenas del país, quienes a pesar de todo el proceso de colonización española, muchas resistieron y aún habitan el territorio nacional.

Las poblaciones prehispánicas en el territorio colombiano tienen un registro de aproximadamente 20.000 años de antigüedad, siendo el Chiribiquete<sup>7</sup> la zona arqueológica con el registro más antiguo en el país; esto evidencia el desarrollo que tuvieron las comunidades indígenas en Colombia. Por otra parte, centrándonos en el Departamento del Cauca, las comunidades precolombinas que habitaron esta zona fueron los Calima. Estas poblaciones aparecen aproximadamente en el año 1600 A.C, como se observa en las siguientes fotos tomadas del Museo Nacional, y en las que se observan las zonas arqueológicas del país y las comunidades indígenas que las habitaron:



Figura XI. Mapa de zonas arqueológicas en Colombia. Fuente: Museo Nacional

<sup>7</sup> Es una meseta rocosa de la Amazonía colombiana, ubicada en el sur del país. Es considerado un punto específico de la población en el país, gracias a más de 200.000 pictogramas con aproximadamente 20.000 años de antigüedad.

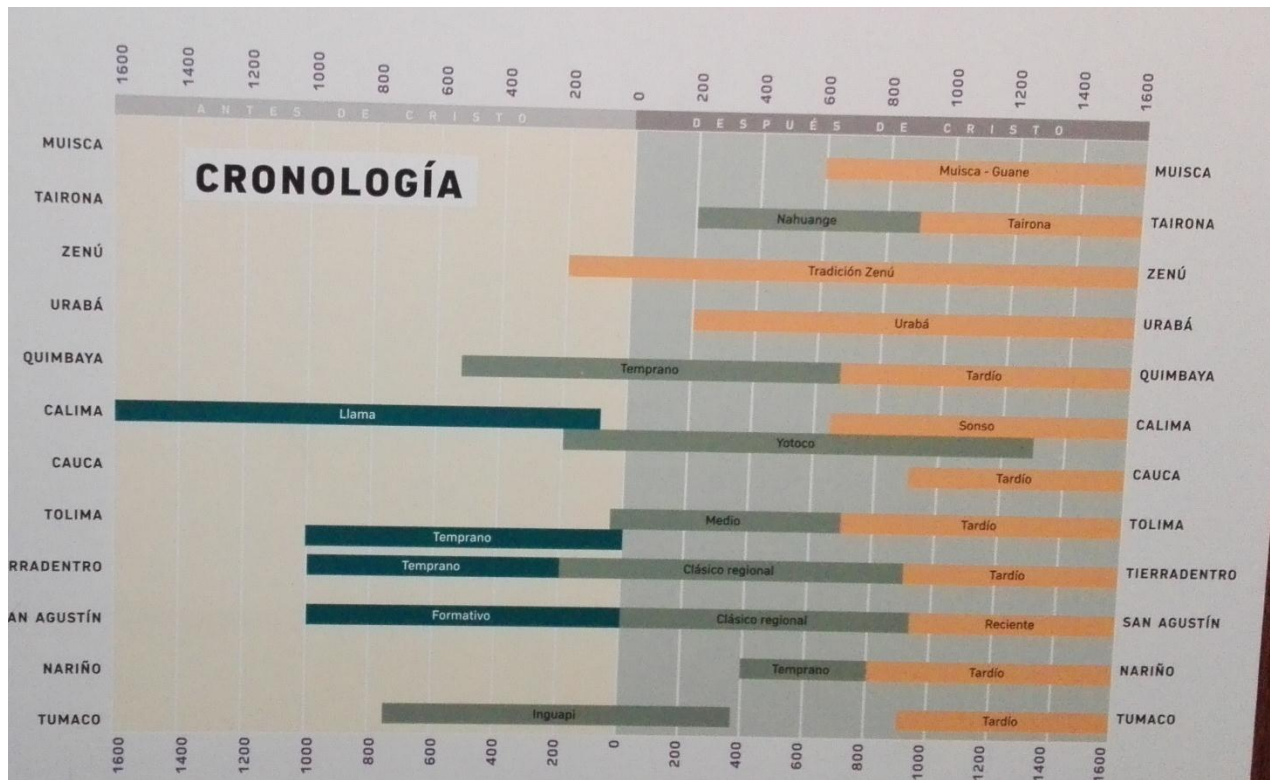


Figura XII. Áreas arqueológicas en Colombia. Fuente: Museo Nacional

Como se puede observar en la foto anterior, la región del Cauca ha sido una de las zonas que cuenta con un buen número de asentamientos de comunidades indígenas entre los años 1600 A.C y 1400 D.C. Estas zonas en las que se asentaron estas poblaciones dejaron consigo rastros de la importancia que tuvo la música en sus habitantes, lo cual se evidencia en la exposición del Museo Nacional en la que se afirma que las ocarinas fueron parte importante de la vida cotidiana de las personas que vivieron en este lugar. En la siguiente foto se muestran las ocarinas descritas anteriormente:



Figura XIII. Ocarinas. Fuente: Museo Nacional

Como se observa en la foto anterior, las ocarinas son instrumentos de viento, elaborados de barro, que cuentan con tonos y timbres que varían dependiendo del tamaño, pero que pueden apuntar a un primer indicio de la importancia de los instrumentos de viento como las flautas, y en este caso las ocarinas, en las comunidades indígenas prehispánicas de la región pacífica colombiana. Por otro lado, existe otra referencia iconográfica<sup>8</sup> sobre la relación de las flautas o instrumentos de viento, tambores e idiófonos, con las poblaciones indígenas precolombinas. Los trabajos orfebres son presentados por Reichel-Dolmatoff, en el documento “Orfebrería y chamanismo, un estudio iconografico del Museo del Oro” (1986)” en el cual se puede observar la siguiente foto:

---

<sup>8</sup> La iconografía es el estudio que analiza las imágenes que se relacionan con un tema específico.



Figura XIV. Tres piezas. Fuente: Orfebrería y chamanismo, un estudio iconográfico del Museo del Oro (1986), por Gerardo Reichel-Dolmatoff

En la foto anterior se observa la representación de tres músicos indígenas que tocan instrumentos parecidos a un tambor (izquierda), un aerófono tipo flauta vertical o gaita con un idiófono doble (centro) y un idiófono tipo de maraca o guasá (derecha); en este último icono se puede observar un movimiento de cabello del indígena, al momento de tocar el instrumento. Estas tres piezas que hacen parte del Museo del Oro del Banco de la República podrían simbolizar un conjunto de flautas y tambores prehispánicos, y se evidenciaría una relación directa con las bandas de flautas y tambores, y con la presencia de estas agrupaciones en las comunidades indígenas en el macizo del Departamento del Cauca., quienes incluyen estos instrumentos dentro de sus prácticas culturales, a manera de conjunto.

## 2.2.CONTEXTO HISTÓRICO DE LA CHIRIMÍA

A lo largo del territorio Colombiano, la chirimía es considerada como un conjunto instrumental compuesto principalmente por aerófonos<sup>9</sup>, quienes interpretan las melodías acompañados de membranófonos<sup>10</sup>, que se encargan del acompañamiento rítmico. Las chirimías, a lo largo del pacífico y en la zona Sur Andina colombiana, son agrupaciones de cuatro o más integrantes, que se encargan de hacer el acompañamiento de las festividades que se realizan dentro de cada comunidad, y que están ampliamente ligadas a las danzas, al laboreo e incluso a los cultos religiosos.

El nombre característico de estas agrupaciones viene de la chirimía clásica europea (García, 2010), la cual presenta una variedad del clarinete, con grandes similitudes al oboe, que llegó a las Américas como un instrumento que se utilizaba en las celebraciones religiosas de la iglesia católica, pero que poco a poco fue adoptado por las comunidades afrodescendientes, y apropiado en sus prácticas culturales; esto lo confirma Carlos Miñana en el documento “De fastos a fiestas: navidad y chirimias en Popayan” (1997), en donde explica el origen de las medidas y el uso de este instrumento europeo.

Guillermo Abadía Morales (1983), en su trabajo de investigación “Compendio general del folklore Colombiano”, expone el uso de la chirimía en el pacífico colombiano: “esta chirimía clásica es un remanente colonial que se usaba como elemento de convocatoria para desfiles y procesiones religiosas y civiles en Europa. En América se popularizó y del ámbito religioso fue pasando al profano”. (Morales G. A., 1983, pág. 248). En la siguiente foto se puede observar un referente de la chirimía europea, traída al territorio americano:

---

<sup>9</sup> Se utiliza para calificar a los instrumentos de viento. Un **aerófono**, por lo tanto, es un instrumento musical cuyo sonido se genera a partir de las vibraciones del aire, sin que sea necesario emplear membranas o cuerdas.

<sup>10</sup> Cualquiera de los instrumentos musicales en que el sonido se produce por medio de la vibración de una membrana.



Figura XV. Chirimía europea. Fuente: chirimía.es

Estas chirimías empezaron a tomar valor en estas comunidades afrodescendientes, junto a instrumentos de la herencia africana y los que llegaron con las bandas de guerra europeas; de esta manera se conformaron las primeras chirimías como conjunto. Las chirimías europeas fueron remplazadas gradualmente durante los siglos XVIII y XIX, por instrumentos nuevos que llegaron al país, como el clarinete, que llegó con las bandas europeas y que por su sonoridad y registro tuvo gran acogida en este territorio. También se incorporaron otros instrumentos que fueron tomados de otras culturas como las flautas, cuyo origen está en las comunidades indígenas de las montañas del Cauca, y en todo el territorio que comprendía la Gobernación de Popayán, según lo expresa Miñana en el documento “De fastos a fiestas: navidad y chirimias en Popayan” (1997),

Según Romero Garay & Miñana Blasco (2011), en su texto Escuela de flautas y tambores:

En Colombia las bandas de flautas se encuentran dispersas en regiones que antiguamente pertenecieron primero a la Gobernación de Popayán en tiempos de la colonia y posteriormente al gran Cauca, división administrativa de los Estados



Unidos de Colombia (1863), previa a la conformación de la actual República de Colombia (1886) (P. 3).

Este conjunto instrumental se fue adaptando a lo largo de la costa pacífica colombiana, con las culturas que alimentaban el hacer musical en estos territorios, es decir, el formato instrumental y los aires musicales fueron variando, dependiendo de la locación, y la variedad cultural que existe entre los Departamentos del Chocó, Cauca y Nariño. Por ejemplo, actualmente las chirimías del norte del pacífico están compuestas por: clarinete, redoblante, tambora, y platillos, y este formato instrumental varía con el que se encuentra en el sur del Cauca, como la Chirimía del Río Napi, la cual está compuesta por: flautas, redoblante, tambora, maracas y triángulo. Sin embargo, hay antecedentes de investigaciones como la expedición “folclórica” al Chocó, realizada en la Universidad Nacional en 1959, en los que se afirma que en el conjunto instrumental de este Departamento tocaban con dos flautas travesas: “los investigadores encontraron chirimías con flauta travesa, las fotografiaron, grabaron y transcribieron en partitura sus melodías” (Miñana, *Bandas de flautas de acá y de allá*, 2005, pág. 43).

La Chirimía del Río Napi, aunque es una agrupación conformada en su mayoría por afrodescendientes, tiene grandes influencias indígenas y europeas, que alimentaron su formato instrumental y sus creaciones artísticas. Lo anterior se ve reflejado en su formato instrumental y en los aires musicales que tocan, Para entender mejor esta mezcla cultural que se encuentra en esta zona del Departamento del Cauca, el maestro Diego Lozano (2011), egresado de la Universidad Pedagógica Nacional, explica en su investigación “Los ritmos cortesanos del departamento del Chocó” el origen de los instrumentos utilizados regularmente en el pacífico colombiano, y que la Chirimía del Río Napi utiliza en sus creaciones musicales:

<b>Etnia</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Clasificación</b>
<b>INDÍGENA</b>	Flautas	Viento-Boquilla-madera-Aerófono
	Maracas	Percusión- Afinación Indeterminada- Idiófono
<b>AFRICANO</b>	Tambores de dos parches	percusión-Afinación indeterminada-Membranófono
<b>EUROPEO</b>	Redoblante	Percusión-Afinación indeterminada-Membranófono
	Triangulo	Percusión-Afinación indeterminada-Idiófono

Figura XVI. Tabla de clasificación de los instrumentos. Fuente: Diego Lozano

La grafica que muestra el maestro Diego Lozano (2011), permite comprender, de manera más detallada, de dónde viene cada instrumento utilizado por la agrupación, y qué culturas alimentaron el formato instrumental, aunque hasta el momento son desconocidas las razones por las que esta chirimía posee instrumentos característicos de otras culturas.

En el pacífico colombiano las chirimías tienen un valor cultural altamente significativo en cada comunidad, ya que de ellas depende no solo el acompañamiento de las festividades, sino también la preservación de la lengua y todos los elementos de transmisión de saberes de cada población: “La música es una de las manifestaciones características de un pueblo, en las que se dan a conocer sus aspectos culturales, históricos, sociales y religiosos”. (Lozano, 2011, pág. 20). La importancia de estas agrupaciones, dentro de su contexto cultural, también son enunciadas por Octavio Marulanda (1984) en su trabajo “*El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*”, que expone el valor de las agrupaciones dentro de las comunidades:

(...) muchas de las expresiones folclóricas son aprendidas por la vía perceptivo motriz, o ideativo-verbal. La fase oral sumada a la capacitación comúnmente intuitiva del contexto espontaneo, tiene mucho que ver con el aprendizaje del folclor mágico, social y ergológico<sup>11</sup>, lo mismo que con el poético, musical y narrativo. (Marulanda, 1984, pág. 4).

<sup>11</sup> Hace parte de la etnología que se refiere a las producciones materiales del hombre.

Las definiciones de estos autores confirman la importancia de estas agrupaciones dentro de sus comunidades, ya que no solo tienen un contenido musical sino también social, educativo, cultural y religioso.

Otro punto importante en el desarrollo de la chirimía en el Cauca colombiano, se debe a la presencia de las bandas de flautas que existe en el vasto territorio de la región pacífica, y que han influenciado en gran medida el hacer musical de la Chirimía del Río Napi, ya que aunque el territorio de Guapi es una zona aislada de las grandes zonas urbanas del país, debido a su relieve geográfico, tiene una gran proximidad a múltiples regiones en las que se ha desarrollado a lo largo de la historia las bandas de flautas y tambores, y que un día hicieron parte de un gran Departamento de Popayán:

(...) siendo inicialmente un asentamiento indígena, fue convertida en una ciudad para el imperio colonial español por Sebastián Moyano de Belalcazar el 13 de enero de 1537, muy pronto llegó a ser una pieza clave en la red comercial Cartagena-Lima, ... la provincia de Popayán se extendía hasta los departamentos de Antioquia y Chocó por el norte y hasta el río Rumichaca hasta el sur. (Romero Garay & Miñana Blasco, Escuela de flautas y tambores, 2011, págs. 29-30).

Hoy en día las comunidades de esta región conservan esas tradiciones musicales ancestrales en algunas de las poblaciones del Cauca Andino, las cuales alimentaron las prácticas musicales de la Chirimía del Río Napi. Debido a la proximidad de los territorios y a los lugares donde se encontraban bandas de flautas del Pacífico colombiano, esta agrupación pudo, en cierta medida, ser permeado y presentar creaciones musicales y prácticas culturales que representan a las comunidades que residen en la ribera del Río Napi. Omar Romero Garay (2011), en su trabajo investigativo “Fiesta de flautas y tambores”, muestra el territorio sonoro de este tipo de agrupaciones, aún vigentes en el país.

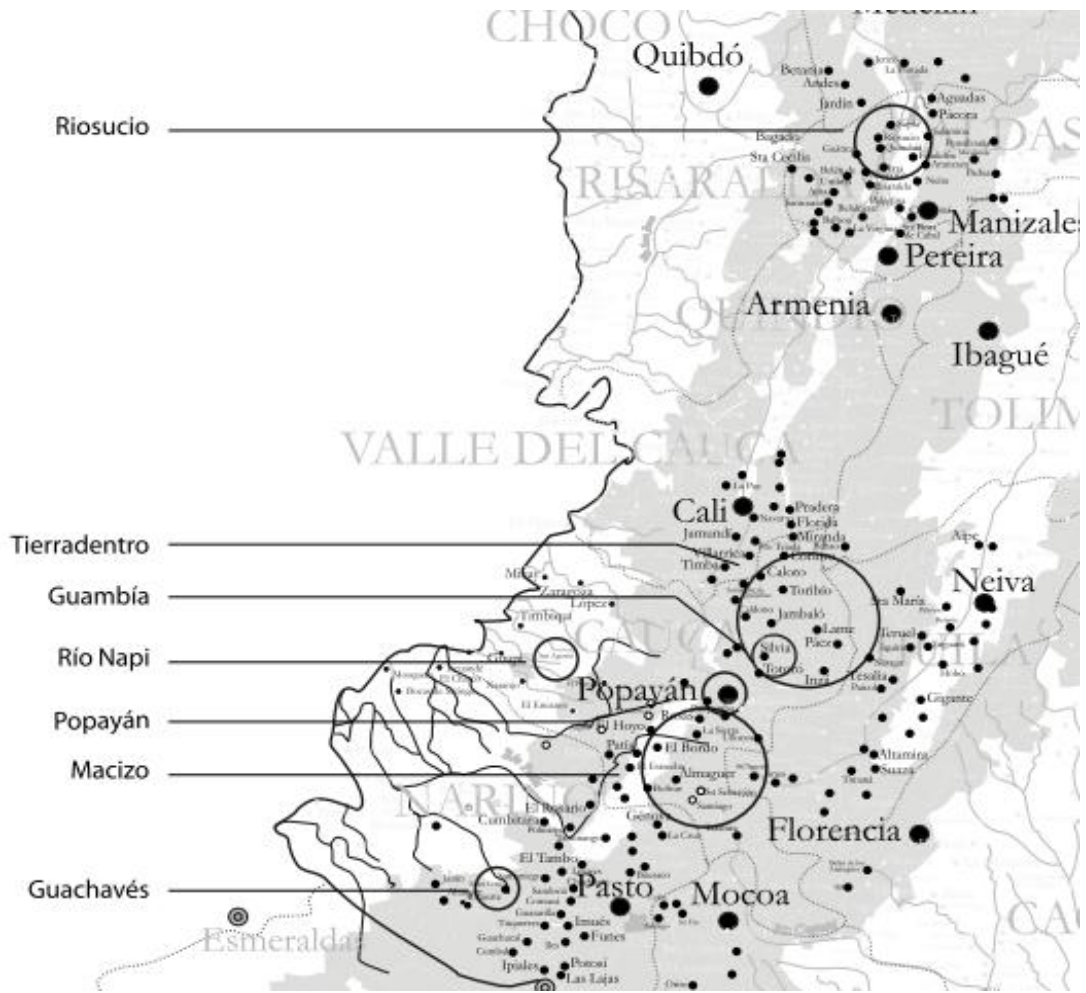


Figura XVII. Mapa sonoro banda de flautas. Fuente: Bandas de flautas y tambores.

## METODOLOGÍA

El trabajo investigativo realizado sobre las prácticas culturales de la Chirimía del Río Napi, tiene elementos de los enfoques etnográficos, por lo tanto es una investigación cualitativa. Este enfoque permite investigar más a fondo sobre el origen y la evolución tanto de esta agrupación como de la población en la que se desenvuelve, así como de las comunidades que han alimentado las prácticas culturales de esta región.

La etnografía tiene sus orígenes en la antropología y la sociología, y se define como un método investigativo para describir las tradiciones de las comunidades humanas, desde este punto se amolda a el proceso investigativo que se lleva a cabo con esta agrupación y con esta región en específico. Según un artículo de Psyma (2015, sobre proyectos etnográficos, se puede afirmar que existen ciertos aspectos que hacen efectivo un proceso de investigación de carácter etnográfico:

- Exploración a profundidad
- Observación (Interactiva)
- Documentación fotografía/ video
- Diarios, blogs y entrevistas.

El trabajo de campo es un punto esencial en la investigación etnográfica, ya que es a través de la observación y recolección de datos que toda investigación cualitativa puede proveerse de la información necesaria para la presentación de un documento investigativo. Araceli Mañana (1981), en su texto “La escuela primaria: una perspectiva etnográfica”, propone unos principios básicos de la observación, los cuales son:

- Dejar de lado los estereotipos propios acerca de las situaciones estudiadas para estudiar como son vistas por los participantes.
- Convertir lo extraño en familiar para detectar que lo dado por hecho por investigadores y participantes es, a pesar de todo, extraordinario y así poder cuestionar su existencia.
- Asumir que para comprender lo particular, se deben mirar las interrelaciones contextuales. Puesto que lo particular es expresión de lo universal.

- Hacer uso del propio conocimiento de la teoría existente para guiar e interpretar el trabajo de campo.
- Comenzar la investigación sin categorías específicas de observación, cuestionarios predeterminados o hipótesis precisas.

En esta propuesta se entiende que la observación y el análisis de los fenómenos sociales de las comunidades son el punto esencial de la etnografía. Lo que debe tenerse en cuenta, cuando se va a observar a una comunidad, es que al principio no se puede intervenir de una manera directa, ya que se puede generar un cambio significativo en el resultado de los estudios. Después de obtener la aceptación del grupo con el que se trabaja y la observación puede realizarse, el investigador puede incurrir en una apropiación de las prácticas culturales y ser parte de ella para entender el lenguaje y la forma de percibir el mundo desde los ojos de la comunidad; esto lo sustenta Carles Serra (2004): ,

La observación participante exige que la presencia del observador no perturbe el desarrollo de lo que observa. Cuando reúne la observación participante, el etnógrafo pretende integrarse en el colectivo de personas que observa con la intención de que se acostumbren a su presencia y acaben aceptándolo. (Serra, 2004, pág. 186).

En el artículo de la revista de educación, en la que Carles Serra describe la etnografía como una investigación analítica a la población, afirma que “se refiere al trabajo, el proceso o la forma de investigación que nos permite realizar un estudio descriptivo y un análisis teóricamente orientado de una cultura o de algunos aspectos concretos de una cultura” (Serra, 2004, pág. 1). Cabe resaltar que la gran mayoría de investigaciones acerca de la etnografía la ponen como una derivación de la antropología, sin embargo, han existido contrariedades acerca de la investigación etnográfica, ya que algunos la consideran como un trabajo totalmente descriptivo. Es el caso de Mañana (1981), quien afirma que “dentro del marco de la antropología, la etnografía se define como “una teoría de la descripción” que históricamente está vinculada a los relatos de los viajeros sobre las colonias, limitándose, esta sí, a una mera descripción”; *otras* veces, la investigación etnográfica se describe como un trabajo de recolección de narrativas orales, es el caso de

Hammersley & Atkinson (1994). Aunque existen varias versiones y formas de ver la etnografía es importante resaltar que es la metodología más importante de recolección de datos, cuando se trabaja con grupos culturales y en este caso cuando se hace la pregunta por las prácticas culturales y musicales de una comunidad específica. Los estudios etnográficos no se pueden encasillar dentro de la recolección de datos cualitativa – científica, por esta razón la etnografía tiene sus puntos a favor y en contra con los teóricos del área antropológica, pero aun así la gran mayoría de investigadores coinciden en la importancia de este enfoque, que permite el uso de diferentes técnicas de recolección de información para el trabajo con grupos culturales.

Como se afirmó previamente, uno de los puntos esenciales de la etnografía es el trabajo de campo. En esta propuesta de investigación el trabajo de campo se realizó en las ciudades de Cali y Popayán, y allí se realizaron las entrevistas. El acceso a las comunidades que habitan la ribera del Río Napi, y en las que viven los integrantes de la Chirimía del Río Napi es muy limitado, debido a que, actualmente, se presentan acciones violentas por parte de los grupos que están en disputa de los territorios. Por esta razón, se escogieron otras locaciones de encuentro con el fin de no afectar ni la seguridad ni la integridad de las personas que hicieron parte de este proceso investigativo. .

## CAPÍTULO 3

# CHIRIMÍA DEL RÍO NAPI, CONJUNTO DE FLAUTAS Y TAMBORES DEL CAUCA.

La Chirimía del Río Napi es una agrupación con más de 25 años de recorrido artístico dentro de su departamento, siendo una de las primeras chirimías, o una de las últimas en el municipio de Guapi que utiliza flautas, que ha tenido la trascendencia para salir de su territorio y hacer parte de uno de los festivales más importantes del país: el festival Petronio Álvarez<sup>12</sup>. Gracias a este evento se pudieron visibilizar las prácticas culturales que se gestaban en las riberas del Río Napi y mostrar el paisaje sonoro que se vive en el territorio, expresiones musicales de la región pacífica, que en ocasiones no se pueden evidenciar por las grandes problemáticas políticas, económicas y geográficas que se presentan en todo el territorio del litoral pacífico.

Los músicos de la Chirimía del Río Napi en su gran mayoría tuvieron una formación musical autodidacta, ya que como ellos afirman, dentro de las grabaciones que existen, que aunque los padres de ellos eran músicos de flauta, ellos no aprendieron nada de ellos sino que después de la muerte de sus padres, se empezaron a interesar por la música que hacían los mayores (Biblioteca Nacional, 2012), esto lo sustenta Alejandro Duran en su investigación de las flautas negras del pacífico, en donde afirma:

Aprendieron a tocar esta música acudiendo a los recuerdos de su infancia y juventud más temprana, pues ellos nunca aprendieron a tocar directamente de sus padres. En el caso de Esteban él tuvo un proceso de aprendizaje bien particular: luego que su padre muriera (cuando él tenía más o menos 25 años) tuvo un sueño en el que le enseñaba a tocarla flauta, sentado al frente y cada uno con una flauta. En ese tiempo. Esteban empezó a cargar su flauta cada vez que salía a trabajar lejos y así, después de terminar la jornada, empezaba a sacar canciones de la radio y otras tradicionales que él conocía. Las cantaba y después las iba buscando en la flauta. (Duran, (s.f)),

---

<sup>12</sup> El festival Petronio Álvarez, es el festival de música más importante del pacífico colombiano, y el festival de música más grande del país.



Esto evidencia que los integrantes de la Chirimía del Río Napi no se dedican a hacer música como profesión, sino que ellos trabajan entre la agricultura y la minería a diario, y en sus tiempos libres aprovechan para tocar sus instrumentos, especialmente las flautas, que son las que se pueden transportar más fácilmente. También, para las fiestas patronales de cada población se reúnen para tocar.

Esta agrupación tiene un componente cultural y musical particular, ya que dentro del territorio en el que reside cada uno de los integrantes de la agrupación, se distingue una zona mayoritariamente marcada por la raíz afrodescendiente y las músicas de marimbas, cununos, guasas y tamboras; por esta razón, la Chirimía del Río Napi genera gran interés entre los investigadores y musicólogos que investigan las prácticas culturales del país, ya que se trata de una agrupación totalmente afro pero que comparte grandes similitudes con las bandas de flautas y tambores que se desarrollaron mayormente en la zona andina colombiana, es decir, comparte grandes rasgos sonoros organológicos<sup>13</sup> y culturales con las comunidades indígenas que han vivido en este territorio, incluso antes de la colonización europea. La siguiente foto fue tomada en el Festival Petronio Álvarez, en el año 2018, en donde la Chirimía del Río Napi concursó para la edición XXII de este festival:.



Figura XVIII. Chirimia del Río Napi, en el Festival Petronio Álvarez, 2018. Fuente: Autor

Como se puede observar en la foto anterior, la instrumentación trabajada por la Chirimía del Río Napi es: flautas, tambora, redoblante, maracas y triángulo. Este formato instrumental se relaciona en gran medida con aquellos utilizados por las chirimías payanesas y a los registros que Carlos

---

<sup>13</sup> La organología es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación.

Miñana aporta en el libro *De fastos a fiestas: navidad y chirimías en Popayan* (1997), texto en el que el autor especifica cada una de la chirimías que participaron de los festivales de música en Popayán desde los años 70 hasta finales del 87. Coincidentalmente, la chirimía Aires de Pubenza tiene una instrumentación de 4 flautas, 4 tamboras, 1 carrasca, 2 mates o maracas, 1 triángulo y casualmente es la única agrupación en todos los registros de este documento que usa un redoblante, lo cual acercaría en gran medida a estos conjuntos de flautas y tambores con la Chirimía del Río Napi, y correlacionaría estas dos culturas tan distintas, pero al mismo tiempo tan cercanas geográfica musicalmente, a pesar de que no están directamente en contacto.

La siguiente foto muestra una chirimía caucana en el marco de un festival de chirimías, llevado a cabo en diciembre de 2013; en esta foto se observa un formato instrumental parecido al trabajado por la Chirimía del Río Napi, ya que el redoblante no es un instrumento representativo de las chirimías caucanas, pero en este caso, muestra que este membranófono hace parte de una agrupación indígena, y se puede ver como un gran conector entre el circuito de chirimías en la región andina y las chirimías de flautas en las poblaciones afrodescendientes.



Figura XIX. Chirimia caucana indígena. Fuente: Festival Cauca.extra.com

A lo largo del antiguo territorio de la Gobernación de Popayán, tal y como lo afirman Omar Romero Garay & Carlos Miñana Blasco, en el documento: *Escuela de flautas y tambores*, aún se

evidencian expresiones del circuito de bandas de flautas. Esto es corroborado por uno de los integrantes de la chirimía Yaré<sup>14</sup>, quien en entrevista expresó que la Chirimía del Río Napi y la chirimía Yaré no son las únicas agrupaciones afro que trabajan este formato instrumental, y que existen por lo menos cinco agrupaciones en el Cauca que están haciendo música con este formato instrumental:

Pues Yaré las veces que hemos salido fuimos al Petronio, siempre hemos ganado pues al mejor flautero, en Timbiquí estuvimos en presentación, en Guapi, concursos, hemos quedado en primer puesto en Guapi, hemos competido; en Timbiquí también hay un grupo de chirimía con flauta, o sea en el Cauca; en limones hay un grupo, en san Antonio del cocuy también hay, entonces serían dos en Río Napi, uno en Timbiquí y otro en Guaguí. Seríamos cinco grupos ya. (Cuero, 2019).

Esto da a entender que falta visibilización para este tipo de agrupaciones en el territorio del pacífico y que pueden existir más, pero siguen inmersas e invisibilizadas dentro de su territorio. Así mismo, y teniendo en cuenta lo anterior, se puede pensar en un circuito de banda de flautas, pero dentro de las comunidades afrodescendientes que no han tenido la proyección que han podido tener las otras chirimías, e incluso, se puede pensar en un circuito latinoamericano, como lo evidencia Alejandro Durán, quien habla un poco de los conjuntos de flautas en Perú, Bolivia, Panamá, Brasil e incluso de España y territorios africanos. Uno de los grupos internacionales (brasileño) en los que se puede evidenciar esta instrumentación es *Carlos Malta e pife moderno*, una agrupación de bandas de flautas y tambores, pero adaptada a su contexto cultural. Como consecuencia, se puede evidenciar que este fenómeno no solo se desarrolló en el pacífico colombiano, sino que tiene un trasfondo más amplio que trasciende fronteras, razas y religiones. En la siguiente foto se ve el formato instrumental de la agrupación brasileña en donde se ven dos flautas traversas, dos pífanos de madera y tres percusiones, algunas muy representativas de las músicas brasileñas como el zabumba y el pandeiro.

---

<sup>14</sup> Entrevistas realizadas en Cali que se pueden ver en los anexos.



Figura XX. Banda de pifes, de Brasil. Fuente: Carlos malte e pife moderno.

### 3.1 Repertorio

El repertorio que trabaja la Chirimía del Río Napi es extraído del trabajo realizado por Urian Sarmiento (2012), con su proyecto “Sonidos Enraizados”, en el cual se puede escuchar y observar una de las prácticas culturales que poco se conocen en el territorio sonoro del país. Por esta razón, las trece canciones que fueron grabadas en el territorio del Río Napi, deja escuchar la mezcla cultural que se evidencia en la música de esta agrupación y que hace parte de las expresiones culturales de este territorio del país. A continuación se presenta una foto de la portada del disco producido por Sarmiento y Pajarillo en el año 2012:



Figura XXI. Portada del disco Pajarillo, de la Chirimía del Río Napi. Fuente: Sonidos enraizados.

La grabación realizada a la Chirimía del Río Napi muestra los aires que interpretan y que son los más representativos de esta agrupación, como lo son los pasillos, la rumba, los bambucos, la juga y el paseo, evidenciando una mezcla de aires andinos y aires negros; las trece canciones grabadas por Sonidos Enraizados, en “El pajarillo, 2009”, son de las pocas grabaciones que se encuentran de esta agrupación; sus canciones son:

1. **El pajarillo**, rumba, regional.
2. **Un nidito de paloma**, pasillo, regional.
3. **Qué lindo es el Río Napi**, rumba.
4. **El Curacumbé**, bambuco, regional.
5. **Soy de Río Napi**, juga.

6. **Los alimentos del maíz**, rumba.
7. **Mi sombrero se ahogó**, juga, regional.
8. **La virgen me dio un librito**, juga, regional.
9. **Ritmo de rumba**.
10. **La Cocina**, rumba.
11. **El zapatiao**, bambuco, regional.
12. **Yo soy María**, juga, regional.
13. **Dame tu reloj pastora**, paseo, regional.

### 3.2 Géneros, estilos.

Los géneros o estilos musicales más importantes que trabaja la Chirimía del Río Napi son aires musicales que están ligados a las expresiones religiosas y a la danza, es decir, que históricamente la música y la danza son representaciones artísticas que han estado relacionadas, desde las culturas más antiguas hasta las modernas. En las expresiones artísticas de la población de Río Napi, y en general en la mayoría de culturas, estas dos ramas del arte están totalmente relacionadas con las experiencias de vida, y las prácticas sociales y espirituales; así lo representa la doctora Matilde Chavez de Tobar (2003), en su artículo *Proceso de folklorización en Colombia, orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas*:

Lo folklórico se localiza en una determinada región, sin que esto sugiera que es de origen local o autóctono, puesto que las formas de expresión en las que confluyen muchos de los elementos integradores, su difusión y la trascendencia universal del mismo, han permitido que se convierta en el patrimonio más apreciado por el pueblo, llegando a ser funcional, porque se identifica plenamente con la vida material, social y espiritual de las gentes y se le considera vigente porque aunque se le ve como un cúmulo supervivencias tradicionales, que irrumpen y perduran con fuerza en la sociedad se le concibe como fruto de aquella herencia ancestral del pasado. (Tobar, 2003, pág. 2)

### 3.2.1. Pasillo.

El pasillo es un aire musical autóctono colombiano, que surgió en el siglo XIX como una adaptación del vals austriaco, en la época que se gestaba la independencia del Reino de la Nueva Granada, desde entonces ha sido uno de los aires más representativos del país, y se ha adaptado a la gran mayoría de prácticas culturales que se manifestaron en el territorio nacional.

El pasillo tiene una métrica marcada en  $\frac{3}{4}$ , y tiene un final de frase que caracteriza de manera particular a este aire musical:

La denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de  $\frac{2}{4}$  y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de  $\frac{6}{8}$  y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de  $\frac{3}{4}$  tiene una longitud de 25 a 35 centímetros (Abadía Morales, 1973).

En el pacífico colombiano, y explícitamente hablando de la comunidades indígenas y negras del Cauca, el pasillo es un aire musical fundamental en el desarrollo musical de cada comunidad,. Aunque el pasillo es un género de salón, fue tomando fuerza en las poblaciones campesinas, y como se expuso anteriormente, hace parte de los aires principales de las bandas de flautas y tambores del Cauca colombiano; así lo define la maestra Paloma Muñoz, en la entrevista realizada en Bogotá (Rodríguez, 2018).

### 3.2.2. Rumba.

La rumba es una expresión cultural que se da en la mayor parte de Latinoamérica. Sus orígenes se ubican en Cuba durante el siglo XIX, y se fue derivando en las diferentes adaptaciones en los países de la región. De esta manera, se puede decir que la rumba es una danza afrocubana que

denota una expresión corporal sensual y erótica, tal y como afirma Constanza (2008) en el sitio web “El origen de la rumba”:

La rumba se originó en Cuba como un baile típico de un ambiente caliente. Este baile se ha convertido en el baile más clásico de los bailes latino-americanos. En este baile, se intenta representar el viejo papel de que la mujer domina sexualmente al hombre, insinuándole e intentando deslumbrarle con sus encantos. (Constanza, 2008).

En la región pacífica colombiana la rumba se evidencia en las prácticas culturales de las comunidades de esta región, como por ejemplo, la rumba de marimba, la rumba chocoana, y en este caso, la rumba de la chirimía de flautas y tambores.

### 3.2.3. Bambuco.

El bambuco es un aire musical autóctono de los andes colombianos, y uno de los más representativos de esta región del país, pero existen tres hipótesis acerca del origen del bambuco, a saber: la primera, afirma que el bambuco es de origen indígena, siendo la más relacionada con la cultura, ya que es una música ceremonial y festiva de las comunidades indígenas y de los aires más tocados por estas agrupaciones (kuv´, 1998), (De correias y alumbranzas flautas campesinas del Cauca andino, 2000); la segunda hipótesis, afirmar que el bambuco es de origen vasco. Así lo expone Javier Ocampo López (2002), en su libro *Las fiestas y el folclor en Colombia*:

Los ritmos vascos, y entre ellos el zortzico, presentan ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos a veces, formando un interesante contraste, muy parecido a nuestro bambuco. Lo cierto es que en las opiniones de músicos y folkloristas españoles se encuentran la relación del bambuco con aires populares hispanos, con adaptaciones muy propias de nuestro medio colombiano; de ahí, lo folklórico. (Ocampo Lopez, 2002).

La doctora Matilde Caves de Tobar (2003) lo confirma en su investigación, en la que establece la relación entre el bambuco colombiano y las músicas vascas, y explica el origen del bambuco en los aires musicales españoles y la manera como llegaron al país, en el coloniaje español:



La música de las melodías vascas poseen características notables; estas se han modificado con el devenir del tiempo en múltiples variantes orales. Merecen ser destacadas aquellas características que permiten conocer el valor de dichas melodías y su capacidad de supervivencia por un renacer constante: permiten la improvisación popular, poseen gran capacidad narrativa y su sencillez facilita una especial plasticidad y adaptación a la letra que es en cierta forma el valor dominante. Al igual que en el bambuco, y ahí se encuentra posiblemente la relación musical, un ritmo alegre, vivo, dinámico, acompaña melodías melancólicas, tristes. (Tobar, 2003, pág. 10),

La última hipótesis fue referenciada por el escritor colombiano Jorge Isaacs, en su novela *La María*, en la que se sitúa el origen del bambuco en África,

(...) historiadores y geógrafos, como cantú y Malte-Brun, dicen que los negros africanos son en extremo aficionados a la danza, cantares y músicas. Siendo el “bambuco” una música que en nada se asemeja a la de los aborígenes americanos, ni a los aires españoles, no hay ligereza en asegurar que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más que el nombre que hoy tiene parece no ser otro que el de “bambuk” levemente alterado” (Isaacs, 1867).

Cuando habla de “bambuk” se pensaría que hace alusión a la región montañosa “Bambuque”, que se encuentra en Senegal, entre el Río Bafingal y el Río Falemé, y a la que, coincidentalmente, pertenecen los pobladores africanos que fueron traídos al continente americano como esclavos. Como se puede ver en la Figura XVII, y a pesar de que los orígenes del bambuco aún no han sido comprobados, no se puede dudar de la importancia que tiene este aire musical en Colombia, ya que es un referente musical en las bandas de flautas y tambores del Cauca.

#### 3.2.4. Juga.

La juga es un aire musical afrocolombiano, que es considerado como una variante del currulao o del bambuco viejo; hace parte de los aires representativos de la región pacífica colombiana, y es un aire utilizado en las celebraciones religiosas, natales y funerales. Pantoja (2018) describe la juga como un aire musical que se asocia con lo alegre y festivo:

De igual forma en la investigación de Paloma Palau describe la Juga no como un aire musical solamente, la palabra Juga encierra todo lo relacionado con la celebración, la danza y la música; un vocablo que encierra todo el sentido cultural de la celebración del Niño Dios, de la Juga. Por consiguiente, cuando se habla de las adoraciones -en esta zona-, se está hablando intrincadamente de la música llamada Juga y de las fiestas. (Pantoja, 2018, pág. 59).

Por otra parte, Luz Amparo Medina (2014) lo acerca a las celebraciones navideñas y religiosas:

Es una variante del currulao destinada a las celebraciones navideñas y a otras fechas especiales; tiene su verdadero esplendor en las Balsadas o procesiones acuáticas sobre canoas, que se realizan para festejar el nacimiento del Niño Dios o para celebrar la fiesta de un santo patrón; las jugas forman parte intrínseca de las fiestas de los negros; en su estructura ritualista se presenta en colectividad, planteando un dialogo poético entre los espíritus y los humanos; la juga es esencialmente un arte verbal en la fiestas religiosa. (Medina, 2014, pág. 75).

La métrica de la juga está marcada en 6/8, por esta razón es un aire que está ligado a los ritmos afro colombianos.

### 3.2.5. Currulao.

El currulao es el aire más representativo de la región pacífica de Colombia. Es de ascendencia africana, y nació con la esclavitud en el territorio colombiano. El currulao viene de la palabra “cunua” que hace referencia a los cununos, que son membranófonos de un solo parche, que se tocan en la costa pacífica colombiana. Alberto Londoño(1985), habla del origen del nombre, e incluso lo acerca a una palabra en lengua Quechua:

La palabra currulao tiene una dudosa etimología y sobre la cual se han planteado varias hipótesis. Se dice que este nombre obedece al del tambor tradicional de una sola membrana llamado con uno o cununo que es de uso obligado en la ejecución rítmica de este aire; esta palabra nace de la voz quechua "Conunúnun" (onomatopeya del trueno, según Leonardo Tascón). Por proceso de corruptela idiomática de la voz cununo se derivó el objetivo "cununado" o "conunao" y de éste salió la palabra "currulao". (Londoño, 1985).

Por otra parte, el mismo Londoño cita a Guillermo Abadía Morales, quien dice que el nombre fue tomado de los pasos de la misma danza:

Guillermo Abadía, en la revista Colombia Ilustrada No. 8. toma la siguiente conjetura: dice que el nombre se deriva de uno de los pasos de rutina de su danza que es precisamente un esquema o figura de "acorralamiento" o "encorralao", en que las parejas masculinas al danzar en cuadrilla simulan acosar a las femeninas, acorralándolas. Así, el juego coreográfico podría haberse llamado "acorralado" y por alteración "currulao". (Londoño, 1985).

La métrica del currulao está marcada a 6/8, y su base rítmica se trabaja desde lo percutido, es decir, los tambores, cununos y guasas dan el ritmo y la métrica característica.

### 3.2.6 Paseo

El paseo tocado por la Chirimía del Río Napi proviene del aire de paseo vallenato, que nace en el litoral atlántico colombiano. Es uno de los cuatro aires más importantes del vallenato. En el artículo del Ministerio de Educación Nacional (2003), *Musicas tradicionales y contemporáneas*, se acerca el género a lo africano, e incluso a lo indígena: “*es un ritmo propio de la cuenca del río Magdalena, zona que presenta una rica variedad de tradiciones indígenas y africanas*” (Nacional, 2003).

### 3.3. Organología.

#### 3.3.1. Flauta.

La flauta, utilizada por la Chirimía del Río Napi, es un aerófono viento – boquilla, generalmente hecho en madera de carrizo<sup>15</sup>, o como le dicen los músicos de la Chirimía del Río Napi: “Juco de la montaña”. La flauta de caña sin llaves es un instrumento que se puede encontrar en gran parte de la región andina, e incluso, en algunos países latinoamericanos. Esto evidencia la importancia de las flautas de caña en las expresiones musicales y culturales de la región, aunque la aparición de este instrumento en América no está documentado, ni existen evidencias físicas de flautas traversas prehispánicas. Por esta razón, existen dos hipótesis acerca de la aparición de este instrumento en Latinoamérica, como lo habla Carlos Miñana (2012) en su documento *Flauta travesa sin llaves*. La primera habla de cómo la flauta llegó a América con las bandas de guerra que acompañaban a los colonizadores europeos, y se popularizó en las comunidades locales; y la segunda, data la aparición de este instrumento en migraciones más antiguas realizadas por los asiáticos, ya que las evidencias antropológicas registran la aparición de la flauta en Asia, desde hace unos 5000 años. En la siguiente foto se puede observar un ejemplar de las flautas que se fabrican en las comunidades de Río Napi. Como se puede apreciar es una flauta fabricada en PVC, con unas dimensiones relativamente cortas, en relación con las flautas indígenas del macizo andino colombiano:

---

<sup>15</sup> (*Phragmites australis*) es una especie de caña del género *Phragmites*.

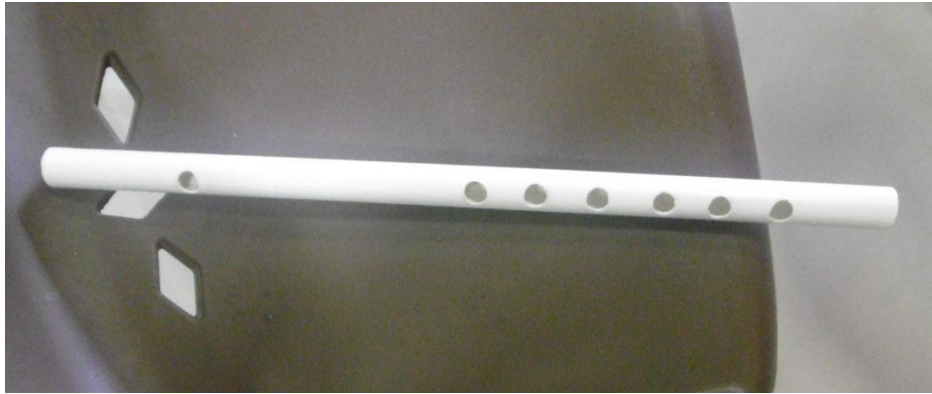


Figura XXII. Flauta de la Chirimía del Río Napi. Fuente: autor.

La construcción de la flauta en las comunidades del Río Napi ha variado, ya que anteriormente se construían en madera, pero como se puede observar en la foto anterior, por la dificultad de acceder a los materiales, y la llegada de otros materiales más económicos, actualmente las flautas se construyen en PVC<sup>16</sup>, ya que es un material más resistente que la madera, tanto a la humedad como a los golpes; también le brinda una afinación más estable y, finalmente, es más fácil de conseguir, ya que como afirman los músicos de la Chirimía del Río Napi, la madera no es fácil de conseguir en Guapi y viene de otra región:

Las flautas que tocan los compañeros de nosotros son tradicionales, de un coso que le dicen “juco” de la montaña, hay que encargarlo... hay que encargarlo, porque no se consigue en la parte... porque eso más lo utilizan los indios. (Vasquez & Arnulfo, 2018).

En la siguiente fotografía, se puede observar a un integrante de la chirimía Yaré tocando la flauta, claramente, a través de una técnica propia, totalmente alejada de las técnicas occidentales, pero que para la cosmovisión de estos territorios tiene un significado y un lenguaje musical:

---

<sup>16</sup>Policloruro de vinilo (PVC), es un derivado del plástico y es utilizado para la tubería de agua o red eléctrica.



Figura XXIII. Posición de la flauta tocada. Fuente: autor.

En la imagen anterior se observa a Jacinto, uno de los integrantes de la chirimía Yaré y ex integrante de la Chirimía del Río Napi, quien es flautista de estas agrupaciones y es originario de las poblaciones en las riberas del Río Napi. Como las flautas utilizadas por las chirimías de Napi tienen dimensiones y forma de construcción diferentes a las encontradas en el macizo colombiano, las digitaciones y posiciones de cada nota cambian, por eso uno de los textos que nos ayuda a entender la forma de tocar estas flautas la encontramos en los anexos de este documento, especialmente en el texto de Romero Garay y Miñana Blasco (2011): “*Escuela de flautas y tambores*”, en el que se muestran las digitaciones de una flauta tradicional y lo que permite entender la forma de tocarla.

### 3.3.2. Redoblante.

El redoblante es un instrumento de la familia de los membranófonos, con dos parches y una bordonera o entorchado<sup>17</sup>; se golpea con dos baquetas, o en el caso de la Chirimía del Río Napi

---

<sup>17</sup> La bordonera es el elemento del redoblante que le da el brillo y el zumbido característico al instrumento, se coloca en la parte inferior del redoblante pegada al parche y vibra con el movimiento de los parches, estas bordoneras se han hecho en materiales como: nailon, tripa, cable metálico o alambre rizado.

con dos palos de balsa. El redoblante o caja tiene su origen en el antiguo Egipto y en las culturas arábigas; en Europa se popularizó a partir del siglo XV y empezó a ganar fuerza en bandas marciales, de esa manera fue como llegó a América, con la colonia española y se fue adaptando a las prácticas culturales de las comunidades colombianas, ya que en muchas regiones del país el redoblante es un instrumento importante en las expresiones musicales, incluso en la Chirimía del Río Napi. A pesar de que el redoblante no era un instrumento esencial en las bandas de flautas del Cauca (Miñana, 1997), existe un registro de las bandas de flautas participantes en los festivales de música en Popayán, y existe el registro de una agrupación payanesa que introduce el redoblante en su formato instrumental y participa con él. Esto podría tomarse como precedente de que existe una agrupación indígena con un formato similar a la de Río Napi, tal y como se evidencia en la Figura XIV, en la cual se puede a una agrupación indígena que incluye un redoblante.

El redoblante utilizado por la Chirimía del Río Napi es un instrumento hecho en palo de balsa<sup>18</sup>, con dos parches de cuero el cual puede ser de tatabro<sup>19</sup>, de venado o, incluso, de tigre. Así lo asegura Jacinto Cuero, uno de los integrantes de la chirimía Yaré:

Tatabro, chivo, venado, tigre dependiendo del gusto”. (Cuero, 2019), la bordonera que utilizan para este tipo de redoblantes varía en materiales, ya que no es fácil conseguir las de alambre rizado, que son las más comunes y las que mejor resonancia dan, por esta razón las bordoneras están hechas de nailon o de tiras de cuero enrolladas, las cuales resortan y dan el zumbido y brillo característico que necesita el redoblante, “por debajo se le colocan unas tiras del mismo cuero, delgaditas, enrolladas para que salga el sonido diferente. (Cuero, 2019).

Por último, el redoblante en ambos lados tiene dos aros de madera, los cuales se encargan de mantener los parches templados, y que se encuentran amarrados entre sí con cabuya a través de un amarre en “V”, esto genera que los parches se tensen y que den el color que cada uno de los

---

<sup>18</sup> (*Ochroma pyramidale*), árbol que crece en la selva subtropical del Colombia, Ecuador, así como en Centroamérica y en otros países sudamericanos.

<sup>19</sup> El tatabro, también conocido como cafuche o báquira es una especie de cerdo de la familia Tayassuidae.

instrumentistas necesita o desee para la ejecución del instrumento. En la foto que se muestra a continuación se encuentra un ejemplo del redoblante en balsa, con cueros de tatabro y chivo:



Figura XXIV. Redoblante de cuero y de madera. Fuente: autor.

### 3.3.3. Bombo.

El Bombo o Tambora es un instrumento de la familia de los membranófonos, caracterizado por tener dos membranas o parches, y tener un sonido más grave que el del redoblante, gracias a su caja de resonancia, la cual es mucho más amplia. Este instrumento tiene sus orígenes en las comunidades del oeste de África, aunque existen evidencias de más de 4000 años de antigüedad en Sumeria. Este instrumento llegó a América con los españoles y los esclavos. Este tipo de



tambora se popularizó sobre todo en las regiones con presencia de población afrodescendiente, como por ejemplo, en las regiones pacífica y caribe del país, tal y como se puede observar en la Figura VI.



Figura XXV. Tambora del pacífico colombiano. Fuente: autor.

La tambora que utiliza la Chirimía del Río Napi está hecha con palo de balsa, cueros de tatabro y chivo, aros de balsa y cabuya. Usa un amarre parecido al del redoblante. También se asemejan en su fabricación, pero con la diferencia de que la tambora tiene unas dimensiones más amplias, y que no posee una bordonera en ninguno de los parches, esto genera que el sonido sea mucho más grave y no produzca zumbido al tocarlo. Otra parte fundamental de la tambora es el “paleteo”, ya

que al golpear la madera en la parte de arriba genera un sonido brillante, el cual ayuda a la marcación, y es parte fundamental del color de las músicas del pacífico, así como se muestra en la siguiente foto, en la que se ilustra la posición en la que se coge y se toca la tambora:



Figura XXVI. Tambora del pacífico colombiano. Fuente: autor.

El bombo o la tambora es uno de los instrumentos que más se utiliza en las músicas colombianas, y está presente en las manifestaciones musicales afro e indígenas; esto evidencia la importancia de este instrumento dentro de todo el territorio nacional, y la importancia dentro de cada música, puesto que es el instrumento, que después de la melódica, cuenta con mayor jerarquía y complicidad, ya que no solo hace acompañamiento sino que, en la mayoría de casos, es el bajo de la agrupación y uno de los responsables de la métrica.

#### 3.3.4. Triángulo.

El triángulo es un instrumento de percusión de la familia de los idiófonos. Está conformada por una barra metálica, fabricada principalmente de acero, la cual está doblada en forma de triángulo, sin que haya contacto entre los extremos. Esto le da el color y la vibración, elementos característicos de este instrumento. Posiblemente es de origen turco y llegó a Colombia con las bandas de guerra que venían de Europa.

En la Chirimía del Río Napi no se fabrican este tipo de instrumentos, ya que es más fácil conseguirlos que fabricarlos, debido a su bajo costo. En las siguientes fotos se puede observar un gráfico del instrumento, y la forma en la que se aborda el instrumento para tocarlo:

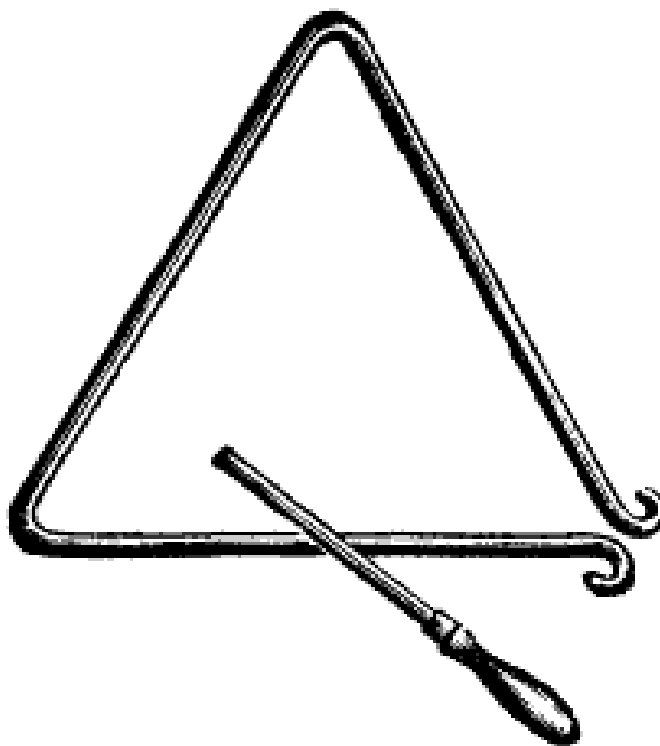


Figura XXVII. Triángulo metálico. Fuente: es.wikipedia.org



Figura XVIII. Forma de abordar el triángulo para tocarlo. Fuente: autor.

En la última foto se puede observar una de las formas en la que la Chirimía del Río Napi utiliza este instrumento, ya que no utilizan una cuerda al extremo para dejarla vibrar totalmente, y ponen su mano dentro del mismo, para poder buscar sonoridades opacas, en el momento que se cierra la mano y de esta manera generar un plano sonoro más amplio.

### 3.3.5. Maracas.

Las maracas o mates son instrumentos de percusión de la familia de los idiófonos. Su afinación es indeterminada y está construida con totumo<sup>20</sup>, y con semillas de “achira”. Las maracas son de origen indígena, y han sido adaptadas al contexto de cada comunidad y de los materiales disponibles en cada región.



Figura XXIX. Maracas de totumo. Fuente: lacabanga.com

## 3.4. ANÁLISIS MUSICAL

---

<sup>20</sup> Es un árbol de la familia de las *bigoniáceas* la cual da frutos redondos con los que se construyen las maracas.

El esquema que se utiliza para realizar el análisis musical adecuado, y el que más se acomoda a las músicas que toca la Chirimía del Río Napi, es el que presenta Alfredo Enrique Ardila, basado en la Tesis Doctoral de Roberto Saltini, en la que no se realizan análisis musicales académicos eurocentrados, sino que analiza los fenómenos estructurales y musicales que se evidencian en las músicas tradicionales, y que ayudan a entender las estructuras que se utilizan en la Chirimía del Río Napi.

A continuación, se presenta la estructura del análisis musical, traducido del portugués por el maestro Alfredo Enrique Ardila, para ayudar a comprender cada uno de los elementos y el significado de cada uno:

**1-Cadencia:** punto de relativa paralización que se refiere a la actividad musical. Armónica, rítmica y melódica. Cadencia en música es una serie de acordes o fórmula de melodía, que suele coincidir con el fin de una sección en una obra. Una cadencia es una función armónica y formal caracterizada por una progresión (o encadenamiento) de acordes que suele desembocar en el *acorde de tónica o acorde base*.

**2-Tonalidad y/o Modalidad:** un cambio brusco en la tonalidad o el modo puede ser un fenómeno estructural. Ese cambio puede ser o no visible como un cambio de armadura de clave. Menor-mayor –menor.

**3-Tempo:** los cambios en la velocidad del tempo pueden ser fenómenos estructurales. Estos cambios pueden ser alcanzados gradualmente por acelerando o ritardando. También pueden suceder repentinamente. La presencia de aumentos y disminuciones graduales de velocidad pueden o no señalar un cambio estructural de tempo.

**4-Metro:** un cambio audible de organización de subdivisiones dentro de los tiempos, o de los tiempos dentro de los compases, puede ser un fenómeno estructural. Este cambio puede ser visible como un cambio de fórmula de compás, o puede suceder simultáneamente como un cambio de en la organización rítmica.

**5-Ritmo:** un cambio sistemático en los valores rítmicos predominantes, incluyendo silencios, sin un cambio de tempo o metro, puede ser un fenómeno estructural.

**6-Dinámicas:** un cambio de volumen puede ser una importante indicación de una división estructural. Como los cambios en el movimiento, los cambios en dinámicas pueden suceder gradualmente por crescendo o decrescendo, o ellas pueden ocurrir súbitamente.

**7-Densidad:** un cambio en la cantidad de espacio musical llenado puede estar asociado con un quiebre en el diseño sonoro.

**8-Timbre:** un cambio en el color del sonido, propiedad del sonido que permite al oído distinguir entre un instrumento y otro o entre grupo de instrumentos (grupo de flautas) y otros, puede ser fácilmente percibido como un fenómeno estructural.

**9-Registro:** un cambio brusco de tesitura en el que los eventos musicales ocurren, puede ser percibido como un fenómeno estructural. Relaciones a-b-c.

**10-Textura:** a continuación se presentan algunas de las texturas más utilizadas en los géneros musicales en el país:

**Monodia:** canto o composición instrumental formado por una sola línea melódica (interpretado por una sola voz, un instrumento solista o un coro), con o sin acompañamiento musical.

**Bifonía:** una de las primeras formas de acompañamiento musical que ha tenido el hombre haciéndose encuentra en el uso de la bifonía. Este tipo de textura musical consiste en dos líneas melódicas, en las cuales la más grave sostiene un pedal sobre una nota que suena constantemente, mientras que la más aguda lleva una melodía elaborada.

**Hoquetus:** el hoquetus es una técnica rítmica lineal que consiste en la alternancia de la misma nota, altura o acorde. En la Edad Media era una melodía que se compartía de forma alternativa entre las diferentes voces de una obra, normalmente dos, de manera que cuando una voz cantaba sus notas, el resto permanecían calladas hasta que alguna de ellas recogía la línea melódica y la anterior permanecía en silencio.

**Polifónicas:** la textura polifónica, también conocida como *textura contrapuntística*, se caracteriza por el empleo de múltiples voces melódicas que son independientes y de importancia similar. Si las voces se imitan unas a otras, se trataría de polifonía imitativa (como sucede con el *canon* o la *fuga*). Las texturas polifónicas contienen varias melodías que son superpuestas

siguiendo los principios de *consonancia* y *disonancia* de las notas, y es un rasgo distintivo de la música de occidente.

**Homofónicas:** la textura homofónica es el tipo de textura más conocida y usada en el mundo por casi todas las culturas. Está formada por una línea melódica principal que es acompañada por voces y/o instrumentos que ejecutan melodías o acordes en un plano secundario. En esta textura existen múltiples voces sonando, pero a diferencia de la polifonía, sólo una melodía destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico y rítmico.

**Melodía Acompañada:** la melodía acompañada es un tipo especial de homofonía, ya que surge del movimiento acórdico de las voces. Este tipo de textura es el más frecuente desde el Barroco. Consiste en un primer plano, donde se destaca una línea melódica, y un segundo plano, donde escuchamos un fondo sonoro, o acompañamiento.

**Heterofonía:** la heterofonía es un tipo de textura caracterizada por la variación simultánea de una sola línea melódica, se caracteriza con el empleo de varios instrumentos que tocan la misma melodía con diferentes ornamentaciones, aunque a veces es considerada más como una manera de ejecutar una música, que es de base monofónica, que como una textura en sí. En ocasiones pueden aparecer simultaneidades de alturas diversas, lo que aún no lo transforma en una trama polifónica, ya que son pasajes que se dan a partir de un solo plano compartido por todos los ejecutantes.

Un cambio en las relaciones rítmicas y melódicas entre voces es un fácil y frecuentemente percibido fenómeno estructural.

**11-Motivo:** el retorno de un acento rítmico o melódico marcante puede señalar una división en el diseño, entonces, puede ser considerado un fenómeno estructural. Tal retorno puede ser literal o alterado de alguna forma. La percepción del retorno motivito como fenómeno estructural diferente de aquellos previamente discutidos, depende de la retención del oyente, que ha escuchado por un largo periodo de tiempo.

**12-Texto:** el siguiente texto corresponde a una grabación del trabajo “El Pajarillo” (2009), en la que se escucha a la agrupación “Cantares de Napi”, acompañada por la Chirimía del Río Napi cantando una Jugu llamada “La virgen me dio un librito”:



La virgen me dio un librito a que lo leyera

Y yo como no sabía, yo lo leía de mar afuera (bis)

Yo lo leía, de mar afuera (bis)

Yo lo leía, yo lo leía, de mar afuera (bis)

Yo lo leía, yo lo leía, yo lo leía de mar afuera (bis)

De mar afuera de mar afuera, yo lo leía de mar afuera (bis).

### 3.4.1. CARACUMBÉ – BAMBUCO.

A continuación, se realiza el análisis respectivo al *Caracumbé*, un bambuco regional de la Chirimía del Río Napi, en el que se evidencian cada uno de los ítems descritos en los fenómenos estructurales:

**Cadencia:** Se repite una de las frases principales (A), y se corta la frase en la dominante, para caer a la Coda en dominante y así resolver en la tónica.

**Tonalidad y/ o modalidad:** ya que la construcción de la flauta está ligada a una tonalidad específica (G menor), la gran mayoría de canciones que interpreta la Chirimía del Río Napi están sobre esta tonalidad; en el caso del Caracumbé no presenta modalidad hacia otras tonalidades.

**Tempo:** en la interpretación dada por la Chirimía del Río Napi al Caracumbé, se nota un cambio de tempo progresivo, el cual comienza a un tempo “Andante” (83), y poco a poco va acelerando a un tempo más movido (108). Este cambio es bastante perceptible y aunque no es mucho el cambio de tempo, se percibe que cambia a un tempo Bambuco para danzar.

**Metro:** en el Caracumbé no hay cambios métricos sustanciales que afecten la métrica de 6/8 de la canción.

**Ritmo:** no se perciben cambios sistemáticos en los valores rítmicos predominantes que afecten el ritmo y la melodía; cabe aclarar que cada parte tiene su ritmo característico.

**Dinámicas:** en esta canción se entienden las dinámicas trabajadas por las flautas, ya que es una canción que solo maneja este instrumento. En este punto se percibe que la flauta prima siempre tiene una dinámica más amplia que las segundas, ya que estas cuentan con una dinámica más pasiva y esperan la frase para hacer sus respuestas armónicas.

**Densidad:** la densidad sí es notoria en esta canción, y aunque solo se presenta en la introducción melódica, empieza con dos flautas con una vuelta melódica, para después dar paso a la percusión, lo que da densidad y volumen de sonido.

**Timbre:** los cambios tímbricos encontrados en el Caracumbé, giran en torno al registro utilizado por la flauta, en especial en la flauta primera, ya que al inicio de la melodía trabaja un registro medio, y progresivamente varía sus melodías principales colocando apoyaturas o ampliando el registro tímbrico a notas más agudas.

**Registro:** el registro utilizado en esta canción va totalmente de la mano de la estructura que maneja (A-B-C), ya que la parte (A) tiende a tener un registro medio, pero muy anímico; la parte (B) sigue utilizando el registro medio, pero de una forma más pasiva, ya que no utiliza tantas figuras, sino que desplaza un poco los acentos para dar la percepción de algo más pasivo; por último, la parte (C) utiliza un registro más amplio y brillante para dar dinamismo a la estructura y contraste a la canción.

**Textura:** la textura utilizada es homofónica, ya que tiene una melodía principal de la flauta prima, pero tiene dos flautas segundas haciendo un tipo de armonía con notas largas, que se activan finalizando las frases que toca la flauta primera.

**Motivo:** el Caracumbé tiene unos motivos básicos que trabaja (A-B-C). Estos son los motivos principales de la canción, y aunque las melodías varían en algunos puntos, los motivos siguen teniendo la misma estructura.

Flute 1

# EL CARACUMBÉ

Bambuco - regional

Chirimia rio Napi

Trasncipcion: Daniel Bello

The musical score is written for Flute 1 in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/8 time signature. The piece is divided into several measures, with specific sections labeled A, B, C, and Coda. Section A starts at measure 1 and ends at measure 7. Section B starts at measure 8 and ends at measure 14. Section C starts at measure 21 and ends at measure 26. The Coda section starts at measure 34 and ends at measure 38. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing slurs and ties.

©

Figura XXX. Partitura Bambuco - flauta

# BAMBUCO

Chirimia rio Napi  
Daniel Bello

The image shows a musical score for the percussion section of a piece titled 'BAMBUCO'. The score is written for four instruments: Triangulo, Maracas, Caja, and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Triangulo part consists of a sequence of eighth notes. The Maracas part consists of a sequence of eighth notes with a slight accent. The Caja part consists of a sequence of eighth notes with a slight accent. The Bombo part consists of a sequence of eighth notes with a slight accent. The score is written on four staves, each with its own clef and key signature. The Triangulo, Maracas, and Caja parts are written on a single staff each, while the Bombo part is written on a double staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The Triangulo part starts with a quarter rest followed by eighth notes. The Maracas part starts with a quarter rest followed by eighth notes. The Caja part starts with a quarter rest followed by eighth notes. The Bombo part starts with a quarter rest followed by eighth notes. The score ends with a double bar line.

©

Figura XXXI. Partitura Bambuco - percusión

### 3.4.2. LA COCINA – RUMBA.

A continuación, se realiza el análisis respectivo a *La Cocina*, una rumba regional de la Chirimía del Río Napi, en la que se evidencian cada uno de los ítems descritos en los fenómenos estructurales. La rumba, al ser un género musical de ascendencia afro cubana, no hace parte de los aires musicales representativos y tradicionales de las bandas de flautas y tambores del Cauca indígenas, por eso, se puede considerar como un aporte musical de la Chirimía del Río Napi al circuito de bandas y flautas y tambores del Cauca colombiano:

**Cadencia:** se repite una de las frases principales (C), y se corta la frase en la dominante, para caer a la Coda en dominante y así resolver en la tónica.

**Tonalidad y/ o modalidad:** ya que la construcción de la flauta está ligada a una tonalidad específica (G menor), la gran mayoría de canciones que interpreta la Chirimía del Río Napi, están sobre esta tonalidad: en el caso de *La Cocina*, el principio es muy marcado con los acordes de la tonalidad y no presenta modulación hacia otras tonalidades.

**Tempo:** en la interpretación dada por la Chirimía del Río Napi de *La Cocina*, se nota un cambio de tempo progresivo, el cual comienza a un tempo (74) y poco a poco va acelerando a un tempo más movido (113). Cabe resaltar que es una rumba que se encuentra a 6/8, ya que en otras regiones del país la rumba está en métricas binarias.

**Metro:** en la canción *La Cocina* no hay cambios métricos sustanciales que afecten la métrica de la canción.

**Ritmo:** no se perciben cambios sistemáticos en los valores rítmicos predominantes que afecten el ritmo y la melodía.

**Dinámicas:** no es muy frecuente que se encuentren dinámicas dentro de las estructuras de estas canciones, puesto que es un tema de fuerza e identidad de las flautas, contra el volumen que ofrece la percusión.

**Densidad:** la densidad sí es notoria en esta canción, y aunque solo se presenta en la introducción melódica, empieza con dos flautas con una vuelta melódica, para después dar paso a la percusión, lo que da densidad y volumen de sonido.

**Timbre:** los cambios tímbricos encontrados en La Cocina, giran en torno al registro utilizado por la flauta y en especial en la flauta primera, ya que al inicio de la melodía trabaja un registro medio, y progresivamente varía sus melodías principales colocando apoyaturas o ampliando el registro tímbrico a notas más agudas.

**Registro:** el registro utilizado en esta canción va totalmente de la mano de la estructura que maneja (A-B-C), ya que la parte (A) tiende a tener un registro medio, pero muy anímico; la parte (B) sigue utilizando el registro medio, pero de una forma más pasiva, ya que no utiliza tantas figuras, sino que desplaza un poco los acentos para dar la percepción de algo más pasivo; por último, la parte (C) utiliza un registro más amplio y brillante para dar dinamismo a la estructura y contraste a la canción. La Cocina presenta una coda, en la cual, al momento de finalizar, se realiza un arpeggio y cae sobre la tónica.

**Textura:** la textura utilizada es homofónica, ya que tiene una melodía principal de la flauta primera, pero tiene dos flautas segundas que hacen un tipo de armonía con notas largas, las cuales se activan cuando finalizan las frases que toca la flauta primera.

**Motivo:** la canción La Cocina tiene unos motivos básicos que trabaja (A-B-C-Coda). Estos son los motivos principales de la canción, y aunque las melodías varían en algunos puntos, los motivos siguen teniendo la misma estructura.

Flute

# LA COCINA

Rumba

Chirimia Rio Napi

Transcripcion: Daniel Bello

A

7

B

13

C

19

25

Coda

©

Figura XXXII. Partitura Rumba - flauta

# RUMBA

Chirimia rio Napi  
Daniel Bello

The musical score is written for four percussion instruments: Triangulo, Maracas, Caja, and Bombo. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score consists of four measures. The Triangulo part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an 'x' to indicate a specific sound or technique. The Maracas part consists of a steady eighth-note pattern. The Caja part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an 'x'. The Bombo part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an 'x'. The score is written on a grand staff with four staves.

Figura XXXIII. Partitura Rumba - percusión



### 3.4.3. UN NIDITO DE PALOMA – PASILLO.

A continuación, se realiza el análisis respectivo a: *Un nidito de paloma*, un Pasillo regional de la Chirimía del Río Napi, en el que se evidencian cada uno de los ítems descritos en los fenómenos estructurales. Esta canción también aparece en el CD: *De correias y alumbranzas flautas campesinas del Cauca andino* (2000), aunque se le da otra interpretación musical:

**Cadencia:** Se repite una de las frases principales (B), 8 compases, y se corta la frase en la dominante, para caer a la Coda en dominante y así resolver en la tónica.

**Tonalidad y/ o modalidad:** al igual que en las canciones anteriores, la construcción de la flauta está ligada a una tonalidad específica (G menor), la gran mayoría de canciones que interpreta la Chirimía del Río Napi, están sobre esta tonalidad, no presenta modalidad hacia otras tonalidades, por esta razón no es evidente en un cambio notorio en las tonalidades de las flautas.

**Tempo:** en la interpretación dada por la Chirimía del Río Napi de la canción *Un nidito de paloma*, se nota un cambio de tempo progresivo, el cual comienza a un tempo “Andante” (104) y poco a poco va acelerando a un tempo más movido (119).

**Metro:** el pasillo está a un  $\frac{3}{4}$  muy marcado y no tiene variaciones métricas dentro de su estructura.

**Ritmo:** no se perciben cambios sistemáticos en los valores rítmicos predominantes que afecten el ritmo y la melodía.

**Dinámicas:** no es muy frecuente que se encuentren dinámicas dentro de las estructuras de estas canciones, puesto que es un tema de fuerza e identidad de las flautas, contra el volumen que ofrece la percusión.

**Densidad:** la densidad es notoria en esta canción, y aunque solo se presenta en la introducción melódica, empieza con dos flautas con una vuelta melódica, para después dar paso a la percusión, lo que da densidad y volumen de sonido.

**Timbre:** los cambios tímbricos encontrados en Un nidito de paloma, giran en torno al registro utilizado por la flauta y en especial en la flauta prima, ya que al inicio de la melodía trabaja un registro medio, y progresivamente varía sus melodías principales colocando apoyaturas o ampliando el registro tímbrico a notas más agudas.

**Registro:** el registro utilizado en esta canción va totalmente de la mano de la estructura que maneja (A-B-C), ya que la parte (A) tiende a tener un registro medio, pero muy anímico; la parte (B) utiliza un registro más amplio, agudo y brillante. La parte (C) utiliza el registro medio, pero de una forma más pasiva, ya que no utiliza tantas figuras, sino que desplaza un poco los acentos para dar la percepción de algo más pasivo. Cabe resaltar que en este pasillo existen unas variaciones muy marcadas expuestas en la partitura como (A1-B1), dando a entender que son una variación que está muy presente en la estructura de la canción.

**Textura:** la textura utilizada es homofónica, ya que tiene una melodía principal de la flauta prima, pero tiene dos flautas segundas que hacen un tipo de armonía con notas largas, las cuales se activan cuando finalizan las frases que toca la flauta primera.

**Motivo:** Un nidito de paloma tiene unos motivos básicos que trabaja (A-B-C). Estos son los motivos principales de la canción, y aunque las melodías varían en algunos puntos, los motivos siguen teniendo la misma estructura.

Flute

# Un nidito de paloma

Pasillo - Regional

Chirimia Rio Napi

Transcripcion: Daniel Bello

The musical score is written for a flute in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six staves of music, each starting with a measure number and a section label:

- Staff 1: Measure 1, Section A. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter rest.
- Staff 2: Measure 7, Section B. The melody continues with quarter notes C5 and B4, followed by eighth notes A4 and G4, and a quarter rest.
- Staff 3: Measure 14, Section A1. The melody features quarter notes G4 and F4, followed by eighth notes E4 and D4, and a quarter rest.
- Staff 4: Measure 21, Section C. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter rest.
- Staff 5: Measure 28, Section B1. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter rest.
- Staff 6: Measure 35, Section Coda. The melody concludes with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter rest.

©

Figura XXXIV. Partitura Pasillo - flauta

# PASILLO

Chirimia rio Napi  
Daniel Bello

The image shows a musical score for four percussion instruments: Triangulo, Maracas, Caja, and Bombo. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Triangulo part uses quarter notes and quarter notes with an 'x' above them. The Maracas part uses quarter notes. The Caja part uses eighth notes in a rhythmic pattern. The Bombo part uses eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a '7' below them.



Figura XXXV. Partitura Pasillo - percusión

#### 3.4.4. DAME TU RELOJ PASTORA – PASEO.

A continuación, se realiza el análisis respectivo a *Dame tu reloj pastora*, un Paseo regional de la Chirimía del Río Napi, en el que se evidencian cada uno de los ítems descritos en los fenómenos estructurales. El paseo es otro género que aporta la Chirimía del Río Napi a los conjuntos de flautas y tambores en el Cauca.

**Cadencia:** Se repite una de las frases principales (C), y se corta la frase en la dominante, para caer a la Coda en dominante y así resolver en la tónica.

**Tonalidad y/ o modalidad:** al igual que en las canciones anteriores, la construcción de la flauta está ligada a una tonalidad específica (G menor), por eso esta melodía está sobre esta tonalidad y no tiene cambios modales o tonales.

**Tempo:** en la interpretación dada por la Chirimía del Río Napi de la canción Dame tu reloj pastora, se nota un cambio de tempo progresivo, el cual comienza a un tempo (69) y poco a poco va acelerando a un tempo más movido (74).

**Metro:** el paseo está en un compás partido<sup>21</sup>, algo que no se utiliza mucho en las músicas del Bajo Cauca, ya que la música afro tiende a ser en su gran mayoría a 6/8.

**Ritmo:** no se perciben cambios sistemáticos en los valores rítmicos predominantes que afecten el ritmo y la melodía.

**Dinámicas:** no es muy frecuente que se encuentren dinámicas dentro de las estructuras de estas canciones, puesto que es un tema de fuerza e identidad de las flautas, contra el volumen que ofrece la percusión.

---

<sup>21</sup> Un compás de 2/2 o compás partido se mira un poco extraño, pero miramos el denominador y según el "valor absoluto" de nuestras fig. musicales vemos que corresponde a una blanca, entonces en este compás la blanca equivaldría a un tiempo, la negra equivaldría a 1/2 tiempo la redonda equivaldría a 2 tiempos y así. Y los tiempos que podemos ejecutar por compás son 2 tiempos (esto según el numerador). Definición sacada de <http://sofgen.blogspot.com/2012/07/compases.html>.

**Densidad:** la densidad es notoria en esta canción, y aunque solo se presenta en la introducción melódica, empieza con dos flautas con una vuelta melódica, para después dar paso a la percusión, lo que da densidad y volumen de sonido.

**Timbre:** los cambios tímbricos encontrados en Dame tu reloj pastora giran en torno al registro utilizado por la flauta y en especial en la flauta prima, ya que al inicio de la melodía trabaja un registro medio, y progresivamente varía sus melodías principales colocando apoyaturas o ampliando el registro tímbrico a notas más agudas.

**Registro:** el registro utilizado en esta canción va totalmente de la mano de la estructura que maneja (A-B-C), ya que la parte (A) tiende a tener un registro medio, pero muy anímico; la parte (B) utiliza un registro más amplio, agudo y brillante; y la parte (C) utiliza el registro medio, pero de una forma más pasiva, ya que no utiliza tantas figuras, sino que desplaza un poco los acentos para dar la percepción de algo más pasivo. Cabe resaltar que en este pasillo existen unas variaciones muy marcadas expuestas en la partitura como (A1-B1), dando a entender que son una variación que está muy presente en la estructura de la canción.

**Textura:** la textura utilizada es homofónica, ya que tiene una melodía principal de la flauta prima, pero tiene dos flautas segundas que hacen un tipo de armonía con notas largas, las cuales se activan cuando finalizan las frases que toca la flauta primera.

**Motivo:** La canción Dame tu reloj pastora tiene unos motivos básicos que trabaja (A-B-C). Estos son los motivos principales de la canción, y aunque las melodías varían en algunos puntos, los motivos siguen teniendo la misma estructura.

Flute

# DAME TU RELOJ PASTORA

Paseo - Regional

Chirimia de Rio Napi  
Transcripcion: Daniel Bello

The musical score is written for a flute in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains measures 1 through 5. The second staff is labeled 'B' and contains measures 6 through 10, with a first ending labeled 'A1' at the end. The third staff is labeled 'B1' and contains measures 11 through 15. The fourth staff is labeled 'C' and contains measures 16 through 20. The fifth staff is labeled 'Coda' and contains measures 21 through 24. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

©

Figura XXXVI. Partitura Paseo - flauta

# PASEO

Chirimía río Napi  
Daniel Bello

The image shows a musical score for percussion instruments in 4/4 time. The score is divided into four staves, each representing a different instrument: Triangulo, Maracas, Caja, and Bombo. The Triangulo staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Maracas staff uses a treble clef and a key signature of one sharp. The Caja staff uses a treble clef and a key signature of one sharp. The Bombo staff uses a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each containing a specific rhythmic pattern for each instrument. The Triangulo part features a series of eighth notes. The Maracas part features a series of eighth notes with a consistent interval. The Caja part features a series of eighth notes with a consistent interval. The Bombo part features a series of eighth notes with a consistent interval.

©

Figura XXXVII. Partitura Paseo - percusión



### 3.5 Flautas acompañantes o segundas.

Es importante hacer un análisis aparte de las flautas segundas o las flautas acompañantes, ya que dentro de las formas de análisis musical académico no se puede encasillar este tipo de acompañamiento, debido al lenguaje musical que se evidencia dentro de cada comunidad, tanto indígena como afro descendiente. Dentro de la cosmovisión de cada cultura, existe un lenguaje musical específico que debe entenderse para poder hacer un acompañamiento musical en las flautas segundas o acompañantes. Esta actividad conlleva un trabajo investigativo de inmersión total y de práctica musical con la comunidad específica con la que se esté trabajando en este caso específico con las comunidades de Río Napi. Realizar una inmersión total en estas comunidades puede generar un trabajo mucho más extenso, tales como los realizados por Duran (S.F) o Pineda Parra (2004), quienes han elaborado análisis de este tipo de acompañamiento a profundidad, y con los cuales se puede percibir el lenguaje musical que manejan estas comunidades. Debido a estos antecedentes, este punto del trabajo se va a tomar de las investigaciones previamente mencionadas.

El trabajo realizado por Alejandro Durán es la investigación más cercana a la Chirimía del Río Napi. En su trabajo hace énfasis en la forma de acompañamiento de las flautas segundas en esta agrupación, por ejemplo, se explica la función de cada una de las flautas:

La primera flauta, como mencioné anteriormente, cumple la función de líder en el grupo, interpretando las melodías ya existentes tanto de la tradición de las flautas como de otros repertorios ajenos a este sistema musical. Esta primera flauta, como en el caso de las demás tradiciones referentes al formato, usa el registro más agudo de las tres, el cual va desde el comienzo de la segunda octava de la flauta hasta el segundo o tercer sonido de la tercera octava...En el caso de la segunda, el registro usado se limita a los primeros cuatro sonidos de la segunda octava. El rol de esta flauta, como dice Don Serafín, es quedarse en este punto del registro, acompañar a la primera siempre desde la misma región. (Duran, (s.f), pág. 8).

Este enunciado deja ver el rango sonoro que tiene cada una de las flautas que interpreta esta agrupación, y la función que tienen dentro de su lenguaje y su musicalidad. Uno de los ejemplos que da Durán en su trabajo de la forma de acompañamiento de las flautas segundas, se muestra en la siguiente foto:



Figura XXXVIII. Acompañamiento flauta segunda. Fuente: Alejandro Durán.

Como se puede observar en la foto anterior los movimientos de las flautas segundas están totalmente relacionados con la melodía principal, y con la estructura que maneja la melodía de la flauta primera. Por otra parte, la otra flauta segunda o la flauta tercera es la que se encarga de hacer un colchón armónico, es decir, que se encarga de hacer notas largas a la terminación de las frases, para hacer un relleno musical entre una frase y su final, hacia la siguiente frase. Este tipo de acompañamiento se llama elisión y tiene mucha relación con el tipo de acompañamiento que hacen las flautas del macizo colombiano, como lo presenta Carlos Pineda (2004), en la investigación a las flautas traversas de la comunidad Nasa. Un ejemplo de las flautas segundas en el macizo se puede apreciar en la siguiente foto, extraída del documento Carlos Pineda (2004):

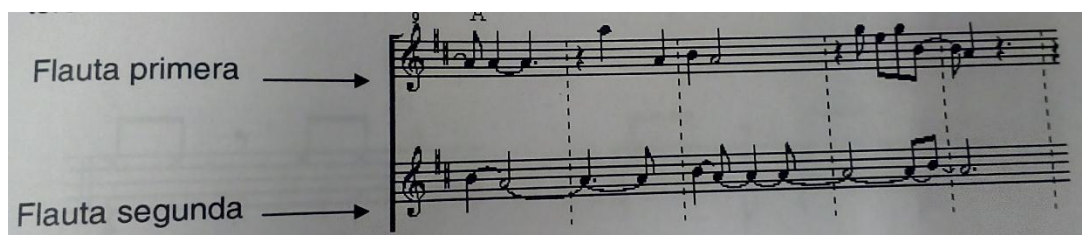


Figura XXXIX. Acompañamiento flauta segunda. Fuente: Carlos Pineda

En la foto anterior se evidencia el movimiento de la flauta segunda en las músicas de los Nasa; en la Chirimía del Río Napi ocurre un fenómeno similar en la forma de acompañamiento de la flauta tercera, y se puede tomar como referencia para poder entender este tipo de músicas y el lenguaje en el que se desenvuelven. Este tipo de acompañamiento responde a la primera en notas pedales o inclusive en respuestas en forma de eco (Pineda Parra, 2004, pág. 44).

Es de gran valor reconocer las investigaciones tanto de Carlos Pineda como de Alejandro Durán, ya que ayudan a entender la manera cómo cada comunidad le da su identidad a cada música, y cuál es el rol jerárquico de los instrumentos, en este caso de las flautas. También permiten entender como estos instrumentos aportan al lenguaje musical y a las prácticas musicales de la Chirimía del Río Napi.

### 3.6 Resultados del análisis musical

El análisis realizado a los cuatro géneros tomados del repertorio de la Chirimía del Río Napi arroja unos resultados que demuestran las similitudes entre las comunidades afro e indígenas, y evidencian un sincretismo cultural y musical que se ha desarrollado en el sur del Departamento del Cauca. Estos resultados se presentan en los siguientes puntos.

Como se puede observar en la descripción de los géneros, existen unos aires musicales que trabaja la Chirimía del Río Napi que están más ligados a lo afro, y otros que están más ligados a lo indígena, aunque existen algunos que están entre las dos culturas y comparten rasgos característicos de cada una, como se puede evidenciar con los aires de bambuco y pasillo, los cuales son los géneros más representativos de la región andina colombiana. Estos dos estilos musicales, aunque son ritmos autóctonos colombianos, tienen variadas versiones de su origen y desarrollo dentro del país, puesto que presentan vestigios de músicas europeas, indígenas y africanas. Como consecuencia, aún se debate las hipótesis del surgimiento de estos ritmos, aunque no se puede negar su importancia dentro de las prácticas culturales en el territorio nacional.

Como se puede observar en la investigación, el currulao y la juga son géneros musicales que están totalmente ligados a las músicas afrodescendientes, ya que dentro del análisis musical se muestra que son ritmos que se tocan principalmente en los conjuntos de marimba en el pacífico y su organología es descendiente directa de los esclavos traídos de África. Por otro lado, la rumba y el paseo son aires musicales que no están relacionados directamente con los haceres musicales del pacífico colombiano, porque tienen una influencia antillana y caribeña que ha sido desarrollada en esta región del Cauca. Debido a que estos cuatro géneros musicales son propios de otras culturas se puede afirmar que son un aporte a los estilos musicales que se presentan en las bandas de flautas y tambores de la región, siendo la Chirimía del Río Napi una agrupación representante del circuito de bandas de esta región, tal y como lo muestra Romero Garay y Miñana Blasco (2011), en el texto *Escuela de flautas y tambores*.

La organología trabajada por la Chirimía del Río Napi muestra que esta agrupación tiene rasgos característicos africanos, indígenas y europeos, lo que evidencia la influencia que tuvo cada una de estas culturas en la región pacífica y el sincretismo cultural que se presentó en esta región, y que hoy son visibles en el hacer musical de esta chirimía Caucana.

Dentro del análisis musical específico a las canciones de la Chirimía del Río Napi, y en los cuatro géneros musicales, se encontraron similitudes musicales con las bandas de flautas y tambores del macizo andino. Una de las semejanzas que se encontró es que en el repertorio que trabaja la chirimía, es que en el CD “El pajarillo (2009) hay canciones que comparten con el repertorio trabajado por la chirimía de los Nasa y que se puede evidenciar con el CD: “De correias y alumbranzas flautas campesinas del Cauca andino (2000). Aunque no tienen similitudes con todas las canciones, existen algunas que tienen la misma melodía pero diferente acompañamiento y diferente significado que le da cada cultura. Esta afirmación es apoyada por la investigación realizada por Durán, en la que afirma:

A este caso de Don Leonte habría que añadirle la similitud que existe entre el estilo de muchos de sus temas y la música del macizo, lo cual nos recuerda la relación de origen que tienen las diferentes tradiciones de flautas y tambores. (Duran, (s.f)).

A estas semejanzas se les suma las similitudes que se encuentran en las formas y los motivos que manejan dentro de su repertorio, ya que es importante resaltar que la mayoría de canciones tienen el mismo esquema que trabajan las bandas de flautas y tambores del macizo caucano.

## CONCLUSIONES

El territorio en el que residen los integrantes de la Chirimía del Río Napi es un territorio que ha sufrido los estragos de la guerra interna que ha vivido el país por más de 50 años, por esta razón el acceso al sur del Cauca es limitada y controlada por los actores de la guerra en Colombia, esto generó que la investigación realizada con la Chirimía del Río Napi se dificultara y que se buscaran estrategias alternas para llevar a cabo el trabajo monográfico.

Otro dato importante, es que las pocas investigaciones realizadas en esta región del sur del Cauca, también influyó en el desarrollo del trabajo de grado, ya que al tener pocas evidencias escritas fue necesario tomar referencias de culturas y zonas alternas, y compararlas con las prácticas culturales que se desarrollan en las riberas del Río Napi. A partir de allí se realizó un análisis de las expresiones artísticas de las culturas que residen en el macizo colombiano, muy cerca del municipio de Guapi, y que comparten rasgos culturales que se evidencian principalmente en la organología, en su repertorio, y hasta en la forma interpretativa de la música.

En cuanto al ámbito cultural, la fuerte relación que tiene la Chirimía del Río Napi con los circuitos de bandas y tambores del Cauca, permite entender que estos dos tipos de agrupaciones no solo comparten su formato instrumental, y en cierta medida su musicalidad, sino que en un momento determinado de la historia existió, y aún existe, un sincretismo cultural que permeo ambas culturas y alimentó el hacer musical de cada una de estas poblaciones, haciendo que las comunidades que viven en la ribera de Río Napi tengan un hacer cultural único e intercultural en la región.

El departamento del Cauca es uno de los puntos en los que se evidencia el sincretismo cultural, ya que sus territorios han sido habitados por comunidades indígenas prehispánicas, asentamientos afrodescendientes y comunidades religiosas europeas, lo cual generó una mixtura cultural que al día de hoy se ve reflejada en el paisaje sonoro de esta región.

Los procesos interculturales presentes en las comunidades del Departamento del Cauca se evidencian en las músicas que interpreta la Chirimía del Río Napi, ya que es evidente que en algunos de los aires musicales que tocan, en la organología instrumental, y en la forma

interpretativa de los instrumentos, se encuentran vestigios de las culturas que alimentaron las manifestaciones musicales de esta agrupación. Uno de los ejemplos que se puede tomar, es aquél que habla del origen y desarrollo del bambuco, un género representativo de Colombia, en especial de la zona andina, y que rastrea la génesis de este aire musical en tres culturas totalmente diferentes, pero que a través de la historia han marcado el proceso cultural de la región, generando varias hipótesis que en gran medida aportan a la explicación del sincretismo cultural que se vivió en esta región, desde el coloniaje español hasta la actualidad.

Un punto crucial de esta mezcla cultural se evidencia en las flautas utilizadas por la Chirimía del Río Napi, ya que la flauta es un instrumento propio de las culturas que residen en el macizo colombiano, y es uno de los instrumentos representativos de las comunidades indígenas andinas. Esta conclusión se apoya en las entrevistas realizadas a los integrantes de la agrupación, quienes afirman que las flautas y los materiales que utilizan para su elaboración son traídos de otra región habitada por los indígenas, y que son encargos especiales que ellos realizan para poder fabricar las flautas, lo que por ende demostraría que, en cierta medida, aún existen relaciones comerciales entre ambas culturas.

Los análisis musicales realizados a las canciones de la Chirimía del Río Napi reflejan la diferencia de los lenguajes musicales que se perciben en el territorio nacional, a las formas simétricas occidentales que se enseñan en la academia ya que aunque la música tiende a acercarse a los estándares musicales como lo tonal y métrico, siempre tienden a expresar la libertad de las expresiones musicales que se evidencian en Colombia y en este caso en el departamento del Cauca, ya que a grandes rasgos se entiende que las expresiones musicales no solo son notas combinadas con percusión acompañada, sino que es una forma de comunicación no verbal y una parte de la cosmovisión de estas comunidades.

En cuanto al análisis musical que se abordó, se puede afirmar que permitió encontrar las similitudes y diferencias que se observan entre la Chirimía del Río Napi y el circuito de bandas de flautas y tambores del macizo andino, en cuanto a repertorio, esquemas, motivos y organología. Por otra parte, se evidencian los aportes musicales de la Chirimía del Río Napi a los conjuntos de flautas andinos, en los que se pueden resaltar los géneros de influencia afrodescendientes, antillanos y caribeños con los que trabaja esta agrupación, y que enriquecen el mapa sonoro de la región.

Por último, cabe resaltar que el resultado y la conclusión de este proyecto de grado denota la importancia de realizar un proyecto investigativo a la Chirimía del Río Napi y a sus prácticas culturales, porque, como ya se había descrito antes, existen pocos documentos que hablen de esta región, de su cultura y de las agrupaciones que se desenvuelven en este territorio caucano. Si no se empieza a entender este territorio sonoro, o a dejar registro escrito de este circuito de flautas y tambores de comunidades negras que empiezan a sobresalir a lo largo del litoral pacífico, podríamos extraviar unas memorias culturales y musicales que pueden olvidarse completamente o transformarse con el paso del tiempo; por esta razón, este trabajo es un aporte a las investigaciones de las comunidades negras del pacífico y a sus expresiones culturales, cuyos habitantes, a pesar de las adversidades geográficas y sociales, han sabido mantener sus conocimientos ancestrales y expresarlos con orgullo ante los ojos de quienes se interesan por su cultura.



## BIBLIOGRAFÍA

- De correias y alumbranzas flautas campesinas del Cauca andino. (2000). Bogota , Colombia.
- Chirimía del Río Napi - Concierto completo + entrevista / sonidoenvivo.org.* (08 de noviembre de 2012).  
Obtenido de [archivo de video]. Recuperado de  
<https://www.youtube.com/watch?v=XKMg8azTFRU&t=2823s>
- Tierra tu tiempo.* (2012). Obtenido de <https://tierra.tutiempo.net/colombia/cerro-napi-co047129.html>
- Almonacid, W. (2015). *punto cero de la musica colombiana*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.  
Biblioteca Nacional. (2012). *Musica con tempo colombiano archivo sonoro*. Bogotá, Colombia.
- Botero Chica, C. A. (26 de febrero de 2010). *Chocó biogeografico un tesoro de la naturaleza*. Obtenido de  
[https://www.ecoportal.net/temas-especiales/biodiversidad/el\\_choco\\_biogeografico\\_un\\_tesoro\\_de\\_la\\_naturaleza/](https://www.ecoportal.net/temas-especiales/biodiversidad/el_choco_biogeografico_un_tesoro_de_la_naturaleza/),
- Colombia, p. n. (2002 - 2009). *parque nacional natural munchique*. Obtenido de  
<http://www.parquesnacionales.gov.co/portal/es/parques-nacionales/parque-nacional-natural-munchique/>,
- Constanza. (05 de 05 de 2008). *Origen de la rumba*. Obtenido de Origen de la rumba:  
<http://origendelarumba.blogspot.com/>
- Cuero, J. (20 de 01 de 2019). Entrevista realizada en Cali. (D. Bello, Entrevistador)
- DANE. (2005). *censo Colombia*. Bogotá.
- Duran, A. ((s.f)). *Musica negra de flautas y tambores: el papel de las flautas en la musica del pacífico sur*. Bogotá.
- Garcia, C. (3 de Diciembre de 2010). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jNmnWmYO24U>
- Hammersley, m., & Atkinson, P. (1994). *Etnografia. metodos de investigacion*. Bogotá.
- Isaacs, J. (1867). *La maria*. Mateu.
- kuv´, N. (Compositor). (1998). *Nasa kuv´ fiestas flautas ya tambores nasa*. [N. kuv´, Intérprete] Bogotá, Colombia.

- Libreros. (7 de septiembre de 2014). *el pais*.
- Londoño, A. (1985). *El currulao*. Medellín.
- Lozano, D. (2011). *Los ritmos cortesanos del Chocó*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Malta, C. (Compositor). (1999). Carlos Malta e pife moderno. [C. Malta, Intérprete] Brasil.
- Mañana, A. d. (1981). *la escuela primaria: una perspectiva etnografica*. Bogotá : Universidad pedagógica nacional.
- Marulanda, O. (1984). Bogotá.
- Medina, L. A. (2014). *Encuentro con una tradicion oral en el pacífico sur, descripcion de las jugas de arrullo y alabaos*. Bogotá: Universidad pedagógica Nacional.
- Ministerio de educacion nacional. (2003). *Musicas tradicionales y contemporaneas*. Obtenido de Musicas tradicionales y contemporaneas: <http://colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-85714.html>
- Miñana, C. (1988). *Flautas traversas sin llaves*. Medellín: el taller del artesano.
- Miñana, C. (1997). *De fastos a fiestas: navidad y chirimias en Popayan*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Miñana, C. (2005). *Bandas de flautas de acá y de allá*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Morales, G. A. (1973). *La música Folklorica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Morales, G. A. (1983). *compendio general del flokllore colombiano*. Bogotá: Biblioteca banco popular.
- Museo Nacional. *Exposicion de las migraciones a América*. Museo Nacional, Bogotá.
- Napi, C. d. (Compositor). (2009). El pajarillo. [C. d. Napi, Intérprete] Guapi, Cauca, Colombia.
- Navarrete, M. c. (2005). *Genesis del desarrollo de la esclavitud en Colombia en el siglo XV y XVI*. Cali: Universidad del Vale.
- Navarrete, M. C. (2005). *Genesis del desarrollo de la esclavitud en Colombia en el siglo XV y XVI*. Cali: Universidad del Valle.
- Ocampo Lopez, J. (2002). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: el Áncora.
- Pantoja, C. (2018). *La joga: del rio a la ciudad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

- Pineda Parra, C. A. (2004). *Seis obras del repertorio indígena nasa para quinteto de flautas traversas de llaves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- psyma. (2015). investigación etnográfica. *psyma*, 1.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1986). *Orfebrería y chamanismo, un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Bogotá.
- Rodríguez, M. A. (26 de 11 de 2018). *Musicalafrolatino youtube*. Obtenido de Musicalafrolatino youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WHBjtudLyVs>
- Romero Garay, O., & Miñana Blaco, C. (2011). *Escuela de flautas y tambores*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Romero Garay, O., Ascanio Rincon, A., & Pineda Parra, C. (2011). *Escuela de flautas y tambores*. Cauca: Ministerio de cultura.
- Sarmiento, U. (Compositor). (2012). Pajarillo. [C. d. Napi, Intérprete] Colombia.
- Serra, C. (2004). Etnografía escolar, etnografía de la educación. *revista de educación universidad de girona*, 1.
- Tobar, M. C. (2003). Proceso de folklorización en Colombia, orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas. En M. Chaves de Tobar, *Proceso de folklorización en Colombia, orígenes históricos y elementos unificadores de las culturas* (pág. 2). España.
- Vasquez, c., & Arnulfo. (16 de Agosto de 2018). entrevista a la chirimía del río Napi. (D. Bello, Entrevistador)

## DISCOGRAFÍA

De correias y alumbranzas flautas campesinas del Cauca andino. (2000). Bogota , Colombia.

Sarmiento, U. (2012). Pajarillo [Grabado por C. d. Napi]. Colombia.

*Chirimía del Río Napi - Concierto completo + entrevista / sonidoenvivo.org*. (08 de noviembre de 2012). Obtenido de [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XKMg8azTFRU&t=2823s>

Rodriguez, M. A. (26 de 11 de 2018). *Musicalafrolatino youtube*. Obtenido de Musicalafrolatino youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WHBjtudLyVs>

kuv´, N. (1998). Nasa kuv´ fiestas flautas ya tambores nasa [Grabado por N. kuv´]. Bogotá, Colombia.

Garcia, C. (3 de Diciembre de 2010). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jNmnWmYO24U>

Malta, C. (1999). Carlos Malta e pife muderno [Grabado por C. Malta]. Brasil.

Guaxaro, 2006.