

Anexo 1.

PEC Institucional: PEC INEQUI

Modelo Pedagógico Embera: MODELO PEDAGOGICO EMBERA 20 de mayo

Plan de Vida Cañamomo Lomaprieta. PLAN DE VIDA CAÑAMOMO Y LOMAPRIETA

Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire: FreirePedagogiadelOprimido

Anexo 2. Antecedentes de Investigación

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	<i>Título: La lectoescritura de la música a partir de las músicas tradicionales de la chirimía caucana</i> <i>Autor: Juan Carlos Gómez Álvarez</i> Año: 2022 Revista: <i>Mayéutica. Revista Científica de Humanidades y Artes</i> , Vol. 10, N.º 2, julio-diciembre 2022, Información de la Revista: Universidad Benito Juárez (México). DOI: 10.5281/zenodo.6814434,
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Métodos de lectoescritura musical utilizados en la Universidad del Cauca carecen de contextualización sociocultural. Objetivos: Diseñar un método de lectoescritura musical contextualizado usando la música de chirimía caucana, para fortalecer la formación pedagógica en la licenciatura en música
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Investigación etnomusicológica con enfoque constructivista . • Método: exploratorio-descriptivo, de diseño pedagógico. • Muestra: 3 poblaciones: docentes del programa de Licenciatura en Música (n=7), egresados del mismo programa (n=24) y músicos de 12 agrupaciones de chirimía urbana en Popayán y Timbío. • Instrumentos: Encuestas, entrevistas, análisis de fuentes bibliográficas, sonoras y audiovisuales.
Hallazgos y resultados	• La enseñanza de la lectoescritura se basa en métodos eurocentristas que no responden al contexto local. • La mayoría de docentes y egresados reconocen la necesidad de un método contextualizado. • Las agrupaciones de chirimía interpretan géneros variados (cumbia, bambuco, porro, etc.) con formatos instrumentales versátiles y de bajo costo. • Se valida la posibilidad y necesidad de crear un método de lectoescritura a partir de la música de chirimía.
Aportes al proyecto de investigación	• Fundamenta la lectoescritura musical desde una perspectiva ancestral usando la chirimía como recurso didáctico contextual.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Propone un enfoque metodológico replicable en entornos escolares, especialmente rurales o indígenas como Quebralomo. • Justifica la elaboración de materiales pedagógicos propios a partir de las músicas tradicionales, lo cual fortalece la identidad cultural y favorece aprendizajes significativos. • Promueve la chirimía como herramienta formativa, creativa y de apropiación territorial.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: La Chirimía Caucana como Estrategia Didáctica: Un Enfoque Contextualizado para la Enseñanza de la Lectoescritura Musical Autor: Yovert Edwin Ussa-Lopez Año: 2025 Revista: Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México Información de la Revista: ISSN 2707-2207/ ISSN 2707-2215 (en línea) Marzo-Abril 2025. Volumen 9, Número 2. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v9i2
Problema de investigación y/u objetivos	Carencia de estrategias contextualizadas para enseñar lectoescritura musical en secundaria; objetivo general: analizar el impacto de la chirimía caucana en el aprendizaje de la notación musical y en el desarrollo de habilidades sociales de los estudiantes.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	- Enfoque: cualitativo. - Diseño: fenomenológico-hermenéutico; alcance descriptivo-interpretativo. - Muestra: 15 estudiantes de básica secundaria y media de una institución rural del Cauca, seleccionados por muestreo intencional. - Técnicas / instrumentos: análisis documental; observación participante con notas de campo; entrevistas semiestructuradas en profundidad; triangulación metodológica y validación por juicio de expertos.
Hallazgos y resultados	- La práctica de chirimía facilita la comprensión de la notación musical al unir escucha, ejecución oral y escritura. - Mejora la motivación, la autonomía y la transición “oído → partitura”. - Los ensambles tradicionales fortalecen comunicación, trabajo en equipo, identidad cultural y autoestima. - Las habilidades sociales adquiridas se transfieren a otros contextos académicos y comunitarios
Aportes al proyecto de investigación	- Ofrece un modelo didáctico contextualizado que integra arte tradicional y currículo, útil para la línea sobre artes ancestrales como la enseñanza y el aprendizaje de la Chirimía en la Institución Educativa Quiebralomo. - Demuestra cómo el aprendizaje situado y la oralidad pueden potenciar competencias académicas y socio-emocionales. - Brinda pautas metodológicas (observación participante, entrevistas, triangulación) aplicables a expresiones artísticas indígenas como las musicales.
Matriz análisis de antecedentes de investigación	

Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: <i>Los pasos del folklore colombiano – Gaitas y tambores,</i> Autor: Manuel Zapata Olivella Año: no especificado Revista: <i>Boletín Cultural y Bibliográfico – Biblioteca Luis Ángel Arango,</i> Información de la Revista: Publicación cultural del Banco de la República (Colombia), digitalizada por su biblioteca virtual. El artículo forma parte de un número monográfico o sección dedicada al folklore nacional.		
Matriz análisis de antecedentes de investigación			
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	tradicionales de la costa Atlántica colombiana, rescatando su valor como expresiones vivas del mestizaje cultural. Título del artículo: <i>Resonancias de la Chirimía Caucana: problemática, investigación y integración en la Música Académica,</i> con tono etnográfico. Autor: Yoverl Edwin Ussa-Lopez (Institución Educativa Técnica Ciudad de Cali, Valle del Cauca, Colombia), Año: 2025 Método: investigación etnográfica–histórica de tipo cualitativo y narrativo. Revista: Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México. Información de la Revista: ISSN 2707-2215 (en línea) Enero-Febrero 2025, Volumen 9, Número 1 Instrumentos: Testimonios, experiencia de campo del autor (investigador y escritor afrodescendiente), sin		
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: falta de una visión sistematizada sobre la chirimía caucana; dispersión de la literatura y escasa integración en la educación formal. Objetivos: 1 Recopilar estudios en bases indexadas y repositorios. 2 Clasificar la producción por tipo de documento, año, temática y fuente. 3 Analizar tendencias y vacíos para orientar futuras investigaciones.		
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Los tambores (membr y macho o llamador) son de origen africano, con técnica compleja de ejecución que Revisión sistematizada cualitativa con enfoque descriptivo-exploratorio. • Método: protocolo PRISMA y análisis de fuentes críticas. • Muestra: 45 digital, africana, española. • Muestreo: 45 digital, africana, española. • Instrumentos: búsquedas en Scopus, Web of Science, SciELO, Dialnet, Redalyc y Google Scholar; gestores bibliográficos; matrices de extracción y categorización. • Reconoce la profundidad histórica y el valor ancestral de los instrumentos tradicionales como el tambor		
Hallazgos y resultados	• Creciente interés académico por la chirimía caucana desde 2020, con estudios que abarcan identidad, re-etnización, fusión con banda sinfónica, pedagogía, hibridaciones contemporáneas y resistencia sociopolítica. • Persisten vacíos: poca investigación sobre didáctica formal, escasa sistematización curricular y falta de políticas educativas inclusivas. • La revisión identifica la chirimía como vehículo de memoria histórica, herramienta de movilización social y fuente de innovación musical académica.		

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	• Entrega un estado del arte condensado que facilita localizar fuentes clave para diseñar contenidos escolares sobre chirimía. • Señala lagunas pedagógicas —oportunidad para que en la Institución Educativa Quiebralomo se lidere prototipos didácticos de enseñanza de la chirimía. • Refuerza la pertinencia de integrar la chirimía en el currículo como patrimonio vivo, articulando investigación, creación y acción comunitaria.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Las músicas colombianas en el currículo adicional de los programas profesionales de educación musical de Ibagué, Autor: Boris Alfonso Salinas-Arias (Universidad del Tolima, Colombia) Año: 2020 Revista: <i>PANORAMA</i> (vol. 14, n.º 27) – Politécnico Grancolombiano, Información de la Revista: DOI 10.15765/pnrm.v14i27.1521; artículo disponible en Redalyc.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: escasa presencia de las músicas colombianas en la educación superior musical de Ibagué, históricamente dominada por la tradición euro-clásica. Objetivo: identificar y analizar el <i>currículo adicional</i> (actividades extracurriculares) del Conservatorio del Tolima para determinar qué, cuánto y cómo se incluye música colombiana, desde un enfoque decolonial.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Estudio de caso con postura decolonial. • Método: revisión documental de guías de programación 2015 (IV Festival Internacional de Piano “Óscar Buenaventura” + Temporada de Conciertos), categorización y análisis temático según Stake (1999). • Muestra: 55 eventos (12 festival, 43 temporada).

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Instrumentos: programas impresos/digitales, matriz de códigos (instrumentos, formatos, repertorio, región, compositor).
Hallazgos y resultados	• El <i>currículo como lugar</i> se materializa en el Salón de Conciertos Alberto Castilla; allí el repertorio funciona como espacio formativo no oficial. • Música clásica europea domina: 1/3 de conciertos solo europeos; solo 1 concierto (de 43) dedicado íntegramente a música colombiana. • Se interpretaron 32 obras colombianas (41 ejecuciones) de 10 ritmos; predominan bambuco y pasillo andinos; ausencia total de llanero, indígena y nariñense; participación mínima del Pacífico e insular. • Solo un ensamble específico de música colombiana (grupo estudiantil) frente a múltiples formatos sinfónicos; se evidencian patrones de blanqueamiento y eurocentrismo.
Aportes al proyecto de investigación	• Expone cómo los espacios extracurriculares pueden reproducir hegemonías o abrirse a la diversidad: evidencia útil para <i>adicionar espacios</i> donde la chirimía sea protagonista. • Subraya la necesidad de políticas institucionales (no solo iniciativas individuales) para integrar músicas ancestrales y contrarrestar la colonialidad. • Inspiración para convertir patios y corredores de la Institución Educativa Quiebralomo en escenarios formativos de chirimía, articulando territorio y sonido. • Ofrece un marco comparativo para monitorear la representación regional (ritmos, formatos, compositores) y evitar procesos de “blanqueamiento” en la propuesta educativa.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Experiencia, reflexividad y trabajo de campo: análisis de una relación con las músicas tradicionales,

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Autor: Roberto Campos Velázquez – Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2020, Antrópica. Revista: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, Información de la Revista: ISSN 2448-5241; editada por Universidad Autónoma de Yucatán (México).
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: la etnomusicología mexicana arrastra determinismos históricos (musicología comparada, folclor musical, salvamento) que condicionan la forma de vincularse con las músicas tradicionales. Objetivo: analizar reflexivamente cómo la propia trayectoria del autor —escucha de fonogramas TMM-INAH, Nueva Canción, socialización católica popular— configuró la elección de su objeto (música ritual huave de San Mateo del Mar), sus métodos y la manera de producir/- comunicar resultados; evidenciar que dicha reflexividad permite una práctica etnomusicológica más crítica y consciente.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Auto-etnografía reflexiva (Bourdieu). • Se centra en las experiencias de trabajo de campo 2010 con comunidad huave (grupo indígena que habita en el Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca, México), más el proceso posterior de transcripción, análisis y divulgación (tesis doctoral → libro <i>Sonidos Símbolo y Música ritual de un pueblo huave</i> con animación multimedia). • Datos: notas de campo, grabaciones de la Serie <i>Testimonio Musical de México</i>, registros propios (audio-video), transcripciones. No hay “muestra” estadística; el caso es el propio itinerario investigativo.
Hallazgos y resultados	• El vínculo investigador-objeto está moldeado por determinaciones histórico-sociales (etnomusicología de salvamento, escena folclórica urbana, medios públicos como Radio Educación). • El imaginario exotizante inicial se transformó mediante la inmersión y la práctica reflexiva: de oír “lo tradicional” como objeto distante a comprender la música ritual huave como sistema de comunicación interespecífica (huaves-santos-antepasados-fenómenos naturales). • La transcripción y el análisis formal, lejos de ser mero ejercicio técnico, revelan el pensamiento musical huave y sus jerarquías sociales. • Proponer escritura multimodal (libro + animación) amplía formas de “dar cuenta” etnográficamente.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	• La reflexividad habilita una etnomusicología mexicana menos reproductora de hegemonías y más emancipadora.
	• Subraya la importancia de examinar nuestras propias pre-nociones antes de intervenir en músicas ancestrales: útil al diseñar talleres de chirimía. • Insta a documentar y reflexionar constantemente (diarios, audio-video, transcripción) para reconocer la lógica interna de la chirimía y sus vínculos con territorio, espiritualidad y ciclo festivo. • La propuesta de comunicación multimodal (animaciones, audio-archivos) puede inspirar productos pedagógicos para los estudiantes de la Institución Educativa Quiebralomo, favoreciendo aprendizaje significativo y orgullo identitario. • Demuestra que el análisis formal (ritmos, timbres, estructuras) no está reñido con la dimensión comunitaria; ambos enfoques combinados potencian el fortalecimiento patrimonial.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autores, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Homenaje a Elisa Avendaño Curaqueo. Reconocimiento a la labor musical de Elisa Avendaño Curaqueo, Premio Nacional de Artes Musicales 2022 Autores: Javier Silva-Zurita – Ignacio Soto-Silva Año: 2022 Revista: Publicación institucional del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), Universidad de Los Lagos, Chile Información de la Revista Difusión digital a través de CMUS-Ulago. ISSN/DOI no consignado; texto orientado a divulgación científica y extensión cultural.
Problema de investigación y/u objetivos	Escasa visibilidad y comprensión, en el ámbito musical chileno, de la obra y del contexto cultural de las músicas tradicionales mapuche, personificadas en la trayectoria de Elisa Avendaño Curaqueo. 1. Presentar antecedentes culturales, musicales y biográficos esenciales para entender el trabajo de la cultura. 2. Explicitar los roles tradicionales que desempeño (ülkantufe, lawentuchefe, etc.) y las características de su repertorio (ül y ayekan).

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	3. Valorar la relevancia política y simbólica del otorgamiento del Premio Nacional de Artes Musicales 2022 a la primera representante de un pueblo originario. Ensayo descriptivo / homenaje con enfoque etnográfico retrospectivo. No es un estudio empírico con diseño experimental ni muestra estadística. Método: ♦ Revisión de antecedentes bibliográficos y discográficos. ♦ Uso de entrevistas cualitativas realizadas por los autores a la cultora (2014-2022) y a otros músicos mapuche. ♦ Experiencia etnográfica previa de los autores en talleres y giras. ♦ Análisis documental de publicaciones y actividades públicas de Avendaño. Muestra: – Participante central: Elisa Avendaño. – Otros cultores referenciales: L. Aillapán, A. Marileo, J. Maripil, etc. Instrumentos: – Guías de entrevista semiestructurada. – Revisión de discos (<i>Kalfuray Ñi Lawen, Wenuntutu Añ...</i>). – Análisis de libros (<i>Aukinkoi Ñi Vlkantun</i> 2010; <i>Mapuche Zomo Ñi Ad Newen</i> 2014).
Hallazgos y resultados	□ Trayectoria multifuncional de Avendaño: cantora (ülkantufe), sanadora (lawentuchefe), partera, lideresa espiritual (ngenpin). □ Doble circulación musical: ayekan para entretenimiento/romance y ül para culto; paso de ámbitos rituales rurales a escenarios urbanos e internacionales. □ Giro de apertura dentro del movimiento mapuche (Ad Mapu) durante los 80 → masificación del <i>we tripantü</i> contemporáneo; Avendaño figura clave. □ Producción artística: 3 discos autogestionados, 2 libros, giras globales; Premio Santos Chávez 2008; Premio Nacional Artes Musicales 2022. □ Importancia simbólica: quinta mujer y primera persona de un pueblo originario en recibir el premio nacional; estímulo para la visibilización de músicas indígenas y la educación intercultural.
Aportes al proyecto de investigación	- El caso de Avendaño muestra cómo un reconocimiento estatal y un relato biográfico bien fundamentado pueden elevar la valoración social de una práctica tradicional; útil para sustentar campañas de legitimación de la chirimía en la comunidad escolar. - La experiencia de talleres (Ad Mapu) y la producción de material didáctico bilingüe señala la necesidad de vincular saberes locales con la educación formal, objetivo importante para la Institución Educativa Quiebralomo.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Destaca la figura del cultor tradicional como agente pedagógico , puente entre contexto ritual y aula; invita a involucrar chirimieros/as mayores en actividades académicas.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: O tambor Ka'apor e o percutir de outros povos: estudo introdutório sobre o membranofone em contextos indígenas, Autores: Hugo Camarinha y Claudia López Garcés, Año: 2018, Revista: Publicado en "Anais do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas", volumen 13, número 3 (septiembre-diciembre de 2018), páginas 747-777. Información de la Revista: Revista científica brasileña especializada en antropología, etnología, arqueología, historia y otras ciencias humanas, indexada en Scopus, Redalyc, SciELO.
Problema de investigación y/u objetivos	El artículo parte del reconocimiento de una invisibilidad etnográfica del tambor en estudios etnomusicológicos de pueblos indígenas sudamericanos. Se cuestiona por qué el tambor ha sido poco considerado en estos estudios y busca: • Analizar la importancia del tambor Ka'apor en contextos rituales y festivos. • Comprender sus funciones organológicas, simbólicas y performáticas. • Reivindicar su autenticidad frente a teorías que lo consideran un instrumento no autóctono.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, de carácter etnográfico, documental e interpretativo. Método: • Revisión bibliográfica especializada en antropología, etnomusicología y arqueomusicología. • Trabajo de campo etnográfico con observación participante, entrevistas, grabaciones en video/audio, y análisis fotográfico. • Análisis de instrumentos musicales en colecciones de dos museos: Museo Paraense Emílio Goeldi (Belém) y Museo del Índio (Río de Janeiro).

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Muestra y contexto: • Población indígena Ka'apor en dos aldeas: Xiepihu-rena (Xié) y Paracui-rena (Paracuri), en el sur de la Tierra Indígena Alto Turiaçu (Maranhão, Brasil). • Cuatro visitas de campo entre 2014 y 2016, totalizando 20 días. • Participación de músicos indígenas y quilombolas locales. • Estudio de tres tambores (uno centenario de museo, uno contemporáneo de la aldea Xié, y uno del Museo del Índio). Instrumentos utilizados: • Registro audiovisual (video/audio/foto). • Transcripción rítmica musical. • Revisión de inventarios museológicos y fuentes históricas.
Hallazgos y resultados	- El tambor Ka'apor es un membranófono de doble parche con diseño y materiales tradicionales: cuerpo de madera, cuero de mono, amarres de cipó y fibras vegetales, con semillas en su interior para producir un efecto sonoro similar al maracá. - Su uso está asociado principalmente al entretenimiento colectivo (como la "Festa do Cauim"), aunque evoca ancestralidad y vitalidad cultural. - A pesar de la influencia cultural africana o colonial que algunos estudios le atribuyen, se defiende su autenticidad indígena y su pertenencia histórica al universo Ka'apor. - Se destaca su singularidad morfológica y performativa: uso de dos baquetas, forma de ejecución inclinada y vertical, polirritmia, y el rol activo de niños y adultos. - Existen divergencias entre las formas de tambor Ka'apor y las quilombolas cercanas, lo cual refuerza su carácter cultural diferenciado. - Se evidencian vínculos históricos con los antiguos Tupinambá, posibles ancestros culturales de los Ka'apor.
Aportes al proyecto de investigación	1. Validación del instrumento como patrimonio identitario: El artículo defiende que el tambor, más allá de su función musical, es un marcador de memoria colectiva, ancestralidad y

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	territorialidad, algo equiparable al rol de la chirimía en pueblos indígenas del suroccidente colombiano. 2. Metodología replicable: Ofrece una guía clara sobre cómo combinar trabajo de campo, consulta a portadores del saber, análisis de archivos museológicos y estudios comparativos, útil para la investigación con comunidades locales. 3. Reconocimiento del conocimiento técnico tradicional: La descripción de los materiales, técnicas de construcción y ejecución del tambor resalta el valor del saber artesanal indígena, paralelo al conocimiento que envuelve la elaboración y uso de la chirimía. 4. Relación entre música y contexto social: El uso del tambor en fiestas comunitarias, como acto de resistencia, gozo y cohesión, puede inspirar estrategias pedagógicas y culturales similares en tu comunidad educativa. 5. Interculturalidad y revitalización: Muestra cómo el fortalecimiento de la música tradicional puede contribuir al diálogo entre culturas y generaciones, a pesar de contextos de amenaza territorial, lo que es clave en tu objetivo de recuperación y enseñanza de artes ancestrales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	<i>Título del Artículo: Músicas ‘negras’ y flamenco: relaciones musicales y traspasos entre músicas africanas, indígenas y españolas.</i> <i>Autor:</i> Guillermo Castro Buendía Año: 2020 Revista: Sinfonía Virtual, Edición 39 (Verano 2020) Información de la revista: ISSN 1886-9505, publicación digital, accesible en www.sinfoniavirtual.com
Problema de investigación y/u objetivos	Analizar la relación y las influencias mutuas entre músicas africanas, indígenas y españolas, con énfasis en cómo los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de esas músicas contribuyen a la formación de géneros como el flamenco y otros estilos en América y España, considerando el mestizaje cultural y musical. La investigación busca entender cuánto de “negro” o “africano” tiene

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	en las músicas surgidas en América y su influencia en la música española, especialmente en géneros tradicionales.
	Tipo de investigación: Cualitativa, exploratoria y de revisión documental. Método: Análisis comparativo y revisión bibliográfica de fuentes musicales, arqueológicas, y descripciones históricas. Muestra: No especificada en términos numéricos, basada en fuentes documentales, estudios previos y análisis de estilos musicales. Instrumentos: Análisis musicológico, revisión de literaturas, fuentes arqueológicas, ilustraciones y descripciones históricas.
Hallazgos y resultados	Se concluye que las músicas africanas, indígenas y españolas han tenido un proceso de mestizaje complejo, donde los elementos rítmicos son fundamentales, pero también existen influencias melódicas y armónicas. El artículo señala que las músicas “negros” no son completamente africanas en sentido estricto, sino que representan un enriquecimiento de estilos previos. Además, destaca la importancia de estudiar las influencias mutuas y la variedad cultural en África y América, y cómo estas han contribuido a géneros como el fandango y el tango, que tienen raíces en influencias negras y africanas.
Aportes al proyecto de investigación	Este artículo aporta una visión amplia sobre la influencia de las músicas negras y autóctonas en géneros tradicionales españoles y latinoamericanos, resaltando la importancia del ritmo y la diversidad cultural. Para el proyecto en la Institución Educativa Quiebralomo, permite fortalecer el reconocimiento de la chirimía y otros instrumentos tradicionales como parte de un patrimonio musical ancestral, promoviendo su valoración como arte enriquecido por diversas raíces culturales, y fomentando su preservación y enseñanza basada en sus raíces afroindígenas y españolas.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: <i>CRONOMETRÍA DEL RITMO EN CUATRO LENGUAS COLOMBIANAS: EMBERÁ-CHAMÍ, KAMSÁ, KOGUI Y WAYÚU</i> Autor: David Páez Acevedo, Karol Ibarra Zetter

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Año: 2018 Revista: Forma y Función, Vol. 31, Núm. 1, Enero-Junio 2018 Información de la Revista: Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, ISSN: 0120-338X (impreso), 2256-5469 (en línea). DOI: https://doi.org/10.15446/fyf.v31n1.70448
Problema de investigación y/u objetivos	Describir y clasificar la cronometría del ritmo en cuatro lenguas indígenas colombianas (emberá-chamí, kamsá, kogui y wayúu). El estudio busca identificar los patrones rítmicos y tipológicos de estas lenguas y contribuir al entendimiento de sus estructuras fonológicas, especialmente en relación con la prosodia y la percepción temporal del ritmo en contextos lingüísticos y culturales específicos. El objetivo central es aportar mediciones fonéticas y tipológicas inéditas sobre el ritmo en estas lenguas indígenas, y analizar cómo sus patrones rítmicos contribuyen a su carácter lingüístico y cultural.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, descriptiva y de análisis fonológico. Método: Análisis fonético de datos de acceso público, utilizando métricas propuestas por Ramus, Nespore, Mehler, Low y Grabe para calcular la temporalidad del ritmo (Δc, Δv, %v, y variabilidad). Muestra: Datos de grabaciones de cuatro lenguas indígenas (emberá-chamí, kamsá, kogui, y wayúu) obtenidos de plataformas públicas (GlobalRecordings.org y ailla). Instrumentos: Análisis estadístico y fonético, cálculos de desviación estándar, métricas de ritmo, uso de software para análisis acústico y prosódico.
Hallazgos y resultados	La lengua emberá-chamí sigue patrones de ritmo silábico (cs), mientras que kogui y wayúu muestran tendencias de ritmo de acento de intensidad (ca), dependiendo de la métrica aplicada. Kamsá presenta un ritmo mixto. El estudio proporciona mediciones fonéticas inéditas y contribuye a la tipología del ritmo, evidenciando que las lenguas indígenas colombianas tienen patrones rítmicos diversos que reflejan sus estructuras fonológicas específicas y su organización prosódica. Además, se confirma que la variabilidad en la duración de intervalos acústicos es útil para clasificar las lenguas según su ritmo.
Aportes al proyecto de investigación	El artículo aporta datos fonéticos y análisis métricos que permiten comprender las características rítmicas de lenguas indígenas colombianas, fortaleciendo el reconocimiento de su patrimonio lingüístico y cultural. En el contexto del fortalecimiento de la música tradicional, estos resultados apoyan la valoración de la diversidad rítmica y prosódica en las lenguas indígenas, facilitando su incorporación en procesos pedagógicos, musicales y culturales en la Institución Educativa

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Quebralomo, promoviendo así su arte ancestral y enriqueciendo la formación cultural y lingüística de los estudiantes.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: <i>La afinación temperada de instrumentos autóctonos de las músicas tradicionales colombianas: problemáticas relacionales entre la tradición y la música comercial.</i> Autores: Jamir Mauricio Moreno Espinal, John Manuel Restrepo Rueda Año: 2019 Revista: ESTESIS, Número 7, Julio-Diciembre 2019 Información de la Revista: ISSN 2539-3995 (impreso), E-ISSN 2539-3987 (en línea)
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: Investigar las problemáticas relacionales entre la afinación de instrumentos autóctonos colombianos y su integración en la música comercial. Objetivo: El objetivo principal es crear un banco de sonidos virtuales de instrumentos tradicionales colombianos y analizar las diferencias de afinación con respecto a la música occidental, fomentando la discusión sobre la relación entre tradición y comercialización musical.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, exploratoria. Método: Captura y análisis de sonidos de instrumentos autóctonos, comparación con parámetros de afinación occidental. Muestra: Instrumentos tradicionales colombianos como la flauta de millo, gaitas, marimba de chonta, acordeón, bandola y tiple. Instrumentos: Técnicas avanzadas de captura de sonido, software de producción musical.
Hallazgos y resultados	Se identificaron diferencias de afinación entre instrumentos autóctonos y occidentales, generando incompatibilidad con la música comercial. Algunos instrumentos como la bandola y el tiple se adaptaron a la afinación estándar de “la 440 Hz”. La flauta de millo, gaitas y marimba de chonta presentaron inconsistencias. Se propone el uso de software para ajustar la afinación, pero se advierte sobre la pérdida de autenticidad sonora.
Aportes al proyecto de investigación	Este artículo aporta una reflexión sobre la importancia de preservar las características sonoras originales de los instrumentos autóctonos, destacando la riqueza cultural y la identidad musical

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	de Colombia. Para el proyecto en la Institución Educativa Quiebralomo, sugiere la necesidad de integrar el respeto por la afinación natural en la enseñanza musical, promoviendo el uso de tecnología de manera consciente para preservar la autenticidad cultural en el contexto educativo.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: La suerte del tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos. Autor: Julio Mendivil Año: 2022 Revista: Arte Cultura Uberlândia Información de la Revista: Vol. 24, Núm. 45, p. 9-36, jul.-dez. 2022.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: Analizar cómo los archivos musicales, más allá de su función de preservación, pueden favorecer la transformación de la música tradicional, tomando como caso de estudio la canción "Carnaval de Tambobamba" recopilada por José María Arguedas. Objetivos: - Demostrar que las grabaciones etnográficas desencadenan recontextualizaciones que generan una biografía social de la canción. - Reflexionar sobre el rol de los archivos musicales en la reinención de tradiciones
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, basada en análisis etnográfico y musicológico. Método: - Revisión documental de grabaciones, archivos y publicaciones relacionadas con la canción. - Análisis de versiones musicales y su evolución. - Entrevistas y comunicaciones personales con intérpretes (ej. Sylvia Falcón, Jaime Guardia). Descripción y tamaño de la muestra:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Grabaciones de José María Arguedas (2 versiones). - Versiones comerciales (Yma Súmac, Sylvia Falcón, Los Cholos, Rolando Carrasco). - Testimonios de actores clave (ej. Carmen Ilizarbe en Tambobamba). Instrumentos utilizados: - Análisis de contenido de letras y arreglos musicales. - Comparación de grabaciones sonoras. - Observación de contextos performativos
Hallazgos y resultados	- La grabación de Arguedas creó un "original" etnográfico que derivó en múltiples versiones comerciales, transformando la canción. - Los archivos no solo preservan, sino que permiten la reinención de tradiciones al reinsertarlas en el repertorio contemporáneo. - La canción perdió su contexto ritual en Tambobamba pero ganó relevancia como símbolo identitario en otros espacios.
Aportes al proyecto de investigación	- Evidencia la importancia de documentar y archivar la música tradicional (ej. chirimía) para su preservación y revitalización. - Muestra cómo las reinterpretaciones pueden fortalecer la identidad cultural en entornos educativos. - Destaca el rol de la tecnología (grabaciones, remixes) en la difusión de tradiciones. - Sugiere que los archivos son herramientas dinámicas para conectar pasado y presente, útil para proyectos de rescate ancestral.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: Curas, sacristanes y cantores. Contabilidad y cultura material en la parroquia indígena de Andamarca (Bolivia, 1779-1844)

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Problema de investigación y/u objetivos	Autor: Camila Mardones Bravo Año: 2024 Revista: Atenea Información de la Revista: Vol. 530, II Sem. 2024, pp. 39-64. ISSN 0716-1840 (impresa), ISSN 0718-0462 (en línea). DOI: 10.29393/ATS30-3CSCM10003. Problema de Investigación: Analizar la interdependencia entre los inventarios de bienes y la contabilidad parroquial en la parroquia indígena de Andamarca (Bolivia), para comprender cómo estos registros reflejan estructuras sociales, prácticas religiosas y la agencia de actores subalternos (sacristanes, cantores) en el contexto del catolicismo andino. Objetivos: - Examinar el <i>Libro de inventarios y de fábrica</i> (LIFA) como fuente para estudiar cultura material y relaciones de poder. - Explorar el rol de sacristanes y cantores como intermediarios culturales. - Vincular la microhistoria de Andamarca con contextos regionales y virreinales.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, basada en análisis histórico-etnográfico y metodología de historia cultural/material. Método: - Análisis documental del LIFA (1779-1844), contrastado con fuentes eclesiásticas y tributarias. - Triangulación con revisitas, libros parroquiales y normativas sinodales. - Enfoque microhistórico para conectar prácticas locales con dinámicas coloniales. Descripción y tamaño de la muestra: - <i>Libro de inventarios y de fábrica</i> (86 folios). - Registros de 3 inventarios completos (1779, 1798, 1842) y parciales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Fuentes complementarias: aranceles eclesiásticos, revisitas tributarias (1734, 1783), libros de casamientos. Instrumentos utilizados: - Análisis de contenido de inventarios (clasificación de objetos, valores, procedencias). - Reconstrucción de trayectorias de actores (ej. cantor Juan Bentura Caseres). - Cartografía histórica (mapa de parroquias y anexos).
Hallazgos y resultados	- Los inventarios revelan estrategias de autorrepresentación de curas y tensiones con sacristanes (ej. acusación a Cipriano Capurata por pérdida de platería). - La música parroquial (órganos, arpas, cantores) fue central en la liturgia, con inversiones constantes en mantenimiento. - Los cantores, como Juan Bentura Caseres, ejercieron influencia prolongada (40 años) y transmitieron el oficio intrafamiliarmente. - Circulación global de objetos (textiles de China, encajes europeos).
Aportes al proyecto de investigación	- Evidencia el valor de los archivos eclesiásticos para reconstruir prácticas musicales ancestrales. - Destaca el rol de intermediarios indígenas (cantores) en la preservación/transformación de tradiciones. - Proporciona un modelo metodológico para analizar cultura material en contextos educativos (ej. inventarios de instrumentos). - Refuerza la importancia de abordar la música como práctica social vinculada a espacios rituales y poder colonial.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: <i>"Sub hyca chityn asucunynga ('La voz de Suba en nuestro canto vivirá'): canto, territorio, comunidad y cuerpo en la Suba Muysca"</i> Autores: Alejandro Durán Velasco, Wilmer David Talero Martínez, Iván Francisco Mendoza Niviayo Año: 2022 Revista: <i>Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas</i> la revista: Editada por la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). DOI: 10.11144/javeriana.mavae17-2.ctsm, Disponible en línea desde el 1 de julio de 2022.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Explorar cómo las prácticas musicales en la comunidad Muysca de Suba sirven para revitalizar su relación con el territorio ancestral, amenazado por la urbanización y la pérdida de identidad cultural. Objetivos: - Analizar cómo el "hacer música" actúa como ejercicio de territorialización (resistencia y defensa del territorio). - Documentar procesos de apropiación intercultural (cantos Kogui y U'wa) y revitalización de instrumentos tradicionales (capadores). - Desarrollar metodologías colaborativas que integren saberes ancestrales y académicos.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: - Cualitativa, con enfoque etnográfico y participativo. - Basada en etnomusicología colaborativa y aplicada (vinculación comunidad-investigadores). Método: -Diálogo de saberes: Talleres comunitarios, encuentros interculturales (ej.: visita del mayor U'wa Berito Cobaría). -"Palabreo": Círculos de palabra para análisis colectivo. - Registros sonoros y diarios de campo. Muestra: Participantes: Miembros del Cabildo Indígena Muysca de Suba, Jóvenes, sabedores ancestrales, líderes culturales, Comunidades Kogui y U'wa (intercambio de saberes). Instrumentos: - Grabaciones de cantos (ej.: cantos del mamo Kogui Luka). - Talleres de co-creación de textos en muysc cubun (lengua Muysca). - Construcción de instrumentos (capadores, caracolas).

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Notaciones musicales alternativas (no occidentales) para análisis sonoro.
Hallazgos y resultados	Música como resistencia: Los cantos en espacios sagrados (cerros, humedales) son actos políticos contra la urbanización. Ejemplo: El "canto de zorro/fo/Nemcatacoa" usado en protestas ambientales. Cuerpo-territorio: La música conecta escalas geográficas (cerros) y corporales (ej.: "humedal" como "vientre"). Adaptación intercultural: Melodías Kogui/U'wa reinterpretadas en contextos Muysca (ej.: afinación con sonidos de aves locales). Revitalización organológica: Recuperación de capadores (aerófonos de caña) como símbolo de identidad.
Aportes al proyecto de investigación	Metodología colaborativa: El "palabreo" y talleres comunitarios pueden aplicarse para documentar saberes sobre la chirimía con maestros y estudiantes. Territorialización musical: Vincular la chirimía con cantos tradicionales del Resguardo. Enfoque decolonial: Priorizar notaciones y análisis musicales no occidentales que reflejen la cosmovisión local. Instrumentos y memoria: Recuperar técnicas de construcción de chirimías con materiales autóctonos. Resistencia cultural: Usar la música para visibilizar situaciones sociales del Resguardo.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: *"Cultura musical y educación como parte del proceso civilizatorio en Aguascalientes, 1867-1887"* Autor: Luciano Ramírez Hurtado Año: 2025 Revista: Secuencia (núm. 121)

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Información de la Revista: DOI: 10.18234/secuencia.v0i121.2348 Institución financiadora: Universidad Autónoma de Aguascalientes (proyecto PIH 23-3).
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Analizar cómo la música y la educación en Aguascalientes (1867-1887) fueron herramientas para integrar a México en el "concierto de naciones civilizadas", siguiendo el modelo europeo de progreso. Objetivos: - Demostrar que las prácticas musicales (sociedades filarmónicas, academias) reflejaron el proceso civilizatorio en términos de Norbert Elias. - Explorar la coexistencia de música "cultura" (europea) y tradicional en espacios públicos y privados. - Identificar el rol de actores sociales (élites, artesanos, Estado) en la promoción musical.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de Investigación: Histórica-cualitativa, basada en análisis documental. Método: Revisión de fuentes primarias (prensa, archivos estatales, informes gubernamentales). Enfoque sociogenético (Elias) para entender la música como proceso cultural dinámico. Muestra: - Documentos del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA). - Periódicos como El Republicano y El Instructor (1867-1887). - Registros de instituciones educativas (Liceo de Niñas, Instituto Científico). Instrumentos: - Análisis crítico de discursos en prensa y documentos oficiales. -Reconstrucción de eventos musicales (conciertos, veladas) a partir de crónicas.
Hallazgos y resultados	Música como símbolo de progreso: - Las élites promovieron sociedades filarmónicas y veladas musicales para emular a Europa (ej.: interpretación de óperas como La Traviata). - Creación de academias de música (ej.: Academia Municipal de Música, 1885) con apoyo estatal. Coexistencia de géneros: - Música "cultura" (oberturas, vales) y popular (jarabes, sones) convivieron en espacios como teatros y plazas. - La Escuela de Niños N°2 enseñó música a hijos de artesanos, vinculándola a movilidad social. Actor clave: Francisco G. Hornedo (gobernador) impulsó políticas culturales para "civilizar" a la población. Género y clase: - Mujeres de élite aprendieron piano como parte de su educación "refinada".

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	- Hombres de clases populares accedieron a bandas militares o academias estatales.
	Aportes al proyecto sobre la chirimía en Quiebralomo - Modelo de gestión cultural: El artículo muestra cómo actores diversos (Estado, élites, maestros) pueden colaborar en la revitalización musical. Ejemplo: La academia de música para pobres en Aguascalientes se replica con talleres de chirimía en Quiebralomo. -Educación musical como resistencia: La música tradicional resistió frente a la hegemonía europea. Esto refuerza la importancia de valorar la chirimía como arte ancestral y no folclorizado. Metodología histórica: Uso de archivos locales (prensa, registros escolares) para reconstruir prácticas musicales, aplicable al estudio de la chirimía en Quiebralomo. Enfoque decolonial: Crítica la idea de "civilización" eurocéntrica. Para el Resguardo Cañamomo Lomapieta, sugiere reivindicar la chirimía desde saberes locales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: <i>O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas.</i> Autor: Luciano da Silva Candemil Año: 2020 Revista: El Oído Pensante Información de la Revista: Revista académica de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. ISSN: 2250-7116. Enfoque en estudios musicales, etnomusicología y educación.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de Investigación: ¿Cómo se estructuran los procesos de enseñanza-aprendizaje musical en el candomblé, y qué aportes pueden ofrecer a la educación musical contemporánea? Objetivos:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	- Analizar la dinámica pedagógica del candomblé (oralidad, contextualización, jerarquía instrumental). - Reflexionar sobre la aplicación de estos métodos en la educación formal.
	Tipo de investigación: Cualitativa, etnográfica (basada en trabajo de campo y revisión bibliográfica). Método: - Observación participante en terreiros de candomblé (Bahia y Santa Catarina, Brasil). - Revisión teórica de autores en educación musical, etnomusicología y cultura afrobrasileña. Tamaño de la muestra: No especifica número exacto, pero menciona entrevistas a alabês (maestros de tambores) y participación en rituales. Instrumentos: - Entrevistas semiestructuradas. - Registros audiovisuales. - Análisis de documentos (libros, cantigas, grabaciones).
Hallazgos y resultados	Hallazgos clave - La música en el candomblé es funcional y ritual, vinculada a danza, mitología y trance. - Transmisión oral: Aprendizaje por imitación, observación y participación activa en ceremonias. - Jerarquía pedagógica: El agogô (instrumento guía) estructura el ritmo antes de enseñar los tambores solistas (rum). - Contexto cultural: Los aprendices deben dominar significados extramusicales (gestos, mitos de orixás). Resultados: - Propone integrar métodos no formales (oralidad, contextualización) en la educación musical escolar. - Destaca la necesidad de alfabetización cultural para enseñar músicas tradicionales.
Aportes al proyecto de investigación	Pedagogía contextual Métodos del candomblé (aprender música junto a danza, historia y mitos) aplicables a la enseñanza de la chirimía. Oralidad y tradición: Refuerza la importancia de la transmisión oral y la participación comunitaria en prácticas ancestrales. Enfoque decolonial: Cuestiona modelos educativos eurocéntricos, alineándose con la revalorización de saberes locales. Instrumentos jerárquicos: Similar al candomblé, la chirimía podría estudiarse desde roles instrumentales y su función ritual/social.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: Procesos de adaptabilidad e identidad, al interior de las prácticas musicales en Villavicencio-Meta Autor: José Ignacio Bolaños-Motta Año: 2018 Revista: Entramado Información de la Revista: Revista académica de la Universidad Libre de Cali, Colombia. ISSN: 1900-3803. Enfoque en estudios sociales, culturales y educativos.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de Investigación: ¿Cómo se generan tensiones identitarias y procesos de adaptabilidad en docentes y estudiantes migrantes de una academia musical en Villavicencio, frente a la cultura musical llanera dominante? Objetivos: - Analizar las dinámicas de adaptación de migrantes a la cultura musical llanera. - Identificar tensiones entre prácticas musicales tradicionales (llaneras) y no tradicionales (urbanas/globalizadas). - Proponer un diálogo intercultural para integrar diversidades musicales en el contexto local.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, etnográfica con enfoque histórico-hermenéutico. Método: - Trabajo de campo: Observación participante en la Escuela de Música Miguel Ángel Martín. - Talleres: Cartografía Social Artística (mapeo de imaginarios sobre cultura llanera) y Documentación Narrativa de Experiencias Pedagógicas. - Entrevistas: 21 estudiantes, 7 docentes, 44 padres/acudientes. Tamaño de la muestra: 72 participantes (estudiantes, docentes, padres). Instrumentos - Diario de campo. - Entrevistas semiestructuradas. - Cartografías artísticas (dibujos/representaciones visuales).
Hallazgos y resultados	Hallazgos clave: - Tensiones identitarias: Estudiantes y docentes migrantes (ejecutantes de música clásica, rock, etc.) perciben la cultura llanera como impuesta y excluyente. - Inadaptabilidad artística: Docentes sienten que su práctica musical (no llanera) es marginalizada en eventos culturales locales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Identidades líquidas: Jóvenes prefieren géneros globalizados (electrónica, rock) sobre lo tradicional, aunque participan en eventos folclóricos por presión social. - Hibridación limitada: Falta de fusión entre música llanera y otros géneros, a diferencia de lo ocurrido en otras regiones (ej. vallenato + jazz). Resultados - La cultura llanera se promueve como "orgullo regional" pero con fines turísticos/comerciales, generando resistencia en migrantes. - Necesidad de políticas interculturales que valoren tanto lo tradicional como las prácticas musicales urbanas/globalizadas.
Aportes al proyecto de investigación	Conflictos identitarios: Similar a Villavicencio, la comunidad de Quiebralomo y las demás comunidades del Resguardo podría enfrentar tensiones entre la tradición de la música de chirimía y gustos juveniles globalizados. Pedagogía intercultural: Sugiere integrar métodos participativos (ej. cartografías) para diagnosticar percepciones estudiantiles sobre la chirimía. Adaptabilidad vs. Preservación: Destaca la necesidad de equilibrar la enseñanza tradicional con innovaciones que atraigan a jóvenes, sin perder esencia cultural. Diálogo de saberes: Refuerza la idea de crear espacios de intercambio entre portadores de tradición chirimía y estudiantes, como estrategia de valoración mutua.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista. Autor: José Ignacio Bolaños-Motta Año: 2018 Revista: Entramado Información de la Revista: Vol. 14, N° 2 (julio-diciembre), pp. 182-196. ISSN 1900-3803 / e-ISSN 2539-0279. Universidad Libre de Cali. DOI 10.18041/1900-3803/entramado.2.4750

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Problema de investigación y/u objetivos	Analizar los procesos de adaptabilidad al entorno artístico de docentes y estudiantes, mayoritariamente migrantes, y las tensiones identitarias que surgen frente a la cultura musical llanera predominante en Villavicencio
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Estudio cualitativo de corte etnográfico con enfoque histórico-hermenéutico Muestra: 2 directivos de la academia, 21 estudiantes y 44 padres/acudientes entrevistados; además, 7 docentes participaron en talleres de cartografía social artística Instrumentos y técnicas: observación de campo, entrevistas semiestructuradas, talleres de Cartografía Social Artística y Talleres de Documentación Narrativa de Experiencias Pedagógicas
Hallazgos y resultados	Se identifican diversos modelos de identidad musical que emergen de dos propuestas de práctica artística en la región; la convivencia de expresiones migrantes y llaneras genera tensiones que evidencian la necesidad de un diálogo intercultural entre actores culturales y políticos de Villavicencio.
Aportes al proyecto de investigación	- Comprender la adaptabilidad: El estudio muestra cómo músicos migrantes se integran, o resisten, a la tradición local; esto orienta estrategias para que la chirimía dialogue con otras expresiones sin perder su esencia. - Metodologías aplicables: La cartografía social artística y la documentación narrativa permiten que estudiantes y comunidad reflexionen sobre su identidad sonora; pueden usarse para mapear saberes chirimieros y generar material pedagógico propio. - Diálogo intercultural: La recomendación de crear laboratorios artísticos e interculturales respalda la idea de espacios de co-creación donde la chirimía se fortalezca junto a otras músicas ancestrales. - Participación comunitaria: Involucrar familias, docentes y cultores, tal como hizo el artículo con padres y maestros, puede aumentar el arraigo y la sostenibilidad del fortalecimiento de la música tradicional como arte ancestral en la Institución Educativa Quiebralomo.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá chamí (Colombia) Autor: Juan Carlos Molano Zuluaga Año: 2018 Revista: Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Información de la Revista: Vol. XXXVI, núm. 40, pp. 143-164. Pontificia Universidad Católica del Perú. ISSN: 0254-9212. DOI: 10.18800/antropologica.201801.007
Problema de investigación y/u objetivos	Analizar cómo las prácticas sonoro-performáticas (punk-rock y música andina) de jóvenes indígenas emberá chamí configuran nuevas formas de resistencia, identidad y representación en el resguardo de San Lorenzo (Caldas), en medio de tensiones políticas y generacionales.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados. Hallazgos y resultados	Enfoque cualitativo etnográfico desde la etnomusicología. Método: trabajo de campo intensivo en el resguardo indígena Emberá Chamí de San Lorenzo, 2014-2015. Instrumentos y técnicas: observación participante, entrevistas, participación en eventos, análisis de performances, y seguimiento en redes sociales (Facebook, YouTube). - Los jóvenes músicos combinan elementos del punk-rock y la música andina para expresar resistencias políticas y sociales. - Estas prácticas generan tensiones con el cabildo y sectores tradicionales que las consideran foráneas. - La música se convierte en estrategia de visibilización y reterritorialización sonora. - El grupo “Jaury” es símbolo de esta hibridación y apropiación cultural como expresión legítima de identidad indígena joven.
Aportes al proyecto de investigación	- Interculturalidad creativa: Ilustra cómo los jóvenes pueden integrar tradiciones con estéticas globales (punk, andina) sin perder su identidad; relevante para repensar la enseñanza de la chirimía como expresión viva y no estática. - Participación juvenil y autonomía: Resalta el papel activo de los jóvenes en la reconfiguración cultural; valioso para motivar a estudiantes a apropiarse de la chirimía desde sus propios lenguajes. - Performance y pedagogía: Propone el performance como herramienta pedagógica, incorporando lo corporal, lo ritual, la tecnología y la emoción en el proceso educativo. - Conflicto y diálogo intergeneracional: Ofrece claves para gestionar tensiones entre lo tradicional y lo emergente, fortaleciendo procesos educativos interculturales. - Reivindicación del territorio sonoro: La chirimía puede revitalizarse como “fuerza de origen”, al igual que Jaury, mediante resignificación, festivales escolares y apropiación simbólica del sonido propio del territorio.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: “Índios músicos” do século XVIII: a banda indígena de Itapecerica (1767–1835) Autores: Daniel Issa Gonçalves y Paulo Castagna Año: 2024 Revista: Revista Vórtex Información de la Revista: Revista Vórtex, Curitiba, Vol. 12, e9301, pp. 1–34. ISSN 2317-9937. DOI: 10.33871/vortex.2024.12.9301
Problema de investigación y/u objetivos	Investigar la existencia, función y evolución del conjunto musical indígena de Itapecerica (Brasil) entre 1767 y 1835, a través del análisis de registros censales, parroquiales y documentos oficiales. El objetivo es reconstruir la historia y los perfiles biográficos de los músicos indígenas del aldeamiento
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de Investigación: Investigación histórico-documental con enfoque etnomusicológico. Método: análisis cruzado de censos de la freguesia de Santo Amaro (1766–1847), registros parroquiales y documentos coloniales. Muestra: reconstrucción biográfica de 18 músicos indígenas. Instrumentos: análisis de archivos históricos, registros civiles y eclesiásticos, y listas censales.
Hallazgos y resultados	- Existencia documentada de una banda musical indígena activa en Itapecerica desde al menos 1767. - Algunos músicos, como Euzebio de Camargo, fueron organistas y “mestres da solfa”. - La actividad musical coexistía con otras labores agrícolas y cargos políticos dentro del aldeamiento. - La banda era solicitada para festividades religiosas y tenía valor simbólico y político dentro del sistema colonial. - Se encontraron vínculos familiares y redes de parentesco entre los músicos, así como sus trayectorias de vida (algunos incluso escapaban a otras regiones).
Aportes al proyecto de investigación	- Recuperación de la memoria musical indígena: el artículo demuestra cómo la música fue un elemento estructural en la organización de los pueblos originarios, incluso bajo dominación colonial. - Identificación de roles musicales comunitarios: la existencia de músicos con funciones específicas (músico, maestro, instrumentista, etc.) permite valorar la chirimía como un oficio legítimo y jerarquizado. - Evidencia histórica del uso ritual y político de la música: la banda de Itapecerica era requerida en eventos oficiales, lo que respalda el papel ceremonial y comunitario que puede tener la chirimía en eventos escolares y locales. - Instrumentación y función educativa: la figura del “mestre da solfa” puede inspirar procesos de formación musical propia, integrando oralidad, escritura musical y liderazgo juvenil en la escuela. - Metodología aplicable: el enfoque documental puede replicarse en el Resguardo Cañamomo y Lomaprieta para rastrear genealogías musicales o reconstruir trayectorias de músicos tradicionales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: <i>Educación Indígena Propia en Colombia, emergencia de un modelo pedagógico (la dimensión pedagógica del SEIP desde los pueblos Inga y Awá)</i> Autor: Carlos Enrique Pérez Orozco Año: 2018 Revista: No es un artículo de revista; es una <i>tesis doctoral</i>. Información de la Revista/Institución: • Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES, Bogotá, Colombia • Tesis presentada como requisito para optar al título de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. • Director: PhD. Jorge Enrique González
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Comprender las características del modelo pedagógico emergente de la Educación Indígena Propia (EIP) en Colombia. • Analizar cómo se ha configurado este modelo, sus aportes a la transformación de las políticas públicas educativas y cómo resignifica la institución escolar en los contextos indígenas. Objetivo principal: Describir e interpretar las características del modelo pedagógico emergente de la EIP desde una perspectiva hermenéutica, especialmente la dimensión pedagógica del SEIP (Sistema de Educación Indígena Propia), centrándose en los pueblos Inga y Awá
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Investigación cualitativa de tipo hermenéutica, inductiva y participativa. Método: Estudio de casos representativos de Proyectos Etnoeducativos Comunitarios (PEC). • Participación directa en los procesos de desarrollo curricular de los pueblos Inga y Awá. • Hermenéutica analógica para interpretar los rasgos emergentes del modelo pedagógico.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Muestra: 18 Proyectos Etnoeducativos Comunitarios (PEC) de 14 pueblos indígenas. Trabajo participativo y de campo con los pueblos Inga (Putumayo, Nariño, Caquetá) y Awá (Nariño). Instrumentos: Talleres participativos, entrevistas a docentes, autoridades tradicionales y sabedores, análisis documental de los PEC existentes, diseño y validación de planes de estudio y proyectos de aula.
Hallazgos y resultados	- No existe un único modelo pedagógico, pero sí rasgos comunes emergentes: - La comunidad es sujeto de aprendizaje (colectivo). - Saberes ligados a la experiencia, a los sabedores y a la práctica comunitaria. - Didáctica basada en proyectos integradores y en el diálogo de saberes. - Incorporación de la lengua y cosmovisión propia. - Educación orientada al fortalecimiento del <i>Plan de Vida</i> de cada pueblo. - Evaluación tanto individual como colectiva. - Enfoque holístico, integral, articulado entre lo cognitivo, ético, procedimental y espiritual.
Aportes al proyecto de investigación	Reconocimiento del saber ancestral: Así como los saberes del territorio, cosmovisión y espiritualidad están vinculados a los sabedores y prácticas comunitarias, la música tradicional puede entenderse como parte de ese saber integral. Modelo de pedagogía propia: La metodología de enseñanza podría incorporar proyectos de aula basados en la música tradicional como herramienta para fortalecer la identidad cultural. Aprendizaje colectivo: La comunidad puede ser sujeto de aprendizaje de la música, integrando a sabedores musicales, mayores y jóvenes. Diálogo de saberes: El rescate musical puede dialogar con la teoría musical occidental, respetando y revitalizando los saberes propios. Dimensión teleológica: La música tradicional sería parte del plan de vida y pervivencia cultural, garantizando la transmisión generacional de los saberes artísticos ancestrales

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	• Título: <i>Educación Propia ¿Es posible una Episteme Raizal-Ancestral Indígena?</i> • Autor: Hermes Sixtho Villarreal • Año: 2020 • Revista: Cuestiones Pedagógicas • Información de la revista: ○ Cuestiones Pedagógicas, Vol. 2(29), 2020, pp. 117-129 ○ ISSN: 0213-7771 - e-ISSN 2443-9991 ○ DOI: https://doi.org/10.12795/CP.2020.i29.v2.09:contentReference[oaicite:0]{index=0} • Título: <i>Educación Propia ¿Es posible una Episteme Raizal-Ancestral Indígena?</i> • Autor: Hermes Sixtho Villarreal • Año: 2020 • Revista: Cuestiones Pedagógicas • Información de la revista: ○ Cuestiones Pedagógicas, Vol. 2(29), 2020, pp. 117-129 ○ ISSN: 0213-7771 - e-ISSN 2443-9991 ○ DOI: https://doi.org/10.12795/CP.2020.i29.v2.09:contentReference[oaicite:0]{index=0}
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Reflexionar sobre la posibilidad de una <i>episteme raizal-ancestral indígena</i> que sustente los procesos de educación propia de los pueblos indígenas, especialmente el pueblo Nasa en el Cauca, Colombia. • Examinar cómo se construye conocimiento legítimo desde las cosmovisiones indígenas y cómo estas desafían la hegemonía del conocimiento occidental. Objetivos: Analizar los pilares de la educación propia indígena en los territorios del Cauca. • Visibilizar las formas de producción de conocimiento desde la cosmovisión Nasa.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Conectar la educación propia con procesos de autonomía política, cultural y epistemológica
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Cualitativa, interpretativa-comprensiva. Método: Revisión documental. Entrevistas semiestructuradas. Observación participante. Grupos focales Muestra: Comunidad Nasa, cabildos indígenas de Bogotá, Silvia y Toribío (Cauca). Sabedores/as, consejeros y autoridades indígenas. ☐ Trabajo de campo: Años 2017 (febrero-mayo) y 2018 (agosto-octubre). ☐ Instrumentos: Entrevistas, observación participante, revisión documental de los PEC, círculos de palabra, asambleas educativas
Hallazgos y resultados	• Se confirma que es posible construir una <i>episteme raizal-ancestral indígena</i> válida y legítima. • Los PEC (Proyectos Educativos Comunitarios) constituyen procesos pedagógicos que: ◦ Incorporan la <i>Ley de Origen</i>, la <i>cosmovisión indígena</i>, el <i>idioma propio (Nasa Yuwe)</i>, los <i>saberes ancestrales</i> y la <i>espiritualidad ancestral</i>. ◦ Enfatizan la colectividad como sujeto de aprendizaje. ◦ Se basan en metodologías comunitarias, dialógicas, contextualizadas y vivenciales. • Se configura una educación política de resistencia, descolonización y autonomía cultural. • El aprendizaje se realiza en escenarios comunitarios como el <i>Wasak Kwewesx</i> (Semillas de Vida), con prácticas en huertas, mingas, círculos de palabra y rituales espirituales. • Se propone una pedagogía del <i>sentipensar</i> (cognitiva-emocional), en oposición al conocimiento frío y objetivista occidental.
Aportes al proyecto de investigación	Reivindicación del saber ancestral: La música tradicional, como expresión de saberes ancestrales, forma parte del <i>conocimiento raizal</i> transmitido oralmente, ligado al territorio y la espiritualidad.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Modelo educativo comunitario: Tu proyecto puede seguir el modelo de los PEC, donde la música es enseñada de manera vivencial, comunitaria y con participación de sabedores musicales. Diálogo de saberes: Se puede articular la música ancestral con saberes contemporáneos, conservando el arraigo cultural. Educación como resistencia: Recuperar y fortalecer la música tradicional contribuye a la autonomía cultural del resguardo Cañamomo Lomaprieta, como resistencia al etnocidio cultural. Espiritualidad y sentido comunitario: La música en el contexto indígena tiene una dimensión espiritual, de cohesión comunitaria, fortalecimiento de identidad y conexión con los ciclos de la naturaleza.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	• Título: <i>Relación educativa intercultural en contexto indígena: desafíos epistemológicos en la escuela actual</i> • Autores: Katerin Arias-Ortega, Lázaro Blanco-Figueroa • Año: 2023 • Revista: Revista Portuguesa de Educação • Información de la revista: ○ Revista Portuguesa de Educação, Vol. 37(2), e24040. ○ DOI: https://doi.org/10.21814/rpe.2845
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Analizar las tensiones epistemológicas presentes en las relaciones educativas en contextos indígenas.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	- Evidenciar cómo la escuela hegemónica occidental genera relaciones de poder asimétricas que invisibilizan los saberes indígenas. Objetivos: - Repensar las relaciones educativas en contextos indígenas desde un enfoque intercultural crítico. - Proponer un modelo de análisis de las relaciones educativas interculturales que favorezca el pluralismo epistemológico, la equidad cultural y el diálogo de saberes.
	Tipo de investigación: Ensayo teórico reflexivo, basado en revisión de literatura internacional y análisis crítico. Método: - Revisión sistemática de literatura (estado del arte). - Análisis documental de experiencias internacionales (América Latina, Oceanía, Europa y América del Norte). - Desarrollo de un modelo conceptual de análisis. Muestra: No hay trabajo de campo empírico directo; se basa en literatura especializada de distintos contextos culturales y educativos. Instrumentos: - Revisión bibliográfica amplia, sustentada en autores como Freire, Vygotsky, Piaget, De Sousa Santos, Walsh, entre otros.
Hallazgos y resultados	☐ Las relaciones educativas en contextos indígenas siguen dominadas por lógicas coloniales y monoculturales occidentales. ☐ Se reproduce un modelo educativo bancario, verticalista, autoritario, que desvaloriza la cultura indígena. ☐ Proponen un modelo de análisis de las relaciones educativas interculturales basado en cuatro ejes transversales: Afectivo: importancia del vínculo de confianza y seguridad entre docentes y estudiantes. Comunicación intercultural: diálogo respetuoso, mediación de referentes culturales. Desarrollo interpersonal: autorreflexión crítica del profesorado sobre su rol en contextos indígenas.

Matriz análisis de antecedentes de investigación

	4. Socioeducativo: reconocimiento del contexto histórico, social y cultural donde ocurre el aprendizaje.
Aportes al proyecto de investigación	Diálogo intercultural: La transmisión musical puede ser mediada por un diálogo respetuoso entre los saberes ancestrales (música tradicional) y los saberes académicos. Reconocimiento del contexto socioeducativo: La enseñanza de la música debe estar enraizada en los rituales, celebraciones y tradiciones propias del resguardo, incorporando los ciclos culturales del pueblo Cañamomo Lomaprieta. Afectividad como base del aprendizaje musical: El vínculo emocional y la confianza entre los jóvenes y los sabedores musicales es clave para lograr aprendizajes significativos. Desarrollo de espacios pedagógicos interculturales: • Es necesario crear espacios flexibles en la escuela para el aprendizaje musical colectivo, en donde participen familias, comunidad y ancianos sabedores musicales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación

Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>Representación social de la población indígena en los currículos de Colombia, Ecuador y Chile</i> ☐ Autores: Iván Valderrama-Aguayo, Alexandra Angarita-Iguaran ☐ Año: 2024 ☐ Revista: Revista Electrónica Educare ☐ Información de la revista:
---	---

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Volumen 28(3), septiembre-diciembre 2024, pp. 1-19 • EISSN: 1409-4258
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Analizar cómo se representa socialmente a la población indígena en los currículos oficiales de Colombia, Ecuador y Chile, y evidenciar las tensiones existentes entre los discursos declarativos de interculturalidad y su concreción real en los sistemas educativos. Objetivo: • Examinar los imaginarios sociales que sustentan la representación de los pueblos indígenas en los programas escolares oficiales de estos tres países.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	• Tipo de investigación: Cualitativa, de corte interpretativo-hermenéutico. • Método: ○ Análisis documental y de discurso. ○ Análisis categorial. • Muestra: ○ Programas curriculares oficiales de educación básica y secundaria de Colombia (Ley 115 de 1994), Ecuador (currículo nacional SEI y SEIBE) y Chile (documentos oficiales del Ministerio de Educación). • Instrumentos: ○ Análisis del discurso bajo la línea francesa (Fairclough). ○ Categorización de temas relacionados con representación indígena: valoración del sujeto indígena, identidad, presencia social, roles de género, aportes socioculturales.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Hallazgos y resultados	☐ Los documentos curriculares analizados presentan fuertes contradicciones entre los propósitos interculturales declarados y su concreción real. ☐ Predomina una representación del indígena como "patrimonio cultural del pasado" o como elemento decorativo, más que como actor activo y presente de las dinámicas socioculturales contemporáneas. ☐ La interculturalidad frecuentemente es tratada como un adjetivo superficial, no como un paradigma transformador. ☐ Los programas de educación intercultural bilingüe (especialmente en Ecuador) muestran mayor avance en integrar la identidad, el idioma y la cosmovisión indígena, pero aún limitados en alcance. ☐ Existe un uso abstracto y poco operativo de conceptos como diversidad cultural, participación comunitaria o respeto a los saberes ancestrales, sin traducirse en prácticas concretas que transformen el currículo dominante. ☐ Las lenguas indígenas y la participación comunitaria son identificadas como los elementos con mayor potencial transformador cuando son incluidos efectivamente.
Aportes al proyecto de investigación	Crítica a la interculturalidad superficial: • Refuerza la importancia de evitar un enfoque folclórico o decorativo de la música tradicional en el currículo, buscando su real integración como práctica viva y transformadora. Visibilización del saber indígena en lo concreto: • La enseñanza de la música tradicional debe situarse en espacios donde el conocimiento ancestral sea aplicado, vivido y legitimado dentro de la comunidad escolar y territorial. Valoración de los sabedores musicales como sujetos pedagógicos:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Promueve el reconocimiento de los músicos tradicionales como educadores con autoridad epistemológica, no solo como invitados ocasionales. Construcción de ciudadanía intercultural crítica: - La música tradicional puede convertirse en un vehículo para formar ciudadanía crítica, que reconozca las alteridades constitutivas del país y cuestione las estructuras coloniales vigentes. Transformación curricular real: - Aboga por construir experiencias concretas donde el saber musical ancestral configure activamente los contenidos, las metodologías y los objetivos de aprendizaje de los estudiantes indígenas. Interculturalidad transformadora: - Propone que el diálogo intercultural debe ser un campo de disputa política y epistemológica en el que los saberes indígenas (como la música tradicional) ocupen espacios reales de poder cultural

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento</i> ☐ Autora: Eliana Isabel Bedoya Mejía ☐ Año: 2021 ☐ Revista: (pensamiento), (palabra)... Y oBra

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Problema de investigación y/u objetivos	☐ Información de la revista: - Volumen 25, enero-junio 2021, pp. 4-18 - DOI: https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12120:contentReference[oaicite:0]{index=0}
	Problema de investigación: - Explorar las músicas ancestrales de gaita y caña de millo del Caribe colombiano como experiencia cultural, a través de los procesos migratorios de los estudiantes músicos del Caribe que actualmente residen en el Valle de Aburrá. Objetivos: - Describir los saberes musicales tradicionales que los jóvenes músicos migrantes traen consigo. - Analizar el papel de la investigación basada en las artes en la enseñanza, valoración y conservación de estas músicas ancestrales en el contexto académico
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Investigación Basada en las Artes (Arts Based Research - ABR), cualitativa. ☐ Método: - Talleres de creación musical. - Entrevistas semiestructuradas. - Conversaciones espontáneas. - Salidas de campo a los territorios de origen y festivales de música de gaita. - Sistematización de experiencias y producción fonográfica. ☐ Muestra:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• 12 jóvenes músicos de programas técnico y tecnológico en Música de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango (Envigado, Antioquia), originarios de Bolívar, Sucre, Córdoba, Magdalena, San Andrés y Norte de Antioquia. ☐ Instrumentos: • Ejecución práctica de música de gaita y caña de millo. • Registro de talleres y conciertos. • Producción musical con composiciones originales
Hallazgos y resultados	☐ La música de gaita y caña de millo constituye un elemento de identidad cultural profundamente arraigado en los participantes. ☐ A pesar de no tener formación académica inicial en música, los estudiantes poseen conocimientos sólidos adquiridos por tradición oral y experiencia comunitaria. ☐ La enseñanza de estas músicas ocurre de manera vivencial, por imitación, experiencia directa y diálogo intergeneracional. ☐ La migración de los músicos hacia el Valle de Aburrá no ha implicado la pérdida de sus prácticas musicales, sino que ha generado nuevas formas de apropiación cultural, combinando tradición y modernidad. ☐ Se destacan los aportes de la Investigación Basada en las Artes como enfoque metodológico idóneo para valorar la experiencia estética, creativa y colectiva de los saberes musicales ancestrales. ☐ La sistematización incluyó la producción de un disco con ocho obras representativas, algunas de ellas inéditas, compuestas por los propios estudiantes

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	Valorización de la transmisión oral y práctica: • Refuerza el aprendizaje musical como un proceso vivencial, comunitario, intergeneracional y centrado en la experiencia, muy similar al aprendizaje de las músicas tradicionales del resguardo Cañamomo Lomaprieta. Integración de los sabedores musicales como protagonistas: • Propone que los músicos sabedores deben ser actores centrales, no complementarios, en el diseño curricular. Enfoque metodológico innovador (Arts Based Research): • Tu proyecto puede incorporar talleres, salidas de campo, grabaciones y creación colectiva como estrategias pedagógicas innovadoras para la transmisión de saberes musicales ancestrales. Preservación del patrimonio cultural inmaterial: • La sistematización de saberes musicales por medio de grabaciones, talleres y sistematizaciones fortalece la pervivencia de la música tradicional. • Adaptación cultural en escenarios urbanos: • Reconoce que los jóvenes pueden vivir procesos de hibridación cultural que no necesariamente debilitan la tradición, sino que enriquecen nuevas formas de expresión sin perder el vínculo con el territorio de origen. Diálogo intercultural transformador: • Promueve la valoración de los lenguajes musicales tradicionales dentro de los espacios académicos, en igualdad de condiciones frente al saber musical académico occidental

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>Sistematización de aprendizajes de experiencias etnoeducativas en Colombia</i> ☐ Autores: Yenlys Johanny Marín-Araujo, Luciano Cuarto Navarro-Bravo, Damarys Cecilia Sarmiento-Barrios ☐ Año: 2023 ☐ Revista: Revista Electrónica en Educación y Pedagogía ☐ Información de la revista: • Volumen 7, número 13, julio-diciembre 2023, pp. 205-226 • Universidad CESMAG, Pasto, Colombia • ISSN: 2590-7476 • DOI: https://doi.org/10.15658/rev.electron.educ.pedagog23.11081311:contentReference[oaicite:0]{index=0}
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Sistematizar los aprendizajes derivados de diversas experiencias etnoeducativas en Colombia, como insumo para el desarrollo de procesos etnoeducativos en el municipio de Malambo (pueblo indígena Mokane). Objetivos: • Revisar sistemáticamente las experiencias etnoeducativas desarrolladas en Colombia entre 2010 y 2022. • Recoger lecciones aprendidas que sirvan de referencia para fortalecer la etnoeducación propia de la comunidad indígena Mokane
Tipo de investigación, método, descripción y	☐ Tipo de investigación: Revisión sistemática de literatura (documental), cualitativa, descriptiva.

Matriz análisis de antecedentes de investigación

**tamaño de la muestra,
instrumentos utilizados.**

☐ **Método:**

- Revisión bibliográfica sistemática usando Google Académico.
- Recolección, análisis y sistematización de 50 artículos científicos relacionados con experiencias etnoeducativas en Colombia.

☐ **Muestra:**

- Artículos publicados entre 2010 y 2022 sobre procesos etnoeducativos en diferentes comunidades indígenas colombianas: Nasa, Wayuu, Kankuama, Ika, Kamëntsá, Mokane, entre otros.

☐ **Instrumentos:**

- Matriz de análisis documental (Excel) con categorías como: año, autores, lugar, etnia, hallazgos principales

Hallazgos y resultados

☐ Se identifican avances importantes en etnoeducación a través de los Proyectos Educativos Comunitarios (PEC), especialmente en pueblos como los Nasa, Wayuu, Kamëntsá, Mokane y comunidades afrocolombianas.

☐ La etnoeducación permite:

- Recuperar la memoria histórica y los saberes ancestrales.
- Problematizar los contextos sociopolíticos, económicos y culturales.
- Fortalecer la identidad cultural, la lengua, las prácticas espirituales, medicinales y productivas.

☐ Persisten desafíos:

- Dificultades de articulación entre políticas públicas y realidades comunitarias.
- Escasa capacitación docente intercultural.
- Persistencia de un currículo occidental que no siempre integra los saberes propios.
- Necesidad de fortalecer el rol de los sabedores y la participación comunitaria real

Matriz análisis de antecedentes de investigación

Aportes al proyecto de investigación

Valoración del saber ancestral como base educativa:

- La música tradicional, al igual que los saberes culturales analizados en las experiencias revisadas, debe ser integrada como conocimiento legítimo en el currículo.

Recuperación de la memoria cultural:

- A través de la música se pueden fortalecer los relatos históricos, rituales y cosmogonías del pueblo Cañamomo Lomapieta.

Participación activa de la comunidad:

- La música puede ser un eje transversal de vinculación entre escuela, sabedores musicales, familias y territorio.

Articulación con los PEC:

- El proyecto de fortalecimiento musical puede insertarse dentro del Proyecto Educativo Comunitario (PEC) del resguardo.

Enfoque intercultural transformador:

- La transmisión de la música tradicional desde la práctica vivencial permitirá formar identidad, sentido de pertenencia y resistencia cultural frente a la aculturación hegemónica

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>La etnoeducación indígena en Colombia a la luz del nuevo constitucionalismo latinoamericano</i> ☐ Autor: Mauricio Alonso Epia Silva ☐ Año: 2021 ☐ Revista: Jangwa Pana ☐ Información de la revista: • Vol. 20, Núm. 3, Septiembre-Diciembre 2021 • Universidad del Magdalena, Colombia • ISSN: 1657-4923 / 2389-7872 • DOI: https://doi.org/10.21676/16574923.4455:contentReference[oaicite:0]{index=0}
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Analizar los aportes del nuevo constitucionalismo latinoamericano en la garantía y protección de la etnoeducación indígena en Colombia. Objetivos: • Reflexionar sobre la evolución de la etnoeducación indígena en Colombia desde una perspectiva jurídica, constitucional y pedagógica, en el marco del nuevo constitucionalismo latinoamericano

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Investigación cualitativa, socio-jurídica. ☐ Método: • Enfoque fenomenológico con análisis documental, dogmático y comparativo. • Análisis de contenido de fuentes normativas nacionales e internacionales. ☐ Muestra: • Análisis de constituciones latinoamericanas (Colombia, Brasil, Ecuador, Bolivia, Venezuela). • Normativas nacionales (Ley 115 de 1994, Decreto 804 de 1995, Ley 89 de 1890, Constitución Política de 1991, Convenio 169 de la OIT, entre otros). ☐ Instrumentos: • Revisión documental, comparación normativa y análisis de jurisprudencia (por ejemplo, Sentencia SU-011 de 2018 de la Corte Constitucional)
Hallazgos y resultados	☐ El nuevo constitucionalismo latinoamericano ha permitido el reconocimiento formal de los derechos de los pueblos indígenas, incluyendo el derecho a la etnoeducación propia. ☐ La Constitución de 1991 marca un hito al reconocer el carácter pluriétnico y multicultural de la Nación colombiana. ☐ A pesar de los avances normativos, en la práctica persiste la imposición de modelos educativos hegemónicos occidentales: • Predominio de currículos estandarizados ajenos a la cosmovisión indígena. • Educación verticalista, bancaria (Freire), con poca participación de las comunidades indígenas. • El Estado continúa administrando los sistemas educativos, limitando la autonomía plena de los pueblos indígenas en sus procesos etnoeducativos.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	☐ Se destaca la importancia de la figura del <i>etnoeducador</i>, quien debe ser seleccionado por las propias comunidades indígenas con criterios de pertinencia cultural, lingüística y espiritual. ☐ Existen experiencias significativas de organización indígena (CRIC, ONIC) que han promovido modelos propios de educación autónoma y el desarrollo de programas de formación de etnoeducadores en universidades colombianas
	Fundamentación jurídica para la integración de saberes ancestrales: - El proyecto puede apoyarse en el marco constitucional (1991) y en el Convenio 169 de la OIT para defender la incorporación de la música tradicional como parte de la etnoeducación. Reivindicación del derecho a una educación propia: - La enseñanza de la música tradicional debe ser concebida como un derecho fundamental del pueblo Cañamomo Lomapieta, no como un componente extracurricular. Rol central del sabedor musical (etnoeducador): - Al igual que el etnoeducador, los sabedores musicales deben ser reconocidos como agentes pedagógicos principales, avalados por la comunidad. Resistencia al epistemicidio cultural: - El proyecto debe contribuir a contrarrestar el desplazamiento de los saberes ancestrales frente al conocimiento hegemónico occidental. Dimensión decolonial de la educación musical: - La música tradicional se convierte en un campo privilegiado para avanzar en procesos de decolonialidad educativa y reafirmación identitaria.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Participación activa de la comunidad: El diseño curricular debe construirse colectivamente con los sabedores musicales, autoridades del resguardo y las familias, garantizando el respeto a su cosmovisión.
Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: <i>Mujeres Tejiendo Paz. Experiencias Pedagógicas desde la Etnoeducación en Colombia</i> Autoras: Yolanda Parra, Saray Gutiérrez Montero Año: 2019 Revista: Revista nuestraAmérica Información de la revista: - Volumen 7, número 14, julio-diciembre 2019, pp. 128-156 - ISSN: 0719-3092 - Ediciones nuestraAmérica desde Abajo, Chile
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: - Explorar las experiencias pedagógicas de mujeres kankuamas desplazadas víctimas del conflicto armado en Colombia, en el marco de la etnoeducación. Objetivo: - Generar rutas metodológicas desde la etnoeducación que articulen pedagogías propias de las mujeres indígenas con los currículos escolares, integrando prácticas ancestrales (tejido, fogón, oralidad, espiritualidad) como aportes para la construcción de una agenda educativa para la paz.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	• Tipo de investigación: Investigación cualitativa, con enfoque interpretativo-hermenéutico y autoetnográfico. • Método: ○ Investigación colaborativa y participativa durante cuatro años. ○ Autobiografía, narrativas de vida, conversaciones, entrevistas interactivas. ○ Práctica pedagógica del tejido colectivo de una mochila (símbolo de la memoria colectiva). • Muestra: ○ Mujeres kankuamas desplazadas residentes en Riohacha, La Guajira. ○ Estudiantes de la Licenciatura en Etnoeducación e Interculturalidad de la Universidad de La Guajira. • Instrumentos: ○ Matriz "TerritorioCuerpoMemoria". ○ Metodología de la "Pedagogía de la Reconexión" y la "Chakana". ○ Tejido colectivo como instrumento terapéutico, pedagógico y metodológico.
Hallazgos y resultados	• Las prácticas de vida cotidiana (tejer, cocinar, criar, espiritualidad) son expresiones pedagógicas ancestrales fundamentales. • El tejido colectivo (mochila) facilitó la expresión del dolor, la memoria y el proceso de sanación emocional de las mujeres víctimas del desplazamiento. • Se propone la "Pedagogía de la Reconexión" como un modelo educativo alternativo desde los saberes situados, espirituales y ancestrales. • La investigación visibiliza la resistencia cultural de las mujeres indígenas frente al racismo epistémico y la colonialidad del saber. • La dimensión espiritual (pagamento, reciprocidad con la Madre Tierra) es central para sanar el cuerpo y el territorio como espacios sagrados inseparables.
Aportes al proyecto de investigación	Relación cuerpo-territorio-saber: • Al igual que el tejido, la música tradicional es una forma de re-conexión espiritual, identidad y memoria. Metodología participativa:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Puedes incorporar talleres vivenciales de creación musical colectiva, donde los sabedores y estudiantes dialoguen desde la práctica. Dimensión sanadora de la música: • La música puede funcionar como instrumento de sanación emocional y reafirmación identitaria para los jóvenes del resguardo. Saberes situados como eje del currículo: • Los saberes musicales del resguardo deben ser integrados como fundamento del currículo escolar. Epistemología decolonial: • La transmisión de saberes musicales se convierte en resistencia activa frente a la educación bancaria occidental.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>Experiencia, reflexividad y trabajo de campo: análisis de una relación con las músicas tradicionales</i> ☐ Autor: Roberto Campos Velázquez ☐ Año: 2020 ☐ Revista: <i>Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades</i> ☐ Información de la revista: • Volumen 6, número 11, enero-junio 2020, pp. 113-136

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Universidad Autónoma de Yucatán, México • ISSN: 2448-5241
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Reflexionar sobre las condiciones históricas, epistemológicas y subjetivas que condicionan la relación del investigador con su objeto de estudio, específicamente en el campo de la etnomusicología mexicana. Objetivos: • Analizar cómo las experiencias personales, formativas y de campo del autor influyen en la construcción de su objeto de estudio (las músicas tradicionales huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca). • Explorar la relación subjetiva del investigador con el objeto, desde una perspectiva reflexiva crítica (inspirada en Bourdieu)
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Investigación cualitativa reflexiva, autoetnográfica, etnomusicológica. ☐ Método: • Trabajo de campo etnográfico prolongado (estancias intermitentes entre 2005 y 2010) en San Mateo del Mar (comunidad Huave, Oaxaca, México). • Participación observante, entrevistas informales, registro audiovisual. • Análisis musical sistemático (transcripción musical de repertorios rituales). • Análisis reflexivo del propio proceso investigativo. ☐ Muestra: • Comunidad Huave de San Mateo del Mar (Oaxaca).

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Especialistas rituales musicales: montsünd naab (músicos de tambores, flautas, caparazones de tortuga, cuernos de venado, cencerros). • Repertorios musicales documentados en el trabajo de campo y en grabaciones etnomusicológicas previas. ☐ Instrumentos: • Grabaciones de campo (audio y video). • Transcripciones musicales. • Notas de campo. • Análisis formal de las piezas musicales
Hallazgos y resultados	☐ Las músicas rituales huaves son parte central de un complejo sistema cosmológico y social donde los sonidos cumplen funciones comunicativas, devocionales y estéticas. ☐ La producción sonora ritual (tambores, flautas, gritos, silbidos, cencerros) establece relaciones entre los humanos, los santos católicos, los ancestros deificados (mombasüik), los elementos naturales (vientos, rayos, lluvias) y el bienestar económico (pesca, cosechas). ☐ El trabajo de campo permitió documentar también músicas populares locales (cumbias, baladas románticas cantadas en lengua huave) que no habían sido previamente abordadas por los etnomusicólogos clásicos. ☐ El autor critica las limitaciones de la etnomusicología de "salvamento" que privilegiaba la documentación de "músicas puras", aisladas, no contaminadas, desatendiendo las dinámicas contemporáneas híbridadas. ☐ Propone un abordaje reflexivo que supere la mirada exotizante y tome en cuenta las propias condiciones sociales, formativas y subjetivas del investigador. ☐ Introduce el uso de recursos multimedia (texto, audio, video, animaciones) como innovaciones en la comunicación etnográfica de resultados

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	Relacionalidad espiritual de la música: - La música tradicional no es solo arte, sino un sistema de comunicación con los ancestros, los elementos naturales y el equilibrio vital del territorio. Esto puede ser clave para fortalecer la comprensión espiritual de la música ancestral en el resguardo. Importancia de registrar los diversos repertorios musicales: - El autor documenta tanto las músicas rituales tradicionales como las expresiones híbridas contemporáneas (cumbias, baladas). Tu proyecto puede incluir la diversidad musical viva que atraviesa hoy el resguardo. Innovaciones metodológicas: - Sugiere utilizar registros multimedia (video, audio, animaciones) para sistematizar y enseñar los saberes musicales ancestrales de manera integral y pedagógica. Crítica a la mirada "purista" de la tradición: - Reconoce que las tradiciones musicales no son estáticas. Permite comprender que las transformaciones musicales actuales en el resguardo pueden ser también formas de resistencia cultural y adaptación creativa.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>La música tradicional venezolana: entrevista imaginaria realizada al concertista y compositor venezolano Eladio Mujica</i> ☐ Autor: Raimundo Mijares ☐ Año: 2018

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	☐ Revista: História: Debates e Tendências (Online) ☐ Información de la revista: • Volumen 18, número 1, enero-abril 2018, pp. 75-82 • Universidade de Passo Fundo, Brasil • DOI: https://doi.org/10.5335/hdtv.18n.1.7742:contentReference[oaicite:0]{index=0}
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Reflexionar sobre la riqueza, diversidad y evolución de la música tradicional venezolana, abordándola a través de una entrevista imaginaria con el concertista Eladio Mujica. Objetivo: • Visibilizar las múltiples expresiones regionales que constituyen el patrimonio musical tradicional venezolano, su origen étnico, las influencias culturales recibidas y su importancia para la identidad nacional ☐ Tipo de investigación: Ensayo narrativo, de carácter documental y reflexivo. ☐ Método: • Construcción de una entrevista imaginaria como recurso narrativo para explorar el conocimiento sobre la música tradicional venezolana. • Análisis de los géneros musicales en las distintas regiones del país. ☐ Muestra: • Diversos géneros musicales de cada región de Venezuela (Margarita, Zulia, Andes, Llanos, Centro, Lara, Sucre).

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Trayectoria profesional del maestro Eladio Mujica como referencia etnográfica. ☐ Instrumentos: • Revisión documental sobre música tradicional venezolana. • Narración basada en experiencia personal del autor y conocimiento de campo acumulado
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	• Tipo de investigación: Ensayo narrativo, de carácter documental y reflexivo. • Método: ○ Construcción de una entrevista imaginaria como recurso narrativo para explorar el conocimiento sobre la música tradicional venezolana. ○ Análisis de los géneros musicales en las distintas regiones del país. • Muestra: ○ Diversos géneros musicales de cada región de Venezuela (Margarita, Zulia, Andes, Llanos, Centro, Lara, Sucre). ○ Trayectoria profesional del maestro Eladio Mujica como referencia etnográfica. • Instrumentos: ○ Revisión documental sobre música tradicional venezolana. ○ Narración basada en experiencia personal del autor y conocimiento de campo acumulado.
Hallazgos y resultados	☐ La música tradicional venezolana es profundamente diversa según cada región del país, influenciada por raíces indígenas, africanas y europeas. ☐ Los géneros musicales tienen profundas conexiones con la poesía oral (coplas, décimas spinellianas). ☐ La música es también vehículo de narración identitaria, ritualidad, celebración y transmisión de memorias colectivas
Aportes al proyecto de investigación	Riqueza de la diversidad musical territorial:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Así como en Venezuela, en el resguardo cada territorio y familia puede tener variantes musicales propias, fortaleciendo la identidad local. 2Música como patrimonio cultural integral: - La música tradicional no solo es artística, sino una forma de narrar la vida, la historia, los sentimientos, y de construir comunidad. Relación música-poesía-oralidad: - El aprendizaje de la música tradicional puede articularse al fortalecimiento de la oralidad, los cantos rituales y las narrativas ancestrales propias del resguardo.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: <i>Confluencias de músicas populares y tradicionales en la obra de cámara de Aldemaro Romero Zerpa</i> Autores: Esneider Valencia-Hernández, Gustavo Adolfo López-Gil, Lorena Ríos-Gómez Año: 2018 Revista: <i>Pensamiento palabra y obra</i> Información de la revista: - Número 19, enero-junio de 2018, pp. 8-25 - Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia - ISSN: 2011-804X
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Explorar la integración de músicas populares y tradicionales latinoamericanas, particularmente venezolanas, en el repertorio académico de cámara compuesto por Aldemaro Romero Zerpa. Objetivos: • Analizar cómo Aldemaro Romero, desde su trayectoria académica y popular, integra elementos rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos de las músicas tradicionales venezolanas dentro de formatos académicos de música de cámara
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	• Tipo de investigación: Investigación musicológica, cualitativa, analítica y reflexiva. • Método: ○ Análisis musicológico de partituras y grabaciones. ○ Revisión documental y bibliográfica sobre la obra de Aldemaro Romero. ○ Análisis del contexto sociocultural e histórico de la música latinoamericana. • Muestra: ○ Obra de cámara y sinfónica de Aldemaro Romero, especialmente las composiciones de sus últimos 10 años de vida (83 obras). • Instrumentos: ○ Partituras musicales. ○ Grabaciones de audio. ○ Fuentes bibliográficas especializadas.
Hallazgos y resultados	☐ Romero fusiona la música académica y las músicas tradicionales y populares venezolanas (joropo, merengue, música afrocaribeña, etc.). ☐ Desarrolla un estilo híbrido, superando la clásica dicotomía entre "lo culto" y "lo popular", y propone el "diálogo" como concepto central de integración.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	☐ Utiliza recursos rítmicos y melódicos propios de la música tradicional venezolana aplicados a contextos sinfónicos internacionales. ☐ Modifica estructuras formales: en obras como <i>Bienmesabe</i> adopta la estructura de la "revuelta" venezolana (propia del joropo central), adaptándola a formatos de cámara. ☐ Emplea el saxofón, instrumento frecuente en músicas populares, como protagonista en obras académicas. ☐ Su producción revela también influencias del jazz, la bossa nova, el flamenco, y la música de salón centroeuropea. ☐ Aborda el mestizaje cultural como proceso creativo, evitando visiones esencialistas o puristas de las tradiciones. ☐ Reivindica que toda música es válida si tiene calidad, independientemente de su origen popular o académico
Aportes al proyecto de investigación	Diálogo creativo entre tradición y modernidad: • La música tradicional del resguardo puede enriquecerse creativamente dialogando con otros lenguajes, manteniendo su identidad. • No existe música “pura” ni estática: • La música del resguardo puede, como propone Romero, adaptarse, transformarse y evolucionar según las necesidades del pueblo. Música como construcción identitaria dinámica: • El proyecto puede apoyar a los jóvenes para resignificar sus raíces musicales, reconociendo tanto lo ancestral como lo contemporáneo. Innovación pedagógica musical: • Propuestas de enseñanza pueden incluir talleres de análisis de las estructuras rítmicas, armónicas y melódicas del repertorio tradicional del resguardo, al igual que hizo Romero con el joropo central.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Superación de la visión folclórica superficial: - El proyecto no debe reducir la música tradicional a simple folclor, sino considerarla como conocimiento profundo, técnico y con alto valor cultural. Incorporación de nuevas tecnologías y formatos: - Como Romero, el proyecto puede pensar en grabaciones, arreglos instrumentales variados, registros multimedia e investigación musical aplicada.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>La música de tradición oral en los tiempos de la world music. ¿Es posible una protección legal más allá del derecho de autor?</i> ☐ Autor: Sebastian Olave Soler ☐ Año: 2020 ☐ Revista: <i>El Oído Pensante</i> ☐ Información de la revista: - Volumen 8, número 1, febrero-julio 2020, pp. 86-104 - Universidad de Buenos Aires, Argentina - ISSN: 2250-7116

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: - Analizar los vacíos legales y los dilemas éticos que existen en torno a la protección de las músicas de tradición oral frente a los procesos de apropiación cultural en el mercado global de la "world music". Objetivos: - Reflexionar sobre la necesidad de repensar la propiedad intelectual desde marcos culturales diversos que respeten las particularidades de las músicas tradicionales. - Proponer la noción de <i>autenticidad</i> como posible herramienta jurídica y ética para proteger las músicas de tradición oral
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Teórica, documental, reflexiva, interdisciplinaria (musicología, derecho, sociología cultural). Método: - Análisis conceptual de la noción de propiedad intelectual occidental. - Revisión bibliográfica de estudios sobre derecho, etnomusicología y apropiación cultural. - Estudio de casos internacionales (tribus indígenas, pueblos afrocubanos, música yoruba, culturas indígenas australianas y norteamericanas). Muestra: - Literatura académica especializada (Adorno, Arom, Brown, Janke, Jaszi, Young, Eliot, entre otros). - Casos concretos de apropiación de músicas tradicionales por parte de la industria de la <i>world music</i> (ej. Deep Forest, David Byrne, Belle Image). Instrumentos: - Análisis bibliográfico y comparativo de normas jurídicas internacionales y debates éticos sobre propiedad cultural.
	Hallazgos y resultados

Matriz análisis de antecedentes de investigación

	• La propiedad intelectual occidental no protege eficazmente las creaciones colectivas y orales de las comunidades tradicionales. • Las músicas tradicionales son fácilmente apropiadas, transformadas y comercializadas por industrias culturales globales bajo la etiqueta de <i>world music</i>, descontextualizando sus significados originales. • Se identifican tres dimensiones de <i>autenticidad</i> según James O. Young: 1. Autenticidad de proveniencia: sólo los <i>insiders</i> (miembros culturales) pueden generar obras auténticas. 2. Autenticidad personal: el valor creativo individual puede existir, pero es culturalmente situado. 3. Autenticidad de estilo: las obras deben respetar las intenciones, códigos y contextos socioculturales originales. • La apropiación descontextualizada distorsiona los sentidos, debilita las tradiciones y favorece la asimilación cultural por parte de culturas dominantes. • Se propone avanzar hacia un modelo jurídico híbrido, donde las comunidades tengan potestad para autorizar usos, vetar apropiaciones indebidas, y proteger sus expresiones artísticas como patrimonio vivo
Hallazgos y resultados	☐ La propiedad intelectual occidental no protege eficazmente las creaciones colectivas y orales de las comunidades tradicionales. ☐ Las músicas tradicionales son fácilmente apropiadas, transformadas y comercializadas por industrias culturales globales bajo la etiqueta de <i>world music</i>, descontextualizando sus significados originales. ☐ Se identifican tres dimensiones de <i>autenticidad</i> según James O. Young: 1. Autenticidad de proveniencia: sólo los <i>insiders</i> (miembros culturales) pueden generar obras auténticas. 2. Autenticidad personal: el valor creativo individual puede existir, pero es culturalmente situado. 3. Autenticidad de estilo: las obras deben respetar las intenciones, códigos y contextos socioculturales originales. ☐ La apropiación descontextualizada distorsiona los sentidos, debilita las tradiciones y favorece la asimilación cultural por parte de culturas dominantes.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	☐ Se propone avanzar hacia un modelo jurídico híbrido, donde las comunidades tengan potestad para autorizar usos, vetar apropiaciones indebidas, y proteger sus expresiones artísticas como patrimonio vivo.
	Defensa de la autonomía cultural: - La comunidad del resguardo debe tener el control sobre los usos, registros, adaptaciones y transmisiones de su música tradicional. Protección contra la folclorización y mercantilización: - Al igual que advierte sobre la <i>world music</i>, el proyecto debe evitar la descontextualización comercial superficial de los saberes musicales ancestrales. Importancia de la autenticidad de estilo y proveniencia: - Sólo los sabedores musicales legítimos del resguardo pueden garantizar la continuidad auténtica de sus prácticas musicales. Reconocimiento de la música como hecho social total: - La música ancestral no es solo sonido, sino ritualidad, espiritualidad, memoria colectiva, relaciones sociales y orden cosmológico. Marco jurídico intercultural posible: - Incorporar el debate sobre la necesidad de marcos de protección cultural específicos para las músicas ancestrales, más allá de los derechos de autor convencionales. Dimensión ética del trabajo pedagógico: - La enseñanza de la música tradicional debe respetar los códigos, intenciones y sentidos culturales propios de la comunidad, no solo aspectos técnicos

Matriz análisis de antecedentes de investigación	

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	• Título: <i>Aspectos de la educación propia y la interculturalidad que se tejen y se fortalecen, en el territorio de la Institución Educativa Marco Fidel Suárez, comunidad el Oro, Resguardo Indígena Nuestra Señora Candelaria de la Montaña de Riosucio - Caldas</i> • Autora: Nancy Milena Largo García • Año: 2021 • Revista: Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia) • Información de la revista: ○ Volumen 17, número 2, pp. 70-91 ○ Universidad de Caldas, Colombia ○ DOI: https://doi.org/10.17151/rlee.2021.17.2.5:contentReference[oaicite:0]{index=0}
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Comprender los sentidos de la educación propia y la interculturalidad que configuran los discursos de los estudiantes indígenas en la Institución Educativa Marco Fidel Suárez, en el resguardo indígena Nuestra Señora Candelaria de la Montaña, Riosucio (Caldas). Objetivo: • Fortalecer los procesos formativos mediante el diseño de un currículo contextualizado que articule los saberes ancestrales, la interculturalidad y las necesidades educativas actuales

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Investigación cualitativa, etnográfica, participativa. ☐ Método: • Observación participante. • Entrevistas abiertas y semi-estructuradas. • Análisis de discurso. • Revisión documental de prácticas educativas. ☐ Muestra: • 22 estudiantes de Básica Secundaria de la sede Central Marco Fidel Suárez. • Participación de sabedores, líderes comunitarios y docentes. ☐ Instrumentos: • Diarios de campo. • Cuestionarios. • Matriz de análisis de observaciones y entrevistas
Hallazgos y resultados	☐ La educación propia integra el territorio, los saberes ancestrales, los rituales, la oralidad, la espiritualidad y los conocimientos universales. ☐ Se valora el territorio como el mayor pedagogo, y el conocimiento transmitido por los sabedores como base del aprendizaje. ☐ La interculturalidad implica la convivencia respetuosa entre distintas culturas presentes en el territorio. ☐ Se diseñó un modelo pedagógico basado en 7 ejes integradores: 1. Territorio, territorialidad y espiritualidad.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	2. Ambiente y salud. 3. Autonomía, gobierno, justicia propia y liderazgo. 4. Oralidad, idiomas e identidad. 5. Culturas y arte. 6. Familia, sociedad y resolución de conflictos. 7. Economía, producción y pensamiento matemático. ☐ La propuesta curricular permite articular las áreas académicas obligatorias con los saberes ancestrales Embera. ☐ Se identificaron dificultades en el interés de algunos estudiantes hacia la educación propia, lo que requiere estrategias pedagógicas más atractivas y significativas
	1 Modelo curricular propio y contextualizado: • Puedes diseñar un eje curricular específico centrado en la música tradicional como parte del fortalecimiento de la identidad y espiritualidad. • El territorio como maestro: • Las prácticas musicales ancestrales están profundamente vinculadas al territorio, los rituales y la cosmovisión, lo que refuerza su enseñanza contextualizada. Participación de los sabedores musicales: • Involucrar a los sabedores como principales transmisores del conocimiento musical ancestral garantiza autenticidad y pertinencia cultural. Articulación intercultural respetuosa: • La música puede ser un puente de diálogo intercultural, sin perder su sentido de pertenencia identitaria.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	Innovación pedagógica: - Las prácticas musicales pueden insertarse en los proyectos pedagógicos institucionales bajo el modelo de "todos enseñamos, todos aprendemos". Fortalecimiento de la identidad y la pervivencia cultural: - El aprendizaje musical tradicional ayuda a los jóvenes a reafirmar su historia, valores, símbolos y sentido de pertenencia al resguardo

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: <i>Educación popular y educación propia: diálogos desde experiencias educativas en Cauca</i> Autores: María Isabel González-Terreros y Alfonso Torres-Carrillo Año: 2020 Revista: Revista Colombiana de Educación Información de la revista: - Número 80, septiembre-diciembre 2020, pp. 335-354 - Universidad Pedagógica Nacional de Colombia - DOI: https://doi.org/10.17227/rce.num80-11152:contentReference[oaicite:0]{index=0}
Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación y/u objetivos Problema de investigación:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	• Explorar los diálogos y convergencias entre las propuestas pedagógicas de la educación popular y la educación propia en el contexto educativo del departamento del Cauca, Colombia. Objetivo: • Caracterizar los sentidos, prácticas y saberes que surgen en la interacción entre la educación popular impulsada por Asoinca (sindicato de maestros) y la educación propia desarrollada por el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC)
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Investigación cualitativa, sociocrítica y participativa. ☐ Método: • Metodología crítica participativa. • Trabajo de campo con entrevistas individuales y colectivas. • Análisis documental de discursos pedagógicos y experiencias organizativas. ☐ Muestra: • Maestros de Asoinca, educadores indígenas Nasa, Yanakuna y Misak. • Dirigentes sociales y sindicales. • Instituciones educativas de varios municipios del Cauca: Totoró, Silvia, Popayán, Balboa, entre otros. ☐ Instrumentos: • Matriz de análisis de observaciones. • Entrevistas abiertas. • Relatos de experiencias pedagógicas

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Hallazgos y resultados	☐ Existen confluencias entre educación popular y educación propia: • Crítica compartida al modelo capitalista y colonial de educación oficial. • Perspectiva emancipadora que busca formar sujetos críticos, autónomos y transformadores. • Vinculación de los procesos educativos con las organizaciones sociales y comunitarias. • Rescate de los saberes ancestrales, la identidad cultural, el territorio y la autonomía educativa. ☐ La educación propia enfatiza la pervivencia cultural de los pueblos indígenas, la revitalización de las lenguas originarias, el control territorial, la espiritualidad y los valores comunitarios. ☐ La educación popular aporta una lectura de clase social, promoviendo el fortalecimiento de las organizaciones de los sectores populares como actores políticos. ☐ Ambas concepciones coinciden en su apuesta política por la transformación social y la defensa de los derechos colectivos. ☐ Un espacio clave de convergencia práctica ha sido el desarrollo conjunto de proyectos de soberanía alimentaria como estrategia pedagógica integral. ☐ El “diálogo de saberes” se constituye como principio pedagógico, político y epistemológico central para la articulación de las dos corrientes
Aportes al proyecto de investigación	Fortalecimiento de la educación propia: • La música tradicional puede ser un eje central en la recuperación, transmisión y resignificación de la identidad cultural indígena del resguardo. Articulación pedagógica comunitaria:

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- El proyecto debe vincular a sabedores musicales, mayores, familias, autoridades indígenas y líderes comunitarios en el proceso formativo. Modelo emancipador y crítico: - La enseñanza musical ancestral no debe limitarse a la técnica, sino que debe tener un horizonte político de fortalecimiento cultural, autonomía territorial y resistencia al colonialismo cultural. Pedagogía del diálogo de saberes: - Integrar los conocimientos musicales ancestrales con saberes pedagógicos modernos en un diálogo respetuoso e intercultural. Dimensión intergeneracional: - Fomentar la interacción entre jóvenes y mayores en los procesos de enseñanza musical, fortaleciendo el tejido intergeneracional de la comunidad. Educación contextualizada: - Incorporar los repertorios musicales propios del territorio como contenido curricular fundamental, vinculado al contexto histórico, espiritual y ecológico del resguardo

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	☐ Título: <i>Educación propia de la etnia Mukaná: Experiencia organizacional contemporánea</i> ☐ Autores: Pabla Peralta Miranda, Viviana Cervantes Atía, Amado Olivares Leal, Josefina Ochoa Ruiz

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Problema de investigación y/u objetivos	☐ Año: 2019 ☐ Revista: Revista de Ciencias Sociales (Ve), Universidad del Zulia, Venezuela ☐ Información de la revista: • Volumen XXV, número 3, julio-septiembre 2019 • ISSN: 1315-9518
	Problema de investigación: • La necesidad de diseñar un modelo de etnoeducación para la etnia Mukaná, que permita preservar la cultura, los saberes ancestrales y la identidad cultural frente a los procesos de aculturación histórica. Objetivo: • Proponer un modelo educativo propio para la etnia Mukaná (Malambo, Atlántico, Colombia), bajo los lineamientos del Sistema de Educación Indígena Propio (SEIP), que articule la memoria ancestral con los procesos educativos contemporáneos
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	☐ Tipo de investigación: Investigación cualitativa, descriptiva-interpretativa, etnográfica-hermenéutica. ☐ Método: Revisión documental. Observación participativa. Entrevistas a profundidad. ☐ Muestra: • Adultos mayores Mukaná (mayores de 70 años). • 20 etnoeducadores capacitados en diferentes áreas (matemáticas, lengua, ciencias sociales, ciencias naturales, danza, ritos y tradiciones).

Matriz análisis de antecedentes de investigación

Hallazgos y resultados

☐ Instrumentos:

- Entrevistas profundas.
- Observación participante.
- Diseño curricular participativo por mesas de trabajo, aplicado bajo el modelo de competencias de Tobón

☐ Se diseñó un modelo educativo basado en los principios de:

- **Territorio** (derecho a la tierra, autonomía, cosmovisión, espiritualidad, alimentación).
- **Unidad** (hermandad interétnica).
- **Cultura** (preservación de saberes y prácticas culturales).
- **Autonomía** (gobierno propio).
- **Espiritualidad** (armonía, buen vivir).
- **Interculturalidad** (diálogo con la sociedad nacional).

☐ El currículo se organizó por áreas: Economía, Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Matemáticas, Lengua, Arte y Recreación.

☐ Se integraron herramientas TIC, adaptando el modelo para formación presencial y virtual.

☐ El modelo parte del rescate de los relatos orales, mitos, historias de los abuelos, prácticas productivas ancestrales, oficios tradicionales y el Plan de Vida Mokaná.

☐ El proyecto educativo comunitario (PEC) fue articulado con el Proyecto Educativo Institucional (PEI) de las escuelas de Malambo.

☐ Se destaca la participación activa de la comunidad, líderes, etnoeducadores y sabedores en el diseño curricular

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Aportes al proyecto de investigación	Modelo pedagógico adaptable: • Puedes estructurar un modelo de fortalecimiento de la música tradicional siguiendo el enfoque de áreas temáticas con ejes culturales, espirituales y productivos. Saberes orales como base pedagógica: • El rescate de los relatos orales, rituales musicales, cantos y tradiciones es clave para preservar la memoria musical ancestral. Fortalecimiento comunitario: • Involucra de forma activa a los sabedores musicales, mayores, familias, autoridades indígenas y educadores en la construcción del currículo musical. Articulación del PEC y el PEI: • El fortalecimiento musical puede integrarse de manera transversal al Proyecto Educativo Comunitario del resguardo. Espiritualidad y cosmovisión: • La enseñanza musical debe estar ligada a los contextos rituales y espirituales del pueblo, como expresión de equilibrio y buen vivir. • Formación de etnoeducadores musicales: • Tal como hicieron en el proceso de formación de etnoeducadores Mokaná, tu proyecto puede formar especialistas en pedagogía musical ancestral Modelo pedagógico adaptable:

Matriz análisis de antecedentes de investigación

- Puedes estructurar un modelo de fortalecimiento de la música tradicional siguiendo el enfoque de áreas temáticas con ejes culturales, espirituales y productivos.

Saberes orales como base pedagógica:

- El rescate de los relatos orales, rituales musicales, cantos y tradiciones es clave para preservar la memoria musical ancestral.

Fortalecimiento comunitario:

- Involucra de forma activa a los sabedores musicales, mayores, familias, autoridades indígenas y educadores en la construcción del currículo musical.

Articulación del PEC y el PEI:

- El fortalecimiento musical puede integrarse de manera transversal al Proyecto Educativo Comunitario del resguardo.

Espiritualidad y cosmovisión:

- La enseñanza musical debe estar ligada a los contextos rituales y espirituales del pueblo, como expresión de equilibrio y buen vivir.

Formación de etnoeducadores musicales:

- Tal como hicieron en el proceso de formación de etnoeducadores Mokaná, tu proyecto puede formar especialistas en pedagogía musical ancestral

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Notación de la música de dos danzas tradicionales jiquilpenses. Un caso de gestión del patrimonio cultural inmaterial desde las humanidades digitales. Autor: Ignacio Moreno Nava Año: 2020 Revista: Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. 52. Editorial: Universidad de Colima, México.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Ausencia de registros y notaciones musicales actualizadas de dos danzas tradicionales de Jiquilpan, Michoacán (“Los Guajitos” y “Las Reboceras”), con riesgo de pérdida de estos saberes culturales. Objetivo principal: Sistematizar el proceso de grabación, análisis y notación digital de la música de estas danzas usando herramientas digitales y enfoques de gestión del patrimonio cultural inmaterial y humanidades digitales.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo: Investigación cualitativa - etnomusicológica y documental con enfoque interdisciplinario. Método: Sistematización de registro sonoro y notación digital. Muestra: Músicos locales (portadores de conocimiento de 70-80 años), músico intérprete profesional, grabación de dos danzas. Instrumentos: - Grabación digital multicanal con 2 violines, guitarrón y guitarra. - Entrevistas orales a portadores de tradición. - Análisis espectrográfico (software Spek 0.8.2). - Notación digital (software Finale). - Codificación MIDI y XML (Visual Studio Code).
Hallazgos y resultados	- Creación de registros sonoros digitales de alta fidelidad. - Notación musical detallada en partituras digitales. - Identificación de estructuras musicales (formas, compases y repeticiones). - Vinculación entre música y contexto cultural-religioso. - Aportación de recursos educativos para aprendizaje musical. - Identificación de conexiones interculturales con otras danzas nacionales e internacionales.
Aportes al proyecto de investigación	- Ofrece un modelo metodológico para el registro, preservación y enseñanza de músicas tradicionales usando tecnologías digitales. - Resalta el valor de las fuentes orales y los saberes de los portadores culturales como parte central del proceso educativo.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Muestra cómo la notación digital y los registros acústicos pueden convertirse en herramientas pedagógicas accesibles para las nuevas generaciones. - Fortalece la apropiación comunitaria de los saberes musicales tradicionales. - Propone la integración de la música ancestral en procesos educativos formales e informales respetando el contexto cultural y espiritual.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Sistema de generación de arreglos polifónicos para música tradicional de la región Andina colombiana basado en algoritmos genéticos. Autores: Clara Marcela Ovalle Cuervo, Sebastián Ramírez Corredor, Helbert Eduardo Espitia Cuchango. Año: 2018. Revista: Ciencia e Ingeniería Neogranadina, Vol. 28, Núm. 2. Editorial: Universidad Militar Nueva Granada, Colombia.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Dificultad en la generación de arreglos polifónicos para músicas tradicionales andinas colombianas, que requieren precisión armónica y creatividad, limitadas por los métodos manuales tradicionales. Objetivo: Desarrollar un sistema de generación automática de arreglos polifónicos de música tradicional andina colombiana (vals, guabina, torbellino, pasillo) usando algoritmos genéticos, considerando teoría musical, armonía y características propias del género.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Aplicada, experimental, interdisciplinaria (ingeniería de sistemas, inteligencia artificial y música). Método: Desarrollo de un sistema computacional basado en algoritmos genéticos para generar las voces adicionales (contralto, tenor, bajo) a partir de melodías principales y acordes en formato MIDI. Muestra: Cuatro piezas representativas de los géneros mencionados. Instrumentos: Archivos MIDI, codificación de notas (altura, duración), cromosomas, función de aptitud armónica, pruebas comparativas contra arreglos humanos.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Hallazgos y resultados	- El sistema logra generar arreglos polifónicos con alta concordancia armónica (>90%) respecto a los arreglos humanos. - Demuestra la viabilidad de modelar matemáticamente características musicales propias de la música andina colombiana. - El sistema optimiza progresivamente la selección armónica mediante cruce y mutación genética. - Identificación de diferencias de comportamiento según género musical (ej. Guabina Huilense).
Aportes al proyecto de investigación	Proporciona un referente metodológico innovador que puede ser adaptado al registro, sistematización y enseñanza de músicas ancestrales propias del resguardo indígena. - Permite comprender de forma profunda las estructuras armónicas propias de los géneros musicales ancestrales, que podrían ser aplicadas en los procesos formativos comunitarios. - Ofrece una herramienta educativa que puede ser incorporada como estrategia didáctica en la educación propia indígena para enseñar armonía, composición y polifonía desde los saberes musicales originarios. - Abre posibilidades para el desarrollo de propuestas de autonomía tecnológica cultural, permitiendo que las propias comunidades generen sus registros, análisis y arreglos musicales de sus expresiones sonoras tradicionales. - Fortalece la preservación de la música ancestral como un conocimiento vivo, dinámico, que dialoga con tecnologías emergentes sin perder su identidad cultural y espiritual.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: ¿Eso es tradicional? Contextos, geografías y trayectorias musicales en la construcción de una noción sobre lo «tradicional». El caso del trío Los Cholos en Lima Metropolitana. Autor: Pablo Alberto Molina Palomino. Año: 2018. Revista: Anthropologica, vol. XXXVI, núm. 40. Editorial: Pontificia Universidad Católica del Perú.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Indeterminación conceptual sobre el significado de «lo tradicional» en la música, usualmente tratado como un rasgo objetivo, sin considerar los procesos subjetivos de construcción de sentido. Objetivo: Analizar cómo los intérpretes del trío Los Cholos construyen el significado de lo «tradicional» a partir de sus trayectorias musicales, contextos de performance y representaciones geográficas sonoras

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, etnográfica, interdisciplinaria (antropología, etnomusicología, estudios culturales). Método: Estudio de caso; reconstrucción de trayectorias musicales; entrevistas a profundidad; sesiones de exposición musical controlada. Muestra: Miembros del trío Los Cholos (3 integrantes principales) y otros 4 actores vinculados. Instrumentos: Entrevistas, sesiones auditivas controladas, análisis de percepciones sonoras, referencias bibliográficas etnomusicológicas y antropológicas.
Hallazgos y resultados	- El concepto de «tradicional» en la música no es fijo ni objetivo, sino que se construye a partir de experiencias subjetivas de los intérpretes y oyentes. - Las trayectorias musicales personales activan asociaciones entre estilos musicales, geografías sonoras y pertenencia identitaria. - Se evidencia la influencia de contextos urbanos, migratorios, de clase y etnicidad en la forma como se valora lo tradicional. - Se identifican procesos de legitimación de saberes musicales a través de la práctica, la socialización y el reconocimiento dentro de comunidades musicales.
Aportes al proyecto de investigación	- Ofrece una mirada profunda sobre cómo los significados de la música tradicional son contruidos colectivamente en función de la experiencia, no de definiciones académicas rígidas. - Permite comprender que en los procesos de enseñanza indígena, los estudiantes construyen su identidad musical a partir de sus propias trayectorias culturales, geográficas y familiares. - Resalta el papel activo de los portadores de saberes musicales como «constructores vivos» de la tradición, lo que puede fortalecer su rol pedagógico dentro de la educación propia indígena. - Propone incorporar las trayectorias musicales de los sabedores ancestrales como eje metodológico en el currículo educativo indígena. - Facilita un enfoque intercultural crítico, respetuoso de las dinámicas internas de validación cultural de la comunidad.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Investigación de músicas tradicionales durante el “Socialismo del siglo XXI” en Venezuela. Autor: Katrin Lengwinat. Año: 2021. Revista: El Oído Pensante, vol. 9, núm. 1, febrero-agosto 2021. Editorial: Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Cambios radicales en el contexto político, económico e institucional de Venezuela han transformado profundamente la investigación musicológica sobre músicas tradicionales. Objetivo: Analizar los impactos de las políticas públicas, la crisis económica, las transformaciones institucionales y las dinámicas ideológicas en el desarrollo de la investigación etnomusicológica de músicas tradicionales venezolanas durante el Socialismo del siglo XXI.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Documental, histórica, etnomusicológica y de análisis institucional. Método: Revisión histórica de políticas culturales, análisis de instituciones, entrevistas a actores clave, revisión bibliográfica y documental. Muestra: Instituciones culturales y educativas de Venezuela, investigadores, colectivos musicológicos, orquestas tradicionales (ej. Odila), Sociedad Venezolana de Musicología. Instrumentos: Documentos oficiales (Plan de la Patria, leyes culturales), entrevistas personales, revisión de publicaciones científicas, revisión de bases de datos institucionales.
Hallazgos y resultados	- Se identifican dos etapas claras: auge de la investigación etnomusicológica (1999-2013) y su crisis posterior (2013 en adelante). - Existencia de discontinuidades institucionales, desarticulación administrativa, cambios constantes de liderazgo. - Reducción drástica del financiamiento, migración masiva de investigadores y precarización de las condiciones laborales. - A pesar de la crisis, emergen nuevas formas de resiliencia organizativa, como el fortalecimiento de la Sociedad Venezolana de Musicología y la continuidad de agrupaciones como la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos. - Nuevos enfoques descoloniales, colaborativos y de sistematización de experiencias comunitarias en universidades bolivarianas.
Aportes al proyecto de investigación	- Permite reflexionar sobre el papel de las políticas públicas en el sostenimiento o deterioro de los procesos de investigación de músicas tradicionales. - Aporta lecciones sobre la importancia de la autonomía cultural y comunitaria en la investigación y transmisión de saberes ancestrales. - Visibiliza estrategias de resiliencia organizativa que pueden ser adaptadas para fortalecer los procesos investigativos y pedagógicos indígenas autónomos. - Resalta la necesidad de formación metodológica situada, flexible, que dé voz a los propios portadores de saberes y sus experiencias vitales. - Fortalece la visión descolonizadora de la educación propia indígena, priorizando los relatos y metodologías surgidas desde el interior de la comunidad.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: Análisis de artefactos identitarios de la comunidad Indígena Emberá Katío (Resguardo Jaidukama – Ituango, Antioquia). Autores: Erika Solange Imbett Vargas & Álvaro David Monterroza Ríos. Año: 2018. Revista: El Ágora USB, vol. 18, núm. 1. Editorial: Universidad de San Buenaventura, Medellín, Colombia.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Escasa comprensión del papel de los artefactos materiales en las prácticas identitarias y culturales cotidianas de la comunidad Emberá Katío del Resguardo Jaidukama. Objetivo: Analizar la relación entre cultura material e identidad cultural a partir del estudio técnico, simbólico y social de dos artefactos tradicionales (el Chindau y el Jawaho), utilizados por la comunidad Emberá Katío.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, etnográfica, interdisciplinaria (antropología, diseño industrial, estudios culturales). Método: Estado del arte sobre cultura material; observación etnográfica directa en el resguardo; análisis artefactual técnico, estético y formal mediante modelado 3D y simulación. Muestra: Comunidad Emberá Katío de Jaidukama, Ituango (243 personas en 40 familias). Instrumentos: Entrevistas a sabedores (Delio Domicó y Marlé Domicó), modelado 3D con software Rhinoceros, simulaciones físicas, análisis cromático (RGB con CorelDraw).
Hallazgos y resultados	- El Chindau y el Jawaho son artefactos identitarios que consolidan las prácticas de vida, roles sociales y jerarquías de la comunidad. - El Chindau simboliza el sol y refuerza la identidad visual y social masculina; el Jawaho regula relaciones de poder afectivas. - Los artefactos cumplen funciones prácticas (almacenaje, transporte, ritual, control social) y simbólicas (estatus, identidad cultural). - Se constata la fuerte interrelación entre materialidad (artefactos), prácticas culturales y memoria colectiva. - Se destaca la hibridación cultural producto del mestizaje y la colonización histórica.
Aportes al proyecto de investigación	Ofrece un modelo de análisis integral de la cultura material aplicable al estudio de instrumentos musicales ancestrales. - Resalta cómo los objetos culturales (instrumentos musicales, artefactos) son portadores de memoria, identidades y prácticas sociales. - Permite diseñar procesos pedagógicos en educación indígena donde el aprendizaje del saber musical ancestral se haga desde el hacer práctico, la materialidad y el vínculo simbólico del objeto (instrumento) con el territorio y la comunidad.

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
	- Reafirma la importancia de los saberes de los sabedores y mayores como fuente de conocimiento vivo. - Aporta una perspectiva metodológica para la construcción de currículos interculturales desde la propia cosmovisión indígena.

Anexo 3

TENDENCIA 1: Didáctica y pedagogía musical contextualizada con enfoque decolonial

Características: Se centra en propuestas didácticas que integran músicas tradicionales (como la chirimía o el candomblé) al currículo escolar, cuestionando el eurocentrismo en la enseñanza musical.

Artículos agrupados:

1. Ussa López (2025) – *La Chirimía Caucana como Estrategia Didáctica*
2. Gómez Álvarez (2022) – *La lectoescritura de la música a partir de las músicas tradicionales de la chirimía caucana*
3. Ussa López (2025) – *Resonancias de la Chirimía Caucana...*
4. Salinas Arias (2020) – *Las músicas colombianas en el currículo...*
5. Candemil (2020) – *O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé*
6. Páez & Ibarra (2018) – *Cronometría del ritmo en cuatro lenguas colombianas*
7. Moreno Espinal & Restrepo (2019) – *Afinación temperada de instrumentos autóctonos*
8. Arias-Ortega & Blanco-Figueroa (2023) – *Relación educativa intercultural en contexto indígena*

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: Resonancias de la Chirimía Caucana: Identidad, Tradición y su Integración en la Música Académica, Autor: Yovert Edwin Ussa-Lopez (Institución Educativa Técnica Ciudad de Cali, Valle del Cauca, Colombia), Año: 2025 Revista: Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México. Información de la Revista: ISSN 2707-2215 (en línea) Enero-Febrero 2025, Volumen 9, Número 1

Problema de investigación y/u objetivos	Problema: falta de una visión sistematizada sobre la chirimía caucana; dispersión de la literatura y escasa integración en la educación formal. Objetivos: 1 Recopilar estudios en bases indexadas y repositorios. 2 Clasificar la producción por tipo de documento, año, temática y fuente. 3 Analizar tendencias y vacíos para orientar futuras investigaciones.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Revisión sistemática cualitativa con enfoque descriptivo-exploratorio. • Método: protocolo PRISMA y análisis documental crítico. • Muestra inicial: 455 publicaciones; muestra final: 10 estudios tras aplicar criterios de inclusión/exclusión (acceso completo, rigor metodológico, relación directa). • Instrumentos: búsquedas en Scopus, Web of Science, SciELO, Dialnet, Redalyc y Google Scholar; gestores bibliográficos; matrices de extracción y categorización.
Hallazgos y resultados	• Creciente interés académico por la chirimía caucana desde 2020, con estudios que abarcan identidad, re-etnización, fusión con banda sinfónica, pedagogía, hibridaciones contemporáneas y resistencia sociopolítica. • Persisten vacíos: poca investigación sobre didáctica formal, escasa sistematización curricular y falta de políticas educativas inclusivas. • La revisión identifica la chirimía como vehículo de memoria histórica, herramienta de movilización social y fuente de innovación musical académica.
Aportes al proyecto de investigación	• Entrega un estado del arte condensado que facilita localizar fuentes clave para diseñar contenidos escolares sobre chirimía. • Señala lagunas pedagógicas —oportunidad para que en la Institución Educativa Quiebralomo se lidere

TENDENCIA 2: Música, identidad y territorialidad en comunidades indígenas

Características: Explora la música como vínculo con el territorio, resistencia cultural y construcción de identidad, especialmente en contextos de amenaza cultural o urbanización.

Artículos agrupados:

9. Durán, Talero & Mendoza (2022) – *Sub hyca chityn asucunynga (La voz de Suba...)*

10. Molano Zuluaga (2018) – *Entre las distorsiones... y el charango*

11. Mendívil (2022) – *La suerte del tambobambino...*
12. Camarinha & López (2018) – *O tambor Ka'apor...*
13. Silva & Soto (2022) – *Homenaje a Elisa Avendaño Curaqueo...*
14. Bolaños-Motta (2018) – *Procesos de adaptabilidad e identidad...*
15. Bolaños-Motta (2018) – *Tensiones identitarias en Villavicencio*
16. Campos Velázquez (2020) – *Experiencia, reflexividad y trabajo de campo...*

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: <i>"Sub hyca chityn asucunynga ('La voz de Suba en nuestro canto vivirá'): canto, territorio, comunidad y cuerpo en la Suba Muysca"</i> Autores: Alejandro Durán Velasco, Wilmer David Talero Martínez, Iván Francisco Mendoza Niviayo Año: 2022 Revista: <i>Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas</i> Información de la revista: Editada por la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). DOI: 10.11144/javeriana.mavae17-2.ctsm, Disponible en línea desde el 1 de julio de 2022.
Problema de investigación y/u objetivos	Problema: Explorar cómo las prácticas musicales en la comunidad Muysca de Suba sirven para revitalizar su relación con el territorio ancestral, amenazado por la urbanización y la pérdida de identidad cultural. Objetivos: - Analizar cómo el "hacer música" actúa como ejercicio de territorialización (resistencia y defensa del territorio). - Documentar procesos de apropiación intercultural (cantos Kogui y U'wa) y revitalización de instrumentos tradicionales (capadores). - Desarrollar metodologías colaborativas que integren saberes ancestrales y académicos.

Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: - Cualitativa, con enfoque etnográfico y participativo. - Basada en etnomusicología colaborativa y aplicada (vinculación comunidad-investigadores). Método: - Diálogo de saberes: Talleres comunitarios, encuentros interculturales (ej.: visita del mayor U'wa Berito Cobaría). - "Palabreo": Círculos de palabra para análisis colectivo. - Registros sonoros y diarios de campo. Muestra: Participantes: Miembros del Cabildo Indígena Muysca de Suba, Jóvenes, sabedores ancestrales, líderes culturales, Comunidades Kogui y U'wa (intercambio de saberes). Instrumentos: - Grabaciones de cantos (ej.: cantos del mamo Kogui Luka). - Talleres de co-creación de textos en muysc cubun (lengua Muysca). - Construcción de instrumentos (capadores, caracolas). - Notaciones musicales alternativas (no occidentales) para análisis sonoro.
Hallazgos y resultados	Música como resistencia: Los cantos en espacios sagrados (cerros, humedales) son actos políticos contra la urbanización. Ejemplo: El "canto de zorro/fo/Nemcatacoa" usado en protestas ambientales. Cuerpo-territorio: La música conecta escalas geográficas (cerros) y corporales (ej.: "humedal" como "vientre").

TENDENCIA 3: Análisis histórico-cultural de la música tradicional indígena o afrodescendiente

Características: Estudios etnográficos o documentales sobre el papel histórico de la música indígena y afrodescendiente como forma de agencia y resistencia.

Artículos agrupados:

17. Zapata Olivella – *Los pasos del folklore colombiano*
18. Mardones Bravo (2024) – *Curas, sacristanes y cantores...*
19. Gonçalves & Castagna (2024) – *Índios músicos do século XVIII...*
20. Ramírez Hurtado (2025) – *Cultura musical y educación... en Aguascalientes*

21. Castro Buendía (2020) – *Músicas negras y flamenco*
 22. Villarreal (2020) – *¿Es posible una episteme raizal-ancestral indígena?*

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título del artículo: <i>Los pasos del folklore colombiano – Gaitas y tambores</i>, Autor: Manuel Zapata Olivella Año: no especificado Revista: <i>Boletín Cultural y Bibliográfico – Biblioteca Luis Ángel Arango</i>, Información de la Revista: Publicación cultural del Banco de la República (Colombia), digitalizada por su biblioteca virtual. El artículo forma parte de un número monográfico o sección dedicada al folklore nacional.
Problema de investigación y/u objetivos	Objetivo descriptivo y divulgativo: Exponer el origen, estructura y evolución de los conjuntos de gaitas tradicionales de la costa Atlántica colombiana, resaltando su valor como expresiones vivas del mestizaje cultural indígena, africano y español. No se formula un problema de investigación, ya que es una crónica analítica con tono etnográfico.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Investigación etnográfica–histórica de tipo cualitativo y narrativo. • Método: revisión de fuentes históricas (Fray Pedro Simón), observación participante, reconstrucción desde la oralidad y tradición. • Instrumentos: Testimonios, experiencia de campo del autor (investigador y escritor afrodescendiente), sin diseño de muestra formal.
Hallazgos y resultados	• Las gaitas tienen origen indígena y consisten en dos tipos (hembra y macho), diferenciadas por sus orificios tonales y funciones melódicas y rítmicas. • Las maracas utilizadas en conjuntos de gaitas también son de procedencia indígena, con características distintas a las africanas. • Los tambores (hembra y macho o llamador) son de origen africano, con técnica compleja de ejecución que produce efectos tímbricos y rítmicos variables. • El conjunto de gaitas y tambores da origen a formas musicales como la cumbia y el bullerengue, mostrando una trilogía étnica (indígena, africana, española). • El texto destaca la resiliencia cultural de estos conjuntos ante la modernización musical (bandas de viento, radio, etc.).

--	--

TENDENCIA 4: Educación propia indígena y modelos epistemológicos alternativos

Características: Propone modelos educativos desde la cosmovisión indígena, con espiritualidad, oralidad y comunidad como ejes fundamentales.

Artículos agrupados:

- 23. Pérez Orozco (2018) – *Educación Indígena Propia en Colombia...*
- 24. Villarreal (2020) – *¿Es posible una episteme raizal-ancestral indígena?*
- 25. Arias-Ortega & Blanco-Figueroa (2023) – *Relación educativa intercultural...* (también incluida en T1 por afinidad)
- 26. Valderrama-Aguayo & Angarita-Iguarán (2024) – *Representación social de la población indígena...*

Matriz análisis de antecedentes de investigación	
Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	Título: <i>Educación Indígena Propia en Colombia, emergencia de un modelo pedagógico (la dimensión pedagógica del SEIP desde los pueblos Inga y Awá)</i> Autor: Carlos Enrique Pérez Orozco Año: 2018 Revista: No es un artículo de revista; es una <i>tesis doctoral</i>. Información de la Revista/Institución: • Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales CES, Bogotá, Colombia • Tesis presentada como requisito para optar al título de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. • Director: PhD. Jorge Enrique González

Problema de investigación y/u objetivos	Problema de investigación: • Comprender las características del modelo pedagógico emergente de la Educación Indígena Propia (EIP) en Colombia. • Analizar cómo se ha configurado este modelo, sus aportes a la transformación de las políticas públicas educativas y cómo resignifica la institución escolar en los contextos indígenas. Objetivo principal: Describir e interpretar las características del modelo pedagógico emergente de la EIP desde una perspectiva hermenéutica, especialmente la dimensión pedagógica del SEIP (Sistema de Educación Indígena Propia), centrándose en los pueblos Inga y Awá
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Investigación cualitativa de tipo hermenéutica, inductiva y participativa. Método: Estudio de casos representativos de Proyectos Etnoeducativos Comunitarios (PEC).

TENDENCIA 5: Diversidad sonora, mestizaje e hibridación musical

Características: Analiza la interacción entre músicas tradicionales y globalizadas, así como los desafíos de la hibridación y el mestizaje musical.

Artículos agrupados:

27. Castro Buendía (2020) – *Músicas negras y flamenco* (también en T3)
28. Moreno Espinal & Restrepo (2019) – *Afinación temperada...* (también en T1)
29. Bolaños-Motta (2018) – *Identidad y adaptabilidad en Villavicencio* (también en T2)
30. Molano Zuluaga (2018) – *Charango y punk-rock Emberá Chamí* (también en T2)
31. Mendívil (2022) – *Canción indígena y recontextualización* (también en T2)
32. Ussa López (2025) – *Resonancias de la Chirimía...* (también en T1)
33. Camarinha & López (2018) – *Tambor Ka'apor* (también en T2)

Matriz análisis de antecedentes de investigación

Título del artículo, Autor, Año, Revista, Información de la Revista.	<i>Título del Artículo: Músicas ‘negras’ y flamenco: relaciones musicales y traspasos entre músicas africanas, indígenas y españolas.</i> <i>Autor:</i> Guillermo Castro Buendía Año: 2020 Revista: Sinfonía Virtual, Edición 39 (verano 2020) Información de la revista: ISSN 1886-9505, publicación digital, accesible en www.sinfoniavirtual.com
Problema de investigación y/u objetivos	Analizar la relación y las influencias mutuas entre músicas africanas, indígenas y españolas, con énfasis en cómo los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de esas músicas contribuyen a la formación de géneros como el flamenco y otros estilos en América y España, considerando el mestizaje cultural y musical. La investigación busca entender cuánto de “negro” o “africano” tiene en las músicas surgidas en América y su influencia en la música española, especialmente en géneros tradicionales.
Tipo de investigación, método, descripción y tamaño de la muestra, instrumentos utilizados.	Tipo de investigación: Cualitativa, exploratoria y de revisión documental. Método: Análisis comparativo y revisión bibliográfica de fuentes musicales, arqueológicas, y descripciones históricas. Muestra: No especificada en términos numéricos, basada en fuentes documentales, estudios previos y análisis de estilos musicales. Instrumentos: Análisis musicológico, revisión de literaturas, fuentes arqueológicas, ilustraciones y descripciones históricas.
Hallazgos y resultados	Se concluye que las músicas africanas, indígenas y españolas han tenido un proceso de mestizaje complejo, donde los elementos rítmicos son fundamentales, pero también existen influencias melódicas y armónicas. El artículo señala que las músicas “negros” no son completamente africanas en sentido estricto, sino que representan un enriquecimiento de estilos previos. Además, destaca la importancia de estudiar las influencias mutuas y la variedad cultural en África y América, y cómo estas han contribuido a géneros como el fandango y el tango, que tienen raíces en influencias negras y africanas.
Aportes al proyecto de investigación	Este artículo aporta una visión amplia sobre la influencia de las músicas negras y autóctonas en géneros tradicionales españoles y latinoamericanos, resaltando la importancia del ritmo y la

Anexo 4. Consentimientos Informados

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTA

Proyecto: Fortalecimiento de la música tradicional como arte ancestral en la Institución Educativa Quiebralomo, Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Lomaprieta.

Responsables del Proyecto: Educadoras indígenas de la Institución Educativa Quiebralomo.

- Diana Fernanda Alcalde Reyes
- Leidy Carolina Ospina Uchima

Propósito de la entrevista:

Usted ha sido invitado(a) a participar en una entrevista como parte de una investigación educativa que busca reconocer, valorar y fortalecer los saberes musicales tradicionales del resguardo, especialmente aquellos vinculados a la chirimía y otras expresiones sonoras ancestrales. Su testimonio contribuirá a la construcción de una propuesta pedagógica que articule la escuela con la cultura propia.

Actividades esperadas:

Durante la entrevista, se le harán preguntas relacionadas con su experiencia, conocimiento y memoria sobre la música tradicional en el territorio. La entrevista será grabada (audio y/o video) si usted lo autoriza, y tendrá una duración aproximada de 45 a 60 minutos.

Confidencialidad:

La información que usted comparta será tratada con respeto, cuidado y confidencialidad. Su nombre podrá aparecer únicamente si usted lo autoriza. De lo contrario, será reemplazado por un seudónimo en los documentos públicos. El uso de su voz, imagen o testimonio será exclusivo para fines educativos, culturales y comunitarios.

Voluntariedad:

Su participación es completamente voluntaria. Puede negarse a responder alguna pregunta, solicitar que se detenga la grabación, o retirarse del proceso en cualquier momento sin que ello le genere ninguna consecuencia.

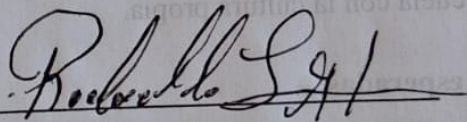
Derechos culturales

Esta investigación reconoce el valor de su saber cómo parte del patrimonio cultural del pueblo indígena. No se hará uso comercial de su testimonio, y cualquier producto derivado (material pedagógico, grabaciones, publicaciones) será compartido con la comunidad educativa y cultural del resguardo.

Autorización

Declaro que he sido informado/a de los objetivos, procedimientos y condiciones de esta entrevista. Entiendo que mi participación es voluntaria y que puedo retirarme en cualquier momento. También entiendo que mi voz, imagen o nombre solo se utilizarán con fines culturales y educativos si así lo autorizo.

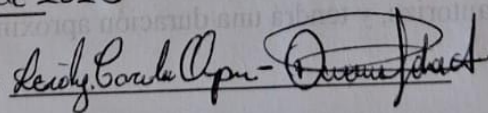
Firma del entrevistado o sabedor(a):



Nombre completo: Rubiel de Jesús Aricapa Tapasco

Fecha: 08 de Agosto de 2025

Firma del entrevistador(a):



Nombre: Leidy Carolina Ospina - Diana Fernanda Alcaide

Lugar: _____

Su participación es completamente voluntaria. Puede negarse a responder alguna pregunta, solicitar que se detenga la grabación, o retirarse del proceso en cualquier momento sin que ello le genere ninguna consecuencia.

Derechos culturales

Esta investigación reconoce el valor de su saber como parte del patrimonio cultural del pueblo indígena. No se hará uso comercial de su testimonio, y cualquier producto derivado (material pedagógico, grabaciones, publicaciones) será compartido con la comunidad educativa y cultural del resguardo.

Autorización

Declaro que he sido informado/a de los objetivos, procedimientos y condiciones de esta entrevista. Entiendo que mi participación es voluntaria y que puedo retirarme en cualquier momento. También entiendo que mi voz, imagen o nombre solo se utilizarán con fines culturales y educativos si así lo autorizo.

Firma del entrevistado o sabedor(a):

Nombre completo: Miguel Ángel Guerrero

Fecha: 08 de Agosto de 2025

Firma del entrevistador(a):

Nombre: Leidy Carolina Ospina - Diana Fernanda Alcalde

Lugar: _____

Anexo 5. Entrevista

Entrevista.mp3

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA SABEDORES MÚSICA TRADICIONAL

Entrevistadoras:

- Leidy Carolina Ospina Uchima
- Diana Fernanda Alcalde Reyes

Entrevistados:

- Rubiel Aricapa Tapasco
- Miguel Ángel Guerrero

(0:00) (Diana): Buenas tardes, el día de hoy nos encontramos con el señor Rubiel Aricapa Tapasco, del Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Lomapieta, donde se desempeña como cultor, tallerista en música y danza tradicional, narrativas orales, es artesano en instrumentos tradicionales y autóctonos. (0:22) También nos encontramos con el señor Miguel Ángel Guerrero Largo, músico de chirimía tradicional y educador indígena del Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Loma Prieta. En este momento vamos a hacer la entrevista correspondiente al proyecto de investigación: Fortalecimiento de la Música Tradicional como Arte Ancestral en la Institución Educativa Quiebralomo del Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Loma Prieta.

(0:50) (Carolina) Bueno, muy buenas tardes a ustedes, muchas gracias por acceder a esta invitación, reciban pues un saludo fraterno en nombre de mi compañera Diana Fernanda Alcalde y el mío, Leidy Carolina Ospina, quienes desarrollamos este proyecto de investigación. Hoy nos convoca la palabra, la memoria y la música que viven en el corazón de nuestro territorio. (1:13) Esta entrevista busca más que todo recoger su experiencia, sus sentires, su conocimiento como sabedores y guardianes de la música tradicional, ¿cierto? Nuestro propósito es escuchar cómo la música ha sido y sigue siendo una fuerza de identidad espiritual y resistencia cultural y cómo podemos fortalecerla pues con las nuevas generaciones. Les agradecemos pues su disposición para compartir, pues cada respuesta va a ser un aporte muy valioso para tejer ese puente entre la memoria de los mayores y el futuro de nuestros niños y niñas y jóvenes. Entonces, muchísimas gracias.

(1:55) (Diana) Bueno, la primera pregunta corresponde a música tradicional, identidad y territorio. **¿Qué recuerdos guardan en su corazón de la música tradicional en su infancia y qué sensaciones espirituales o energías evocan esos momentos?**

(2:18) (Miguel) Bueno, en mi caso, Miguel Ángel Guerrero, recuerdo que mi familia era de músicos de chirimía, mis abuelos y mis tíos, entonces ellos todos los desfiles religiosos y culturales que se hacían en la comunidad, pues acompañaban con la música de chirimía (2:44) y mi abuelo me enseñó a los cinco años a tocar la tambora, a ejecutar la tambora y entonces yo los acompañaba algunas veces en los toques, en las músicas allá en la comunidad, en los bailes de la comunidad. A los cinco añitos ya yo interpretaba la tambora y pues obviamente ellos hacían los ensayos en la casa de las danzas y la música y todo el tiempo uno estaba escuchando la música de chirimía, los cantos, la música, los bailes, las danzas. Entonces, eso es como los recuerdos que desde niño ya mi familia me llevaba a las fiestas, amenizar las fiestas, los partidos de fútbol y algunos desfiles de los carnavales allá en la Iberia.

(3:36) (Rubiel) Bueno, el recuerdo que yo tengo prácticamente es desde la casa donde prácticamente empezamos como a crecer, que es en la comunidad de Planadas del Resguardo de Origen Colonial Cañamolo Lomapieta, ya que mi abuelo era un gran músico, flautista a la vez que instrumentos de cuerda, entonces estando muy niño recuerdo que en las tardes, eso era casi lo que era sábado, domingo y lunes, que hacían los ensayos tanto de la música de chirimía como de la música de cuerda. También algunas veces los ensayos del grupo de danzas Cañamolo y Lomapieta los hicieron en la casa. Mi abuelo, él fue el que prácticamente me enseñó primeramente a ejecutar lo que fue maracas, recuerdo muy bien que fue maracas, yo tenía por ahí como unos siete añitos más o menos, luego pasé a instrumentos de percusión, las maracas, pues los idiófonos, como fue la tambora, el redoblante y posteriormente como a los 12 años (4:41) empecé a ejecutar, a aprender de él, lo que fue la primera escala para el instrumento de flauta transversa y prácticamente con los instrumentos que

él tenía hicimos la primer chirimía que se llamó: “Chirimía Juvenil de Planadas”, éramos unos niños y nuestra primera presentación fue en una izada de bandera de la escuela oficial Mixta La Iberia y luego continuamos en el colegio oficial Mixta La Iberia (5:11) donde ya pues ahí un profesor, nos apoyó en vista de que no teníamos maracas propias ni carrasca, entonces él nos regaló unas maracas y unas carrascas y hicimos la chirimía de la Institución Educativa y obviamente también conformamos un grupo de danzas en la Institución (5:35) y yo vengo con dos linajes musicales: tanto el maternal como lo es el paternal, que es lo que recuerdo bien.

(5:46) (Carolina) Bueno, ambos tienen como ese mismo inicio desde la niñez, desde la infancia, (5:54) fomentado por sus ancestros, por su familia, **¿de qué manera sienten ustedes que la música se enlaza con los lugares sagrados del territorio?**

(6:13) (Miguel) Pues yo diría que inicialmente hay unos centros culturales en la comunidad en donde toda la comunidad se reúne y recuerdo de niño que allá la gente bailaba al son de las flautas y los tambores, las tamboras y también de la música de cuerda y para mí pues eso es porque el baile es como un ritual cierto, es un ritual en donde la gente comparte a través del cuerpo, de la danza y de la música, entonces es como un ritual y yo lo veo como ese centro comunitario de las comunidades, como ese primer centro espiritual porque la gente (6:58) se reúne ahí a compartir tiempos y experiencias y también pues ahora lo utilizamos en nuestros cerros tutelares o en algunos lugares especiales, cascadas o sitios especiales en las aguas y allá pues es muy importante el sonido del tambor y la flauta, sobre todo el tambor y la flauta porque (7:25) evocan como esos sonidos imitando a la naturaleza y es como un sonido que comunica al humano con los espíritus del más allá, es como ese puente de comunicación, entonces por eso pienso que es tan importante la música sobre todo la de flautas y tambores porque esa comunicación entre nosotros como seres humanos y los espíritus más allá del universo.

(7:55) (Rubiel) Bueno yo tengo un pensamiento ya que estamos con casi la igualdad de pensamiento, para mí, yo pienso que la música (8:04) si está vinculada con algunos sitios sagrados, yo también diría que las escuelas porque las escuelas anteriormente servían como escenario para las romerías o para las misiones donde la música de chirimía prácticamente era transversal con este tipo de actividades y que si recordamos bien (8:25) anteriormente las chirimías fueron utilizadas para eso, antes que llegar a una caseta o a un centro cultural amenizar una parranda o un baile, las chirimías se utilizaron únicamente para las ceremonias de carácter religioso y cuando eso las músicas únicamente era nada más la sonoridad de los instrumentos, no había canto y ahora como lo dice aquí el profe Miguel pues ya la música (8:50) ahorita se está llevando a los sitios sagrados o cerros tutelares, digamos en nuestro territorio tenemos lo que es el Cerro Carbunco, el Sinifaná, también tenemos por ejemplo como la Cueva Mazinga, (9:05) Cueva Loca, el Charco del Burro, entre otros donde ya la música se está llevando hasta estos sitios (9:13) donde la gente se reúne como para descargar sus malas energías y recargarse de buena energía, (9:19) energía positiva pero que todo está acompañado o amenizado por las músicas de las flautas y los tambores.

(9:26) (Diana) Bueno entonces de acuerdo a las respuestas que nos acaban de dar, **¿qué significados tiene la (9:35) música para la comunidad en estas celebraciones o encuentros, rituales, todo lo que mencionaron (9:42) anteriormente y cómo creen que la música logra armonizar el espíritu colectivo?**

(9:51) (Miguel) Pues desde cuando yo estaba niño recuerdo que las romerías y los desfiles, los carnavales de la Iberia, la fiesta de la olla, eran amenizados con chirimías, los partidos de fútbol, todo evento y en ese entonces hablamos de la religión occidental que es la cristiana, cierto, las romerías eran amenizadas (10:15) por chirimías y pues también las fiestas tradicionales del territorio y pues era tan importante, y era también como un sistema de comunicación porque recuerdo que mi abuelo (10:31) Mesías Aricapa contaba que cuando iba a haber una fiesta en determinada comunidad o en determinado lugar del territorio tocaban el tambor y en ese tiempo no habían altavoces, ni Facebook, ni los medios de comunicación que hay ahora, entonces cuando la gente escuchaba el sonido del tambor sabían que era que iba a haber parranda allá, fiesta o alguna actividad cultural o (10:59) religiosa y entonces ya sabían y se preparaban y se convocaban y se iban para allá, entonces es tan importante el sonido de la tambora que convocaba, era un medio de comunicación también.

(11:11) (Rubiel) Bueno para complementar un poco lo que dice aquí el profe Miguel, por ejemplo en la parte baja del resguardo (11:18) donde ya la comunidad es más afro, ellos según las señas históricas, ellos utilizaban el tambor de un solo parche como medio para comunicar bien fuera actividades que fueran para reunirse o muchas veces cuando el territorio estaba

como en amenaza, había un lenguaje a través de ese sonido del tambor que se comunicaba con las demás comunidades, o sea, con los demás y entonces todos ya tenían, como sabían como el significado de cada toque de tambor y entonces sabían cuál era el dialecto o el mensaje que querían transmitir y eso básicamente pasó por ejemplo en 1535 cuando (12:03) aparecieron los primeros españoles a este territorio que el primero que llegó fue Sebastián de Belalcázar, dicen que los indios, los Pirsas subieron a las montañas más altas, suponemos que fue a Picará, a Miracampos y a través del sonido del tambor empezaron a comunicar de que se acercaba un ser mitad hombre y mitad bestia, fueron pasando como el altavoz a través del tambor, a través de esas cimas de esas montañas fueron comunicando a las demás tribus de que algo raro (12:36) o algo espantoso se acercaba, entonces si hay una conexión porque la música viaja siempre a través de frecuencias, tenemos entendido que la música no viaja con el viento, el viento no se lleva al sonido, es una frecuencia que hay que emite el tambor, viaja y lo recibe el corazón, (13:00) así lo decimos nosotros, lo recibe el corazón y el corazón lo transmite al cerebro y entonces (13:06) eso armoniza al individuo y muchas veces entonces nos da ese sentimiento por el baile, por la danza (13:14) o por un sentimiento de tristeza, pero todo viaja a través de frecuencias.

(13:20) Qué bonito y qué interesante todo lo que nos comparten y eso nos lleva a la siguiente tendencia, vamos a hablar de los saberes ancestrales y la pedagogía propia, teniendo en cuenta pues (13:32) como toda esa energía y toda esa intención espiritual que ustedes nos comparten, **¿cómo recibieron ustedes ese don o ese llamado para tocar un instrumento musical, para comprender la música tradicional, también mirar como qué papel jugaron los mayores en transmitirles no solamente pues técnicas musicales, sino también esa energía y la intención espiritual de cada sonido, ese sentido que ustedes le dan a cada sonido cuando interpretan un instrumento musical?**

(14:07) (Miguel) Bueno mi abuelo recuerdo que me enseñó a interpretar la tambora, pues uno veía en los ensayos a ellos, entonces ellos le explicaban para que uno viera, pero oralmente, no era con papel ni lápiz como muchas veces lo hace la pedagogía occidental, sino mirando, memorizando, (14:34) repitiendo la acción, cierto, y así fueron mis primeros digamos que lecciones con el tambor, (14:43) entonces él explicaba y ya uno repetía y ya con ello lo iban involucrando con los mayores al ritmo, (14:50) a la velocidad de ellos, entonces uno iba mejorando la calidad en la interpretación, por ejemplo (15:00) mi abuelo decía, a pesar de que era una pedagogía oral, había un común procedimiento o unos (15:12) unos como le llamamos, unos debían haber unos conocimientos previos en un chirimitero para ir avanzando en cada instrumento, entonces él decía, la tambora es la más básica entonces debe aprender el estudiante o el aprendiz primero la tambora, ejecutar la tambora, después el redoblante (15:33) porque el redoblante es el complemento de la tambora, cierto, entonces el proceso sigue con el redoblante o la caja que llamaban ellos, después decía, después debe aprender a hacer la flauta segunda, porque es como un complemento de la flauta requinta primera y finalmente aprender a la requinta o la primera porque ya tiene todos los conocimientos previos de la percusión, el acompañamiento o la armonía que llaman ahora la pedagogía musical occidental y ahí hay como la secuencia y eso le da más nivel y calidad interpretativa decía mi abuelo y ya lo que (16:17) llamamos las maracas y la carrasca que son como un complemento ya a la columna vertebral del grupo chirimía ya uno lo aprendía en medio de todo este proceso de formación de los otros instrumentos (16:34) entonces mire siendo una pedagogía tradicional pero tenía como un procedimiento como unos niveles (16:42) yo recuerdo que él decía eso y a mí pues yo fui fruto de esa de ese orden porque yo primero aprendí con la tambora después subí al redoblante o la caja después la flauta segunda y después la flauta requinta y ya las maracas y la carrasca ya uno va complementando porque ya tiene como, ellos decían, ya tiene como el ritmo o la velocidad de la música interiorizadas entonces le queda más fácil ya interpretar las maracas y la carrasca.

(17:14) (Carolina) Y ahorita aprendemos es como, como al revés cree uno que lo más básico es: carrasca y maracas, y resulta, y que el tambor es de lo más avanzado, y resulta que viene a ser al revés. (17:27) (Miguel) No, según la escuela porque es que en Cañamomo se dice que hay tres escuelas (17:34) de chirimías está: la Chirimía de la Iberia es, perdón, la escuela de Chirimía de la Iberia, la escuela de Chirimía de Planadas y la escuela de Chirimía de Alto Sevilla; entonces digamos que la Chirimía, (17:49) eso decía mi abuelo y los hermanos de él, que ese era como el procedimiento ordenado para un chirimitero (17:56) cierto alcanzar un nivel grande (Carolina) buen nivel, (Miguel) en la calidad interpretativa y pues no sé, era como

el procedimiento (18:04) pero ya el compañero Rubiel dirá si allá en la escuela de Planadas que el es de la escuela de Planadas había como un procedimiento en esa pedagogía propia. (18:14) (Carolina) Bueno miremos a ver cómo se vivía entonces en esta otra escuela. (18:19) (Rubiel) Bueno en Planadas mi abuelo si tenía una pedagogía y inclusive (18:25) yo a veces recuerdo y yo lo aplico a mis alumnos y da buen resultado, primero que, antes que nada mi abuelo lo que decía era: “no aprenda a tocar un instrumento, aprenda a gozarse y a disfrutar un instrumento”; después de que yo aprendí todo lo de percusión que ya pasé a lo de flautas, (18:47) él recuerdo que me regaló una flauta, una flauta que la hizo en un material de pvc y me dijo: “si aprendes a ejecutar el primer bambuco con esta flauta yo le regalo una de caña de carrizo de castilla (19:04) (Miguel) una de verdad, (Rubiel) si, una de verdad y así fue pero entonces tenía una pedagogía donde utilizaba granos de frijol (19:14) y granos de maíz los granos de frijol era donde había que hacerle más fuerza al soplar, digamos la nota de la primera escala; los granos de maíz, de frijol, y a los de maíz eran las notas suaves (19:31) y él dibujaba, recuerdo, que él dibujaba en el piso, rayaba con un machete, hacía como las bolitas de donde van los orificios de la flauta transversa y él me colocaba los granos de frijol y de maíz (19:43) y ahí me decía: “esa es la flauta que vas a tocar ya sabe, los frijoles son las notas más fuertes (19:52) y los granos de maíz son los más suaves”. Ya después digamos donde es por decir algo la nota sol, entonces, me colocaba un grano de maíz y le colocaba unos palitos digamos era tres palitos (20:08) yo entendía que tenía que soplar tres veces la misma nota y así me fue enseñando y prácticamente con esa pedagogía fue que yo aprendí; pero realmente hoy ya me pongo a mirar que la musicalidad que ejecutaba era muy precisa lo que conocemos en el pentagrama musical (20:27) (Carolina) Gramática musical, (20:28) (Rubiel) Exacto, pero entonces yo ahorita (20:30) estoy aplicando esa metodología con los niños de digamos de las instituciones de la parte baja y me ha dado muy buenos resultados tanto para el proceso de percusión como para el proceso de vientos (20:43) por ejemplo, la chirimía que ahorita está de mujeres, ellos ya están manejando toda la percusión y cómo (20:48) lo están haciendo con esa pedagogía como una iniciación al pentagrama, pero es una pedagogía, digamos muy empírica muy dada y eso es lo que yo hago cuando yo salgo a tocar yo aplico lo que dice mi abuelo que decía: “yo no salgo a tocar el instrumento, yo salgo a gozarme y a disfrutar ese instrumento musical”, y en mi caso, por ejemplo en la flauta, me enseñó, ya me enseñó mi tío porque mi abuelo ya fallecido: Jesús Antonio Aricapa, entonces él no era con lápiz sino que todo tenía que ser de memoria; entonces él le decía a uno: “vea esta nota son estos tres dedos levantados o estos abajo en los huecos de la flauta que son seis”: la transversa de Cañamomo entonces le decía: “vea levante tales dedos y esa es la nota, levanta esta otra es la otra nota”. La escala, una escala (21:46) ellos ya tenían la escala y no estamos hablando de notas de la música occidental sino una escala propia, pero yo ya sabía que dedos se levantaban en cada nota, entonces uno tenía que aprender la canción a oído, a memoria y oído entonces; le decían: “arranque a sacar la canción”; entonces uno iba a puro oído, uno iba más o menos mirando cuando él les daba la canción, las frases de las canciones y uno mismo (22:15) entonces iba educando el oído, ellos le decían para qué educar el oído y obviamente aprendiendo (22:21) los dedos que tenía que levantar en cada nota para que le diera; claro que yo pienso que eso, porque viene un linaje musical, porque una persona que desde sus ancestros, sus abuelos (22:37) no haya digamos habido como esa musicalidad en ellos es muy difícil y eso está comprobado (22:44) digamos en mis antepasados vengo con una línea de que no somos músicos entonces es muy difícil que aprenda, mientras que los que traemos ese linaje lo digo porque yo recuerdo que estando (22:56) yo muy niño eso fue como en el 84 fue que ya la chirimía juvenil que estábamos unos niños, nos llevaron a Bogotá, primera vez que nosotros salíamos a la ciudad, nos llevaron algunas autoridades del Resguardo que ya desaparecieron a un encuentro de la UNIC donde era un compartir de los pueblos indígenas con la gente de contexto de ciudad y recuerdo que me hospedaron en una casa donde había un piano de cola, primera vez que yo veía un piano de cola, y resulta que yo, (23:37) y me dijeron: “venga, ensayé este piano a ver cómo le suena”- me dijo el de la casa (23:45) yo empecé a registrar las teclas del piano buscando las notas musicales que me daban en la flauta y así de la nada recuerdo que toqué la caña y toqué la danza primavera en ese piano sin tener conocimiento, ni simetría musical del instrumento como tal solamente, como dice el profe Miguel (24:07) (Carolina) A oído, (24:08) (Rubiel) a oídos porque ya teníamos el oído digamos educado. (24:11) (Miguel) interiorizadas claro, (Rubiel) Exacto. (24:12) Entonces era la metodología o sea ellos lo que pretendían es que uno educara el oído cierto (24:19) interiorizada las notas más altas, las notas medianas y las más bajitas y teniendo uno

interiorizado eso (24:25) ya empezaba a sacar las canciones porque ya sabía por donde subía en notas, por donde bajaba cierto (24:32) sin necesidad de pentagrama, a puro oído y esa es como en la metodología antigua entonces a uno (24:40) casi que le exigían, le exigían para que aprendiera a tocar bien es sólo usted tiene que sacar esas (24:48) notas que no le podemos ayudar porque usted sólo tiene que cierto, entonces era una exigencia y uno sólo tenía que voltear y voltear hasta que se acababa la nota cierto, ya cuando lo veían a uno (25:01) muy pegado entonces le hacían la ayudita: “no hagale pues por aquí” cierto, porque hay notas que es difícil porque es muy rápido los movimientos de los dedos, entonces hay mucha dificultad, que son (25:13) los agudos que llamamos entonces, ahí le pegaban una ayudita para que fuera educando; pero una vez que uno ya tuviera toda la escala interiorizada, grabada, pues ya podía sacar como llamamos cualquier melodía a oído.

(25:26) (Diana) Bueno entonces teniendo en cuenta que hay metodologías para aprender la música que vienen desde la ancestralidad y que han mencionado ustedes que enseñar y aprender música es una pedagogía, **¿qué es lo más importante que las niñas y niños deben aprender al iniciar en la música ancestral?** esto para que no sólo repitan melodías como lo mencionaba don Rubiel, no sólo interpretar el instrumento sino disfrutar la interpretación de este instrumento, entonces, **¿qué es lo que deben aprender los niños para que no sólo repitan las melodías sino que comprendan la fuerza espiritual y el sentido de interpretar esos instrumentos en el territorio?**

(20:23) (Miguel) Pues hay algo que los mayores decían, hay que aprender primero el golpe, en música occidental se llama el pulso (26:36) o el ritmo; ellos decían, el golpe, entonces uno primero tiene que aprender con los chicos a que aprendan la medida que es como el latido del corazón, que es constante, eso es lo que ellos le llamaban: “el golpe”, que aprendan la medida por eso ellos decían que, o mis abuelos decían, que era muy importante aprender la tambora, porque esa es la base del ritmo en una chirimía esa es la que lidera el ritmo. Si la tambora se pierde, se perdió toda la chirimía, porque esa es la que lidera el ritmo; entonces ellos decían que era tan importante aprender primero la tambora porque tú ahí (27:18) aprendes la medida o el golpe que ellos llamaban y una vez que tienes ya esa medida entonces vas incursionando en otros instrumentos como el redoblante que es un poco más complejo; que tienes que manejar ya las dos manos e ir acompañando el mismo golpe o el ritmo de la tambora y ya una vez (27:38) que tengas interiorizado ese ritmo ya puedes coger por ejemplo: la flauta, porque ya tienes interiorizado el ritmo; entonces ya puedes aprender melodías llevando ya en tu interior la velocidad del ritmo cierto, entonces por eso es tan importante primero aprender a la percusión, porque tienes que aprender el golpe o la medida y ya vas incursionando.

(28:02) (Rubiel) Bueno yo pienso que en mi caso, desde mi punto de vista, es ir más atrás, ¿qué es ir más atrás? por ejemplo, es como hacer una reseña histórica (28:13) mostrarle a los chicos de las escuelas de dónde viene la chirimía, entonces empezarles a dar a conocer desde el origen de la chirimía como tal, pero no como tal el conjunto de flautas y tambores, (28:29) sino desde la palabra “chirimía”, la historia de la chirimía, que la chirimía es de origen europeo, la palabra como tal, que era un instrumento que después lo trajeron aquí a nuestro territorio (28:41) pero que los indígenas no aprendieron a tocar instrumentos, sino que en su resabio siguieron ejecutando las flautas traversas. Hay que llevar a los chicos, contarles toda esta historia, luego enseñarles de que hay que ir al bosque, hay que pedirle el permiso al bosque, hay que seleccionar la madera, para el corte de la misma y así empezar a la construcción de los instrumentos. (29:07) Yo pienso que, ¿quién es Rubiel Arikapa? Yo tengo que saber dónde nací, (29:12) quiénes son mis padres, quiénes son mis hermanos. (29:14) Así mismo pasa con el cuento de la música, esta vez la música de chirimía. (29:19) Saber de dónde viene, cómo se implementa la chirimía, (29:24) cómo empezamos la ejecución de los instrumentos. (29:27) Y los chicos se enamoran más del proceso, (29:29) se apersonan más, lo toman con más propiedad (29:31) y terminan enamorándose de este proceso de la música tradicional de chirimía.

(29:39) (Carolina) Bueno, frente a lo que nos han compartido, entonces, **¿qué diferencia perciben ustedes entre aprender música en escuela, en pentagrama, partitura y aprenderla en comunidad?** (29:55) **¿Cómo lo hicieron ustedes, considerando esa conexión espiritual también y el aprendizaje por vivencia?**

(30:04) (Miguel) Pues es que, el contexto donde uno se críe juega un papel muy importante en uno, ¿cierto? Porque en mi caso, uno desde niño, (30:18) escuchando la música todo el tiempo allá, (30:21) porque mi familia era chirimiteros y dancistas, danceros ¿Cómo dicen? (30:27) (Rubel) ¡Danzadores! (30:30) (Miguel) ¡Danzadores, sí! (30:31) Entonces, desde niño

uno ve eso y casi que involuntariamente lo va interiorizando, ¿cierto? (30:38) Entonces es mucha ayuda. (30:43) Entonces eso le permite, pues, (30:44) tener, digamos que, una ventaja frente a otras personas (30:51) que no tienen esa posibilidad de estar en ese contexto, ¿cierto? (30:56) (Carolina) Definitivamente, sí. (30:57) (Miguel) Digamos que la música de nosotros, desde lo ancestral, es muy buena porque educa a uno el oído, ¿cierto? (31:06) Es música a puro oído. (31:07) Que de pronto se diferencia mucho de la técnica de la música occidental porque a ti te enseñan una partitura, ¿cierto? (31:15) Entonces tú vas leyendo la partitura y puede que no la sientas mucho desde adentro. (31:21) Porque tú simplemente estás ahí mecanizando, leyendo unos códigos musicales, (31:29) pero puede que no la estés sintiendo desde adentro. (31:32) En cambio, yo pienso que desde lo indígena, uno la está sintiendo como desde adentro, ¿cierto? Desde el corazón, desde lo más interno. Entonces es una ventaja, ¿cierto? (2:44) (Carolina) Yo tuve la oportunidad de aprender de esa manera. Inicialmente con el pentagrama y tiene toda la razón. A nosotros nos exigían expresión, expresión y expresión. (31:56) Que si usted solamente tiene que estar pendiente de las figuritas y si yo me desconcentro de ahí para interiorizarlo, eso va a ser un desequilibrio que nos costaba mucho. En cambio, la manera de aprender de forma ancestral, claro que tiene mucha más conexión y sentimiento profundo y es mucho más difícil. (32:22) (Miguel) En mi caso, por ejemplo, cuando yo acompaño a los médicos en los rituales, en las armonizaciones, hay veces uno sonando la flauta, como que se transporta y llora. (32:37) Hay muchas armonizaciones y rituales donde he llegado a cierto nivel, como a una éxtasis y entonces uno como que se desinhibe y yo lloro tocando flauta y llorando, ¿cierto? (32:51) Algunas armonizaciones, entonces uno siente tanto la música como esa comunicación con la naturaleza que se desinhibe y como que afloja, digamos, los sentimientos y llora. En muchos rituales me ha pasado eso, yo lloro, lloro como de esa alegría, como un sentimiento que uno a veces no puede explicar, como una comunicación. (33:17) (Rubiel) Bueno, yo estoy de acuerdo con lo que dice el profe Miguel. Yo lo veo y lo comparo como para decir algo, porque aprender desde la comunidad o desde el Resguardo es como cuando se aprende la lengua materna, (33:32) digamos en este caso si tenemos la lengua embera, que los niños crecen y van escuchando esas palabras desde la madre o desde el padre o desde los abuelos y ellos van asimilando y eso se va quedando en el chip ahí grabado. (33:49) Mientras que, digamos, el blanco aprender el embera, teniendo en cuenta que el embera no tiene escritura sino que es un foneto; eso mismo pasa con la música nuestra. Depronto que ya vayan a transcribirla, pues la llevarían a un pentagrama, ¿cierto? (34:04) Pero desde los innatos, desde nuestras familias, desde el seno del hogar, la música se lleva únicamente en el pensamiento, en el ser. (34:12) Lo que se aprende, lo que uno escucha. Y así mismo es la lengua embera. (34:18) Por eso mucha gente no es capaz. Y yo quiero aprender embera y no es capaz, porque es que es un foneto, es un sonido. No es lo mismo decir: “capunía” que *Kapunia*, como lo pronuncian ellos, que es un sonido, entonces por eso no tiene escritura. Pero que ya cuando, digamos, se va a lo técnico, pues ya es otro cuento, como ustedes lo decían ahorita. Pero desde lo innato, desde el seno del hogar, a mí me parece eso maravilloso, uno aprender, así como lo llamamos nosotros en esa parte empírica. (34:46) (Carolina) Empírica si (34:47) (Miguel) Ahora que en este momento, pues digamos que los jóvenes y los niños tienen la posibilidad de aprender o con lo académico, desde la música del, occidental o desde lo nuestro, lo ancestral. Y también tienen la posibilidad de combinar esas dos técnicas. Entonces yo diría que ellos son más afortunados. Eso es más afortunados ahora porque tienen la posibilidad de complementar esas dos técnicas. Y uno que ha tenido también algunos conocimientos en música occidental, también hay algunos estudiantes en que uno ve que les puede combinar esas dos técnicas, la ancestral con la occidental. O algunos aprenden más desde lo ancestral. (35:36) Por ejemplo, en este momento tenemos un estudiante en el colegio en donde está aprendiendo más desde lo ancestral, ha oído, y viendo y repitiendo, no le ha dado tantos resultados desde la técnica occidental, sino desde lo ancestral. Entonces me parece muy importante en el colegio donde yo trabajo, en Quiebralomo. Y hay otros que sí aprenden más combinándole las dos técnicas. (36:06) Por ejemplo, hay unos chicos que yo he tenido la experiencia que les enseñé primero en flauta dulce. Entonces ellos ahí aprenden a digitar un poquito y también hacer melodías sencillas, súper básicas. Entonces una vez que aprenden a digitar en esa flauta, uno los pasa a la travesa y les va mejor. (36:31) También he tenido esa experiencia y me ha ido bien con ello, desde la enseñanza, entonces articulando esos dos sistemas: lo occidental y lo ancestral,

también da resultados. (36:42) Entonces los niños en este tiempo tienen más ventajas porque tienen la posibilidad de... (36:47) Digamos que tienen tres formas de aprender: desde lo ancestral, desde lo académico occidental, o en la combinación de las dos pedagogías. (36:57) (Carolina) Más afortunados. (36:58) (Miguel) Lo que no pasó con nosotros porque no tuvimos esa posibilidad. Pero tuvimos la posibilidad de lo ancestral.

(37:04) (Rubiel) Claro, maravilloso. (37:07) (Diana) Bueno, entonces vamos a pasar a otra categoría, la de transmisión oral y espiritualidad. (37:15) **¿De qué forma la música conecta con la espiritualidad propia del resguardo?**

(37:26) (Miguel) Pues lo que decíamos ahora es que la música es como un vehículo y yo diría que a nivel general de todos los pueblos del mundo, la música desinhibe a la persona, ¿cierto?

(37:44) Cuando uno va a una parranda en cualquier parte, cualquier música, la música como que lo transporta y lo desinhibe, ¿cierto? De muchas cosas. Tiene la posibilidad de conocer a otra persona, a través de la música, cuántas personas no se han enamorado, ¿cierto? (38:03) A través de un baile, (38:05) (Carolina) El idioma universal, (38:06) (Miguel) el baile es como un ritual. (38:07) (Carolina) Sí. (38:08) (Miguel) O como le decían los mayores, ¿el baile?

(38:10) (Rubiel) Sí, el baile.

(38:11) El baile es como un ritual, ¿cierto? Entre toda una comunidad o entre una pareja y eso es como ¿cuál es el medio de comunicación? la música, ¿cierto?. Entonces, a través de la música, es espiritual porque nos comunica con otras personas pero también con la naturaleza, ¿cierto?

(38:29) (Rubiel) Y por ejemplo, desde ese mismo modo, es muy importante, como es la pregunta, (38:39) la música con la espiritualidad. Ejemplo, recuerdo que un día hubo una armonización en el Alto Sinifaná y pues se contaba que íbamos a haber varios músicos, ¿cierto? (38:53) Pero por una mala desinformación no llegamos ninguno y a eso como de las 11 de la mañana, el médico que estaba dirigiendo la armonización, entonces dijo: “no, es que yo pienso, ¿qué estás haciendo?”; pues no, pues es que no pudimos llegar. – “No es hora todavía porque esta armonización sin música, hermano, eso no parece una armonización”-

(39:19) Falta ese complemento de la música. Nosotros llegamos como a eso casi a las 12 del día y ahí sí, como dijo el médico: “ahora sí se compuso lo de la armonización”. (39:29) Y nos fuimos como hasta las 5 de la tarde.

(39:31) (Carolina) Sí, y con eso nos dan respuesta a la siguiente pregunta (39:34) **que hablaba de esa función que cumple la música en las armonizaciones, en los rituales y todo eso. Entonces es verdaderamente importante y primordial.**

(39:45) (Miguel) Claro, por ejemplo, los médicos cuando van a hacer alguna armonización o ritual importante solicitan que algún músico vaya con anterioridad e interprete algunos sonidos. Ellos dicen que es como una manera de pedirles permiso a los espíritus, ¿cierto? (40:06)

Entonces, imagínense, es a través de la música como se canalizan las energías del universo, ¿cierto? Las energías espirituales. Es como ese puente entre lo humano y lo sagrado, lo espiritual. (40:22) (Carolina) **¿Ustedes sienten que de pronto los instrumentos que interpretan, los ritmos, las melodías, tienen como un poder especial para, no sé, para sanar, armonizar, proteger?**

(40:34) (Rubiel) Sí, sí, claro. Por ejemplo, los ritmos de bambuco antiguo, miren que cuando se ejecutan uno ve que la gente los recibe como con cierta armonía. (40:47) Mientras cuando la música es muy escandalosa, entonces, digamos, el sentir de la persona es totalmente distinto. Pero cuando se ejecutan esas músicas que vienen como con esa ancestralidad, esas músicas transmiten a través de sus frecuencias unos sentimientos como de que la persona se sienta como tranquila. (41:06) Y eso lo hemos hecho mucho en algunos rituales, donde, digamos, la persona se quita los zapatos, hacemos una danza suave para que ellos empiecen a danzar y a tener el contacto directamente con la madre tierra. (41:21) (Carolina) La conexión.

(41:21) (Rubiel) Y después lo llevamos a donde hay, digamos, en Sinifaná, donde está ese prado, que la persona se acueste boca abajo, abra sus brazos y empezamos a tocar otro tipo de ritmo. Y la gente dice que es una experiencia muy bonita, porque cuando uno termina de tocar, ellos dicen que es como si se descargaran, como ese peso que llevan. (41:41) (Carolina) Como de sanación. (41:43) (Rubiel) Exacto. Y hay unas músicas, conocí un, él es un médico tradicional, que él es de un resguardo que se llama Resguardo de Pérdidas, eso es en Urrao, Antioquia. Y a él lo buscan como médico tradicional, pero no tanto para recetar desde el extracto, el elemental de las plantas, sino con la música. Y él hace una especie de ritual en la casa que él tiene, donde tiene como una especie de estera, se acuesta la persona que está enferma y él empieza a sonar, a hacer unos sonidos en los tambores y en las flautas y dicen

que la persona cuando sale de allí, sale como un poco más aliviada de sus dolencias o de su enfermedad. (42:29) Y me comentaban que mucha gente se ha curado de sus enfermedades con las músicas que ejecuta este señor.

(42:40) (Miguel) Y la intensidad de los sonidos, por ejemplo uno en un ritual, una armonización, generalmente hace sonidos suaves, suaves, y notas muy extendidas, cierto. Entonces eso como que permite que las personas se concentren más, se concentren más en lo que están haciendo y como que puedan comunicarse con esas energías que uno busca, cierto. (43:05) Y hay unos momentos en donde pide como un sonido más intenso, más alto, entonces uno lo sube. (43:12) Entonces uno cuando está acompañando una armonización, uno va sintiendo como esa energía de cuando hace unos sonidos suaves y cuando hace unos sonidos agudos, más fuertes. (43:26) O cuando debe ser un golpe o un ritmo suave o cuando es más rápido. Entonces eso lo va dando como la dinámica de la armonización o del ritual. (43:37) (Carolina) Como una fuerza que les va indicando como es.

(43:42) (Miguel) Como un portal, un portal que lo va comunicando. (14:48) Alguna vez el médico Aníbal, íbamos a hacer un evento en el Cerro de las Brujas o el Sinifaná en la Iberia. (43:57) Entonces el médico Aníbal Guerrero me dijo: "Miguel, tienes que ir a pedir permiso mañana sábado a las 10 de la noche", porque el evento iba a ser el domingo. (44:05) Lo que necesitamos es pedirle permiso a los espíritus. Y me dijo: "Miguel usted tiene que subir allá a las 10 de la noche al cerro y hacer unos sonidos de flauta por todas las entradas". (44:19) Entonces yo subí efectivamente. Como una anécdota de la música con lo espiritual. Empecé a hacer el sonido por todas las entradas de flauta. Unas veces suave los sonidos, otras veces agudos. (44:32) Al transcurso de una hora de yo estar haciendo los sonidos empezó un viento suave. Y entre más rato es más fuerte. Más fuerte hasta que, súper fuerte. (44:41) En los árboles se escuchaban las ramas que el sonido tenía fuerte. Bueno y al cabo de una hora terminé. Me dijo por ahí una hora suena la flauta. Terminé. Solo, yo estaba solo. Bajé hasta el alto de la Iberia. Y una vez que iba bajando ahí otra vez fue cesando el viento. Y quedó todo en calma.

(45:05) (Carolina) **¿Y qué sentimiento le transmitía a usted eso? ¿Miedo? ¿Tranquilidad?**

(45:10) (Miguel) Al comienzo me dio miedo porque o sea es una experiencia que yo nunca había tenido. De estar todo calmado. A empezar los árboles, un viento fuerte. ¿Cierto? Entonces al comienzo a mí me dio... (45:25) Al comienzo a mí me dio susto porque la verdad no había tenido esa experiencia. Y yo dije ¡uy!, ¿qué es esto? ¿Los espíritus están furiosos, bravos o qué?. Entonces al principio se me erizaron los cabellos. Se me erizaron los cabellos. Pero al comienzo yo entendí que... entendí que no era algo que había que hacer, entonces me fui calmando otra vez. Y una vez terminé la obra de hacer los sonidos en flauta bajé otra vez y cuando iba por ahí al kilómetro en el alto de la Iberia otra vez se fue cesando el viento y quedó todo normal.

(46:11) (Miguel) Y perdón, y hay otra experiencia. Otra vez estábamos haciendo una armonización en una comunidad de jagual en un charco que hay ahí. Entonces el ritual era de agua y lo estábamos haciendo, y estábamos haciendo los sonidos de flauta y tambor, ¿cierto?

(46:30) Entonces ahí llegaba el agua y daba como un remolino y se guía, ¿cierto? Río abajo.

(46:38) Y recuerdo que la flauta, se me soltó, una flauta de madera y ella se la llevó el agua y no siguió por el río abajo sino que siguió girando en el charco. (46:49) (Rubiel) ¿En ondas?

(46:50) (Miguel) En ondas, no se iba. Entonces le pregunté al médico: ¿qué era eso? y dijo: "no, el agua está pidiendo que debemos dejar algo aquí en agradecimiento" (47:01) porque la flauta no se la lleva a la corriente. Y esa flauta la tuvimos que dejar allá entre una roca, entre el agua porque era como un ofrecimiento. El médico decía que la estaba pidiendo. (47:11) Con esa flauta que estaban haciendo los sonidos, tuvimos que dejarla allá, que la estaba pidiendo. Entonces había que ofrendarla al agua que era un ritual de agua. (47:22) Entonces esas son como las dos experiencias muy significativas que he tenido desde la música con lo espiritual.

(47:39) (Diana) Bueno y también en las armonizaciones decía una médica que había que sonar las semillas o las maracas y que eso llamaba a los espíritus y que cuando llega una mariposita o un grillo, un animalito del entorno quiere decir que los espíritus están ahí. (48:01) Entonces en este sentido quiero preguntarles **¿consideran que la música ha sido guardiana de la cultura en el territorio? A pesar o teniendo en cuenta las amenazas externas que tenemos con la cultura ¿qué papel de guardiana ha cumplido la música?**

(48:25) (Miguel) Pues yo diría que claro que sí. Este, primero porque ha unido las comunidades a través de la música, lo que decíamos ahora. A través de la música de chirimía, los tambores y las flautas la gente se reunía en los campos de fútbol, en los centros culturales,

en las escuelas en las tulpas, en las casas y a través de eso se hablaban de temas generales del territorio, ¿cierto? (48:55) Y también servían, como dijimos antes (19:58) como un símbolo de comunicación de comunidad a comunidad cuando había algún riesgo, algún peligro. (49:07) Entonces ha jugado un papel muy importante y por ejemplo cuando vamos, cuando los territorios indígenas o los comuneros hacen como una manifestación de desacuerdo contra políticas sociales (49:25) siempre las chirimías, los tambores y las flautas están acompañando esas actividades.

(49:30) (Carolina) Qué bonito y nos dieron respuesta también a la pregunta que hablaba **del papel espiritual y simbólico que desempeñan los músicos tradicionales en los momentos de resistencia y de defensa cultural.**

(49:43) (Carolina) Entonces vamos a pasar a la siguiente tendencia que nos habla del diálogo entre tradición y juventud. (49:51) **¿Qué sienten ustedes al escuchar los gustos musicales actuales de los jóvenes y cómo creen que sus espíritus se nutren o se alejan de la tradición?**

(50:05) (Rubiel) Bueno, yo considero que la música foránea o la música moderna, como llamamos, sí ha generado un abismo muy grande con las músicas tradicionales y ancestrales, porque es que esas músicas, como yo lo dije antes no viajan con el viento sino a través de unas frecuencias y eso viene cargado de unos mensajes subliminales (50:27) donde el joven como que lo atrapa rápido y entonces no deja que las otras músicas que por decir algo son músicas que pueden alimentar más el espíritu (50:40) entonces eso genera como una barrera, entonces para mí eso sí es muy preocupante, por eso estamos empezando a hacer semillero desde las escuelas (50:49) así como yo lo decía hace un rato desde la reseña histórica de las músicas tradicionales, ancestrales para que el chico vaya teniendo como esa propiedad, se vaya apropiando de que eso nos pertenece, de que eso es una tradición (51:03) y para que lo vaya conservando y de pronto pues se quede con ello o si de pronto llegó la música foránea, la música moderna y genera ese abismo al menos eso queda todavía como secuelas de que hubo una música primero que estuvo en sus sentimientos, estuvo en su ser.

(51:21) (Miguel) si es, es bueno yo pienso que cada generación trae sus, sus quehaceres, ¿cierto? (51:36) y pues así como nosotros tuvimos, también unas músicas que vinieron de afuera, del exterior, cuando éramos niños o jóvenes (51:45) ahora también las generaciones de ahora tienen otro tipo de, de manifestaciones musicales, ¿cierto? (51:53) y eso hay que entenderlo. Lo que yo pienso es que, eso, coincido con el maestro Rubiel en eso, de que hay que crear unas dinámicas en donde al estudiante, al joven, al niño se le esté mostrando, ¿cierto? replicando, que le esté escuchando porque nosotros tuvimos experiencia (52:15) yo por ejemplo, pues uno todo el tiempo no estaba tocando chirimía, ni escuchando chirimía, sino que pues tenía acceso a la radio, a otras músicas (52:26) pero uno a pesar de que escuchaba eso, seguía interpretando instrumentos de chirimía y música tradicional ¿cierto? y seguimos a pesar de que ahora tenemos acceso a la internet (52:38) pero ¿qué ha pasado? que digamos que nuestro contexto cultural hizo que, que interiorizáramos esa importancia de nuestras raíces y vayamos donde vayamos (52:53) nosotros podemos cantar un reggaetón acomodado al ritmo chirimía, interpretar una música clásica de filarmónica ¿cierto? (53:03) una canción de heavy metal, un rock and roll ¿cierto? (53:08) (Carolina) Si, una combinación (53:09) (Miguel) pero cuando tenemos que regresar a la música nuestra, ahí estamos ¿cierto? entonces es tan importante lo que logró ese contexto y esas familias en nosotros. (53:21) por ejemplo en mi caso, yo tuve la oportunidad de ir a la universidad y uno allá es un encuentro de cultura muy tenaz ¿cierto? (53:29) más sin embargo yo mantuve, cierto, esa consecuencia con mis raíces, con mis aires y no me deje llevar (53:39) pues estuve, porque uno pues, pienso que uno es un ser, como dice los franceses, es un ser universal, somos ciudadanos del mundo y del universo y podemos tener acceso a todo esto (53:54) porque es que el universo es de todos y el planeta es de todos ¿cierto?; pero tenemos que crear esas dinámicas donde el chico sea tan consecuente con esas raíces que así se vaya al planeta Marte y esté 10 años, vuelva y otra vez sea consecuente con las raíces, si logramos hacer eso, creo que estamos ganados. Bueno y lo que decía el profe Rubiel ahora (54:20) lo que pasa es que antes la música de Chirimía era de familias ¿cierto?, pero desde 1995 más o menos, el resguardo dijo: “una política cultural es que, bueno cuando esas familias se vayan con todo ese conocimiento, ¿qué va a quedar para nosotros?” (54:39) entonces el resguardo dijo: “bueno, tenemos que sacar de que eso sea una enseñanza en unas familias específicas y tenemos que llevarla a la comunidad en general”. Que 50 a 30 estudiantes que se tengan en Chirimía, que 5 logren ser ejecutantes de instrumentos de Chirimía ya es una gran ganancia. (54:59) Entonces esa política ha permitido

que ya la Chirimía no sea tanto de troncos familiares específicos, sino que haya sido ya más masificado en el territorio y eso se está trabajando en el Resguardo más o menos desde 1995 (55:15) (Rubiel) Y con la escuela de formación de arte endógeno (55:17) (Miguel) eso hace parte como de la dinámica cultural del resguardo para precisamente en eso, en pro de que esta manifestación cultural no se pierda.

(55:27) (Rubiel) Si, por ejemplo vea, no, y se pueden hacer grandes cosas, cuando uno, como decías hace un rato, uno empieza a conocer gente en el camino, por ejemplo, desde el año pasado venimos con un proyecto con una Chirimía de Medellín donde se involucró un profe de música de la Facultad de Bellas Artes de la UDEA, de la Universidad de Antioquia (55:49) y hace poco que estuve allá, entonces ya hemos ido como cristalizando bien la idea y es que vamos a coger la “Rumba Cañamomeña”, que es un ritmo muy tradicional nuestro y lo vamos a pasar a un formato de bachata, pero con la banda de cámara de la Universidad de Antioquia; ya estamos trabajando en eso, entonces mire que se va volviendo algo muy universal, es cosa que son muy genuinas nuestras, ya empezamos a sacarlas a flote y la idea es que más adelante lo podamos traer aquí, al territorio, sonando ya con esos arreglos y armónicos sin perder la esencia de la musicalidad de los instrumentos sonoros y de la tradición de la música.

(56:37) (Diana) Entonces si es posible hacer una fusión entre la música tradicional y los nuevos géneros (56:44) (Rubiel) Si claro, (Miguel) y yo pienso que eso hace parte de las dinámicas para que los jóvenes se involucren (56:50) (Carolina) y se interesen (56:53) (Miguel) es una parte de la dinámica y esa experiencia la han tenido en otros territorios (56:57) (Rubiel) es como si por decir algo ustedes dan un sancocho, nada mas de solo plátano, papa y un pedazo de hueso; a mí no me gusta eso, pero si le colocan un poquito de pimienta, le colocan por ejemplo el encurtido, el aguacate, un poquito de arroz; por decirlo de alguna manera, ya te va a gustar, que sancocho tan sabroso y a mí no me gustaba esto, eso puede pasar con las músicas nuestras (57:21) (Miguel) puede ser una dinámica o una, una forma de mantener el interés de las nuevas generaciones en las músicas nuestras

(57:31) (Carolina) con estas fusiones, si porque ahí le dieron respuesta a esa pregunta que también teníamos acá precisamente sobre esa fusión entre la música tradicional con otros estilos, entonces (57:44) **es posible con el objetivo de que no pierdan también ese interés en nuestra ancestralidad**

(57:50) (Miguel) Profes y, ayer nada mas se desarrolló el cumpleaños de Riosucio, y participaron muchas instituciones y organizaciones a nivel municipal. (58:08) Entonces, un chirimitero de la zona urbana, que es un enamorado de la música chirimía, me decía (58:14): “Profe Miguel, yo le voy a contar una cosa que me encantó, me encantó porque la chirimía ha sido una manifestación musical muy masculina, muy de hombres, y me encantó en este desfile, ayer 7 de agosto del 2025, que vi muchas mujeres interpretando tambores, redoblantes, maracas y carrascas. Eso me parece un gran avance que ustedes han tenido, que las mujeres las han involucrado en esto de la chirimía. (48:42) (Diana) Es un símbolo de resistencia (58:42) (Miguel) Correcto, que las mujeres se involucraron porque antes era una expresión muy de hombres.

(58:47) Y eso me encantó, Miguel, le voy a decir eso porque me parece una maravilla”. (48:50) Entonces, mire que sí están logrando cosas. Algo que era antes mucho de los hombres, ahora ya las mujeres se están involucrando. Entonces, son cosas muy bonitas, hemos logrado avances. (59:04) (Diana) Y también podríamos incluir que habían estudiantes y que hay estudiantes que se quieren involucrar, aprender. Entonces, cuéntenos, profes, **¿cuál es esa orientación o esa metodología que se puede emplear con ellos para que no vean la música tradicional como una obligación escolar, sino como un estilo de vida, como una forma de resistencia cultural?**

(59:34) (Rubiel) Bueno, yo pienso que es como invitarlos a que se enamoren del proceso. Así como yo siempre lo he venido haciendo y ha dado buen resultado; es ¿cómo se hace que se enamore de los procesos musicales? (59:50) Desde las reseñas históricas, contándoles, por ejemplo, qué grupo nos han representado a nivel regional, departamental, nacional e internacional. Porque hemos tenido grupos que han estado en el exterior. Y que es uno de los artes más sanos que puede existir y que puede ayudar para que el ser humano tenga mejor calidad de vida, sea mejor persona. Y estamos haciendo un aporte para que nuestra manifestación cultural de chirimía perviva en el tiempo, sea siempre una manifestación cultural, artística, tradicional. Y que nos represente tanto adentro como afuera de nuestro territorio.

(1:00:37) (Miguel) Sí, yo pienso que... También yo creo que es hacerse encuentros, porque a los jóvenes y a los niños les gusta mucho mostrar. Mostrar lo que han aprendido. (1:00:54)

(Rubiel) Sí, que se generen espacios donde se puedan...Mostrar lo que han aprendido, (1:00:57) (Miguel) que se generen espacios de encuentro. Por ejemplo, estos días me hablaban, creo que era usted, profe Rubiel, que el Resguardo está organizando un intercolegiado cultural. Qué importante sería eso. (1:00:11) (Carolina) Qué bonito. (1:00:12) (Miguel) Porque a los muchachos les encanta mostrar eso que han aprendido. Que los inviten a desfiles, a presentaciones, eso les encanta. Entonces, con eso consigue uno de los objetivos: Primero, que vayan perdiendo como el miedo, ¿cierto?, el miedo escénico. Y segundo, que vayan viendo que eso es bueno para uno... (1:00:33) (Rubiel) Claro, que es importante. (1:00:35) (Miguel) Encontrarse con otras personas, para compartir, ¿cierto?, que la música es eso. Y lo otro, como decía el profe Rubiel, que puede ser una opción de vida, un proyecto de vida para ellos. Yo, por ejemplo, tuve un alumno hace muchos años, le aprendí a sonar la flauta cuando él tenía como nueve años o diez. Y él ahora es un maestro, ejecuta como cinco instrumentos, y está en un grupo musical de mucho renombre aquí en Ríosucio. (1:02:07) Entonces, él cada rato me dice: “profe Miguel, le agradezco a usted porque usted fue el primero que me enseñó a hacer esa nota en la flauta. Yo le agradezco mucho eso a usted”. (1:02:17) Entonces, qué bueno que los jóvenes, ahora tiene como treinta y cinco años. Y qué bueno que uno se encuentre al joven y que ya eso es un proyecto de vida para él. Él trabaja ya como profesor de música. Hace parte de un grupo musical muy connotado de Ríosucio, interpreta como cinco instrumentos. Entonces, qué bueno que él ya, para él, uno como orientador de música tradicional, qué bueno verlo a él ya como ejecutando su proyecto de vida. (1:02:50) (Carolina) Claro, Muchas gracias. Lo que nos dice el profe Miguel, con eso nosotros nos adentramos en esta última tendencia, que es la música en la escuela y el fortalecimiento cultural. **Ahí nos hablaba como de esas acciones comunitarias que nos recomienda para integrar esos procesos educativos con las expresiones musicales para que no solo se conserven, sino que sigan vivas, ¿cierto? en el corazón; también nos hablaban de la importancia que la escuela enseña esa música tradicional como parte del proceso y el fortalecimiento espiritual y cultural.** (1:03:23) Entonces, queríamos como terminar con que ustedes nos compartan y nos digan **¿cómo se podría organizar un proceso de enseñanza en el que, además de aprender la técnica musical, los estudiantes también conozcan la historia sagrada y el sentido espiritual de la chirimía y esa música ancestral?, como que sepan también de dónde viene todo eso tan bonito que están aprendiendo.** (1:03:50) (Rubiel) Yo pienso que es como volver a repetir lo que les conté hace un rato, ¿cierto? Hay que hacer, digamos, una reseña histórica de la chirimía desde la época, digamos, desde la colonización hacia acá. Porque si bien nos hemos dado cuenta, hay muchos instrumentos musicales que se perdieron y no que, digamos, se perdieron porque los indígenas los dejaron, sino porque fueron obligados por los mismos misioneros católicos a que fueran diezmado ese tipo de instrumentos. Porque, por ejemplo, si vamos a escudriñar en la historia, encontramos que en las crónicas de algunos... por ejemplo, Pedro Cieza de León cuenta de que cuando Belalcazar llegó a esos territorios encontró que esto era muy rico en musicalidad y había muchos conjuntos de instrumentos musicales, de músicos donde oscilaban entre los 15, 20, 25, hasta 30 músicos en una sola agrupación ejecutando instrumentos de viento y de percusión, con instrumentos que simplemente, porque los llevaban a los rituales del culto al sol, a la luna, a la lluvia, entonces para los españoles eso era pagano. (1:05:04) Obligaban al indígena de que esos instrumentos tenían que quemarlos, hasta que por allá en 1900, 1905, 1910 más o menos, ¿cierto?, aparece un formato de chirimía donde apenas eran cuatro elementos, cuatro músicos, que era un tambor grande, un tambor mediano y dos flautas de caña, cuando había otra cantidad de instrumentos que se fueron perdiendo, y que yo pienso que sería muy bonito, digamos, que en una escuela de formación llegáramos por decir algo, bueno, con los chicos vamos a empezar a construir un instrumento que desapareció hace mucho rato. (1:05:39) Citemos en este caso, digamos, el “cañonflecha” o el “caranguano”. Fue un instrumento que al sonar había que echarle agua y eso daba otro tipo de sonido. Yo por ahí inclusive tengo el dibujo de lo que le di en las crónicas de Pedro César de León en Popayán. (1:05:54) (Miguel) Parecido al carángano. (1:05:56) (Rubiel) Exacto, pero con otras características, y que llevaba agua. Y que lo utilizaban para los rituales de armonización a la madre agua, se lo citan ahí. (1:06:07) (Carolina) Sí. (1:06:07) (Rubiel) Entonces sería muy bonito eso y hacerles todo un recuento. (1:06:12) (Carolina) Sí. (1:06:12) (Rubiel) Con diapositivas, con fotografías de los grupos más representativos, de los cuales ya desaparecieron, cuáles nos quedan, qué músicos ejecutaron estos instrumentos, cuáles... las músicas que nos quedan hoy por hoy,

quiénes las interpretaron, quiénes fueron los autores. (1:06:32) Entonces eso sería muy importante. Luego llevar con lo que les contaba hace un rato a los chicos, vamos a cortar el árbol que se utilizaba este, llevemos un médico tradicional para que le pidamos permiso al elemental de la planta. Si vamos a cortar este árbol vamos a sangrar tres o cuatro más. Entonces miren todo el aporte que estamos haciendo. Y después lo llevamos al aula de clase, vamos a construir una tambora, la vamos a ver con estas características, ¿por qué los instrumentos de la chirimía de Cañamomo son tan diferentes a los demás grupos de la costa atlántica, del pacífico, de la Amazonía, de la Región Andina? bueno, etc.

(1:07:12) Entonces miren que sería un proceso muy bonito y aplicaríamos unas pedagogías donde los chicos, pienso yo, que se enamorarían del proceso; y ya cuando nosotros no estemos aquí ellos siguen replicando esas músicas tradicionales de chirimía, bien sea con nuevas fusiones o se conserve todavía como, digamos, esas músicas tal cual han existido.

(1:07:38) (Miguel) Y me parece muy importante porque llevar esta enseñanza a las instituciones educativas hace parte de ese sueño que ha tenido el Resguardo, el área de cultura del Resguardo Colonial Cañamomo Lomaprieta, de sacar eso de lo que decíamos ahora, de que sólo era un saber de algunas familias específicas, ya digamos que a masificarlo en todo el territorio. Y entonces una de esas estrategias es llevar sabedores a las instituciones, una de tantas estrategias, en música tradicional a enseñar en las instituciones educativas. Entonces eso se viene dando y ha dado algunos frutos, ¿cierto? Y lo que dice el proceso Rubiel pues yo diría que eso habría que darlo a la población en general porque muchos mayores también, muchos educadores indígenas no saben de esta historia, entonces qué bueno que eso se le pueda dar no sólo a los estudiantes sino a los educadores y a la comunidad en general.

(1:08:39) (Rubiel) Y diría que eso sí causa un impacto, no solamente en la población infantil o juvenil, digamos ahorita ha causado mucho impacto también en la población adulta. Yo tengo grupos de salud y vida donde gente que prácticamente oscilan entre los 50, los 70, tengo una alumna que tiene 82 años y es una de las mejores danzarinas que tengo, por ejemplo, en la comunidad de Santa Cruz. (1:09:05) Aquí en la comunidad de Tumbabarreto inició un proceso hace dos meses y prácticamente todas las mujeres son adultas. Y vaya sorpresa, gente que ellos decían: “no, es que loro viejo no aprende a hablar”, y eso es mentira, eso es de acuerdo al interés que usted le ponga y a la disciplina. Tengo unas señoras que ya están tocando ritmos en los instrumentos de percusión y están contentas, están felices. (1:09:31) Por ejemplo, ayer en la tarde muchas me llamaban: “ay, profe, ¿cuándo será que estamos tocando así como las señoras debajo de Dosquebradas?” Que mire, que eso sí genera un impacto y que sí se puede. (1:09:45) (Miguel, Carolina) Sí se puede.

(1:09:48) (Diana) Bueno, profes, con esta pregunta terminamos este círculo de la palabra que inicialmente se planteó como una entrevista, pero que finalmente surgió un círculo de la palabra como una práctica de diálogo y encuentro que utilizamos en nuestro resguardo. Muchas gracias por compartir su voz, su sabiduría. Cada palabra que nos compartieron refleja el sentido de pertenencia por la cultura. Su voz es raíz que sostiene la cultura en nuestro resguardo. Agradecemos profundamente que hayan abierto un espacio para compartir con nosotros y fortalecer lo que será este proyecto de investigación. Muchísimas gracias.

(1:10:39) (Carolina) Muchas gracias. Pues también queremos darles esas gracias por abrirnos su palabra, su memoria, su sentir. Con seguridad esas respuestas que ustedes nos dieron van a ser esa semilla para fortalecer la enseñanza y la vivencia de la música tradicional en nuestras escuelas y, por qué no, en la comunidad, contribuir un poquito también con todo lo que ustedes nos compartieron; de todo corazón gracias por compartir toda esa experiencia tan bonita y todas esas enseñanzas que nos brindaron el día de hoy.

(1:11:19) (Rubiel) Bueno, gracias a ustedes por darnos la oportunidad de venir, (13:22) de expresar lo que sentimos, lo que hemos aprendido, de poder compartirlo y que esto un día no muy lejano se pueda volver realidad y nos sentiremos muy orgullosos. Yo me iría a la tumba feliz. (1:11:36) (Diana) Muchas gracias. (1:11:37) (Miguel) Feliz como una lombriz. (Risas) (1:11:39) (Miguel) No, sí, es un trabajo en equipo. Es un trabajo en equipo en donde todos aportamos, ¿cierto? Desde el saber, desde ustedes, desde la pedagogía, desde la academia. Eso es un trabajo en equipo y lo que yo siempre he dicho es que los territorios indígenas teníamos ciencia y esto hace parte de la ciencia musical nuestra, ¿cierto? Es que el conocimiento de occidente nos dijo que solo ellos tenían ciencia y método científico y nosotros también tenemos ciencia. (1:12:23) Yo le llamo ciencia indígena. Y de la manera que nosotros podamos unir todo ese esfuerzo de trabajo en equipo, pues podemos ir como fundamentando

(1:12:52) (Carolina) Bueno, con estas palabras damos por terminadas el Círculo de la Palabra y hasta una próxima oportunidad. Muchas gracias.

*Elaboración y desarrollo: Rosendo
Memoria: L. (Lina) y Daniel, Rosendo
Escucha y fortalecimiento cultural: aul*

*Resistencia y defensa cultural: Rosendo
Estrategias, propuestas y acciones metodológicas
Identidad, Etnicidad y territorialidad*

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA SABEDORES MÚSICA TRADICIONAL

Entrevistadores:

- Leidy Carolina Ospina Uchima
- Diana Fernanda Alcalde Reyes

Entrevistados:

- Rubiel Aricapa Tapasco
- Miguel Ángel Guerrero

(0:00) (Diana): Buenas tardes, el día de hoy nos encontramos con el señor Rubiel Aricapa Tapasco, del Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Lomapieta, donde se desempeña como cultor, tallerista en música y danza tradicional, narrativas orales, es artesano en instrumentos tradicionales y autóctonos. (0:22) También nos encontramos con el señor Miguel Ángel Guerrero Largo, músico de chimia tradicional y educador indígena del Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Loma Prieta. En este momento vamos a hacer la entrevista correspondiente al proyecto de investigación: Fortalecimiento de la Música Tradicional como Arte Ancestral en la Institución Educativa Quebralomo del Resguardo de Origen Colonial Cañamomo Loma Prieta.

(0:50) (Carolina): Bueno, muy buenas tardes a ustedes, muchas gracias por acceder a esta invitación, reciban por un saludo fraternal en nombre de mi compañera Diana Fernanda Muñiz y el mío Leidy Carolina Ospina, quienes desarrollamos este proyecto de investigación. Hoy nos convoca la palabra, la memoria y la música que viven en el corazón de nuestro territorio. (1:13) Esta entrevista busca más que todo recoger su experiencia, sus sentires, su conocimiento como sabedores y guardianes de la música tradicional, ¿cierto?

Muchas gracias por escuchar cómo la música ha sido y sigue siendo una fuerza de identidad espiritual y resistencia cultural y cómo podemos fortalecerla pues con las nuevas generaciones.

Les agradecemos pues su disposición para compartir, pues cada respuesta va a ser un aporte muy valioso para tejer ese puente entre la memoria de los mayores y el futuro de nuestros niños y niñas y jóvenes. Entonces, muchísimas gracias.

(1:55) (Diana): Bueno, la primera pregunta corresponde a música tradicional, identidad y territorio. ¿Qué recuerdos guardan en su corazón de la música tradicional en su infancia y qué sensaciones espirituales o energías evocan esos momentos?

(2:18) (Miguel): Bueno, en mi caso, Miguel Ángel Guerrero, recuerdo que mi familia era de músicos de chimia, mis abuelos y mis tíos, entonces ellos todos los desfiles religiosos y culturales que se hacían en la comunidad, pues acompañaban con la música de chimia (2:44) y mi abuelo me enseñó a los cinco años a tocar la tambora, a ejecutar la tambora y entonces yo los acompañaba algunas veces en los toques, en las músicas allá en la comunidad, en los bailes de la comunidad. A los cinco años ya yo interpretaba la tambora

Recuerde que mi familia era de músicos

A los cinco años ya interpretaba la tambora

Ensayos en la casa de las danzas y la música y todo el tiempo uno estaba escuchando la música de chirimía, los cantos, la música, los bailes, las danzas. Entonces, eso es como los recuerdos que desde niño ya mi familia me llevaba a las fiestas, amenizar las fiestas, los partidos de fútbol y algunos desfiles de los carnavales allá en la Iberia.

(3:36) (Rubiel) Bueno, el recuerdo que yo tengo prácticamente es desde la casa donde prácticamente empezamos como a crecer, que es en la comunidad de Planadas del Resguardo de Origen Colonial Cañamolo Lomapieta, ya que mi abuelo era un gran músico, flautista a la vez que instrumentos de cuerda, entonces estando muy niño recuerdo que en las tardes, eso era casi lo que era sábado, domingo y lunes, que hacían los ensayos tanto de la música de chirimía como de la música de cuerda. También algunas veces los ensayos del grupo de danzas Cañamolo y Lomapieta los hicieron en la casa. Mi abuelo, él fue el que, prácticamente me enseñó primeramente a ejecutar lo que fue maracas, recuerdo muy bien que fue maracas, yo tenía por ahí como unos siete años más o menos, luego pasé a instrumentos de percusión, las maracas, pues los idiófonos, como fue la tambora, el redoblante y posteriormente como a los 12 años (4:41) empecé a ejecutar, a aprender de él, lo que fue la primera escala para el instrumento de flauta travesa y prácticamente con los instrumentos que él tenía hicimos la primer chirimía que se llamó: "Chirimía Juvenil de Planadas", éramos unos niños y nuestra primera presentación fue en una izada de bandera de la escuela oficial Mixta La Iberia y luego continuamos en el colegio oficial Mixta La Iberia (5:11) donde ya pues ahí un profesor nos apoyó en vista de que no teníamos maracas propias ni carrasca, entonces él nos regaló unas maracas y unas carrascas y hicimos la chirimía de la Institución Educativa y obviamente también conformamos un grupo de danzas en la institución (5:35) y yo vengo con dos linajes musicales: tanto el maternal como lo es el paternal, que es lo que recuerdo bien.

(5:46) (Carolina) Bueno, ambos tienen como ese mismo inicio desde la niñez, desde la infancia, (5:54) fomentado por sus ancestros, por su familia, ¿de qué manera sienten ustedes que la música se enlaza

(6:13) (Miguel) Pues yo diría que inicialmente hay unos centros culturales en la comunidad en donde toda la comunidad se reúne y recuerdo de niño que allá la gente bailaba al son de las flautas y los tambores, las tamboras y también de la música de cuerda y para mí pues eso es porque el baile es como un ritual cierto, es un ritual en donde la gente comparte a través del cuerpo, de la danza y de la música, entonces es como un ritual y yo lo veo como ese centro comunitario de las comunidades, como ese primer centro espiritual porque la gente (6:58) se reúne ahí a compartir tiempos y experiencias y también pues ahora lo utilizamos en nuestros cerros tutelares o en algunos lugares especiales, cascadas o sitios especiales en las aguas y allá pues es muy importante el sonido del tambor y la flauta, sobre todo el tambor y la flauta porque (7:25) evocan como esos sonidos imitando a la naturaleza y es como un sonido que comunica al humano con los espíritus del más allá, es como ese puente de comunicación, entonces por eso pienso que es tan importante la música sobre todo la de flautas y tambores porque esa comunicación entre nosotros como seres humanos y los espíritus más allá del universo.

(7:55) (Rubiel) Bueno yo tengo un pensamiento ya que estamos con casi la igualdad de pensamiento, para mí, yo pienso que la música (8:04) si está vinculada con algunos sitios sagrados, yo también diría que las escuelas porque las escuelas anteriormente servían como escenario para las romerías o para las misiones donde la música de chirimia prácticamente era transversal con este tipo de actividades y que si recordamos bien (8:25) anteriormente las chirimias fueron utilizadas para eso, antes que llegar a una caseta o a un centro cultural amenizar una parranda o un baile, las chirimias se utilizaron únicamente para las ceremonias de carácter religioso y cuando eso las músicas únicamente era nada más la sonoridad de los instrumentos, no había canto y ahora como lo dice aquí el profe Miguel pues ya la música (8:50) ahora se está llevando a los sitios sagrados o cerros tutelares, digamos en nuestro territorio tenemos lo que es el Cerro Caribuncó, el Sinifaná, también tenemos por ejemplo como la Cueva Mazinga, (9:05) Cueva Loca, el Charco del Burro, entre otros donde ya la música se está llevando hasta estos sitios (9:13) donde la gente se reúne como para descargar sus malas energías y recargarse de buena energía, (9:19) energía positiva pero que todo está acompañado o amenizado por las músicas de las flautas y los tambores.

(9:26) (Diana) Bueno entonces de acuerdo a las respuestas que nos acaban de dar, ¿qué significados tiene la (9:35) música para la comunidad en estas celebraciones o encuentros, rituales, todo lo que mencionaron (9:42) anteriormente y cómo crean que la música logra armonizar el espíritu colectivo?

(9:51) (Miguel) Pues desde cuando yo estaba niño recuerdo que las romerías y los desfiles, los carnavales de la Ibona, la fiesta de la olla, eran amenizados con chirimias, los partidos de fútbol, todo evento y en ese entonces hablamos de la religión occidental que es la cristiana, cierto, las romerías eran amenizadas (10:15) por chirimias y pues también las fiestas tradicionales del territorio y pues era tan importante, y era también como un sistema de comunicación porque recuerdo que mi abuelo (10:31) Mesías Aricapa contaba que cuando iba a haber una fiesta en determinada comunidad o en determinado lugar del territorio tocaban el tambor y en ese tiempo no habían altavoces, ni Facebook, ni los medios de comunicación que hay ahora, entonces cuando la gente escuchaba el sonido del tambor sabían que era que iba a haber parranda allá, fiesta o alguna actividad cultural o (10:59) religiosa y entonces ya sabían y se preparaban y se convocaban y se iban para allá, entonces es tan importante el sonido de la tambora que convocaba, era un medio de comunicación también.

(11:11) (Rubiel) Bueno para complementar un poco lo que dice aquí el profe Miguel, por ejemplo en la parte baja del resguardo (11:18) donde ya la comunidad es más afro, ellos según las señas históricas, ellos utilizaban el tambor de un solo parche como medio para comunicar bien fuera actividades que fueran para reunirse o muchas veces cuando el territorio estaba como en amenaza, había un lenguaje a través de ese sonido del tambor que se comunicaba con las demás comunidades, o sea, con los demás y entonces todos ya tenían, como sabían como el significado de cada toque de tambor y entonces sabían cuál era el dialecto o el mensaje que querían transmitir y eso básicamente pasó por ejemplo en 1535 cuando (12:03) aparecieron los primeros españoles a este territorio que el primero que llegó fue Sebastián de Belalcázar, dicen que los indios, los Pirsas subieron a las montañas más altas, suponemos que fue a Picará, a Miracampos y a través del sonido del tambor empezaron a comunicar de que se acercaba un ser mitad hombre y mitad bestia, fueron

pasando como el altavoz a través del tambor, a través de esas cimas de esas montañas fueron comunicando a las demás tribus de que algo raro (12:36) o algo espantoso se acercaba, entonces si hay una conexión porque la música viaja siempre a través de frecuencias, tenemos entendido que la música no viaja con el viento, el viento no se lleva al sonido, es una frecuencia que hay que emite el tambor, viaja y lo recibe el corazón, (13:00) así lo decimos nosotros, lo recibe el corazón y el corazón lo transmite al cerebro y entonces (13:06) eso armoniza al individuo y muchas veces entonces nos da ese sentimiento por el baile, por la danza (13:14) o por un sentimiento de tristeza, pero todo viaja a través de frecuencias.

(13:20) Qué bonito y qué interesante todo lo que nos comentan y es no lleva a la aparente tendencia, vamos a hablar de los saberes ancestrales y la pedagogía propia, teniendo en cuenta pues (13:32) como toda esa energía y toda esa intención espiritual que ustedes nos comparten, ¿cómo recibieron ustedes ese don o ese llamado para tocar un instrumento musical, para comprender la música tradicional, también marcar como qué papel jugaron los mayores en transmitirle no solamente pues técnicas musicales sino también esa energía y la intención espiritual de cada sonido, ese sentido que ustedes le dan a cada sonido cuando interpretan un instrumento musical?

(14:07) (Miquel) Pues mi abuelo recuerdo que me enseñó a interpretar la tambora, pues uno veía en los ensayos a ellos, entonces ellos le explicaban para que uno viera, pero oralmente, no era con papel ni lápiz como muchas veces lo hace la pedagogía occidental, sino mirando, memorizando, (14:34) repitiendo la acción, cierto, y así fueron mis primeros digamos que lecciones con el tambor, (14:43) entonces él explicaba y ya uno repetía y ya con ello lo iban involucrando con los mayores al ritmo, (14:50) a la velocidad de ellos, entonces uno iba mejorando la calidad en la interpretación, por ejemplo (15:00) mi abuelo decía, a pesar de que era una pedagogía oral, había un común procedimiento o unos (15:12) unos como le llamamos, unos debían haber unos conocimientos previos en un chirimitero para ir avanzando en cada instrumento, entonces él decía, la tambora es la más básica entonces debe aprender el estudiante o el aprendiz primero la tambora, ejecutar la tambora, después el redoblante (15:33) porque el redoblante es el complemento de la tambora, cierto, entonces el proceso sigue con el redoblante o la caja que llamaban ellos, después decía, después debe aprender a hacer la flauta segunda, porque es como un complemento de la flauta requinta primera y finalmente aprender a la requinta o la primera porque ya tiene todos los conocimientos previos de la percusión, el acompañamiento o la armonía que llaman ahora la pedagogía musical occidental y ahí hay como la secuencia y eso le da más nivel y calidad interpretativa decía mi abuelo y ya lo que (16:17) llamamos las maracas y la carrasca que son como un complemento ya a la columna vertebral del grupo chirimía ya uno lo aprendía en medio de todo este proceso de formación de los otros instrumentos (16:34) entonces mire siendo una pedagogía tradicional pero tenía como un procedimiento como unos niveles (16:42) yo recuerdo que él decía eso y a mí pues yo fui fruto de esa de ese orden porque yo primero aprendí con la tambora después subí al redoblante o la caja después la flauta segunda y después la flauta requinta y ya las maracas y la carrasca ya uno va complementando porque ya tiene como, ellos decían, ya tiene como el ritmo o la velocidad de la música interiorizadas entonces le queda más fácil ya interpretar las maracas y la carrasca.

(17:14) (Carolina) Y ahorita aprendemos es como, como al revés cree uno que lo más básico es: carrasca y maracas, y resulta, y que el tambor es de lo más avanzado, y resulta que viene a ser al revés, (17:27) (Miguel)

No, según la escuela porque es que en Cañamomo se dice que hay tres escuelas (17:34) de chimías está la

Chirimia de la Iberia es, perdón, la escuela de Chirimia de la Iberia, la escuela de Chirimia de Planadas y la

escuela de Chirimia de Alto Sevilla; entonces digamos que la Chirimia, (17:49) eso decía mi abuelo y los

hermanos de él que ese era como el procedimiento ordenado para un chirimero (17:56) cierto alcanzar un

nivel grande (Carolina) buen nivel, (Miguel) en la calidad interpretativa y pues no sé, era como el

procedimiento (18:04) pero ya el compañero Rubiel dirá si allí en la escuela de Planadas que él es de la

escuela de Planadas había como un procedimiento en esa pedagogía propia.

(18:14) (Carolina) Bueno miremos a ver cómo se vivía entonces en esta otra escuela. (18:19) (Rubiel) Bueno

en Planadas mi abuelo si tenía una pedagogía y inclusive (18:25) yo a veces recuerdo y yo lo aplico a mis

alumnos y da buen resultado, primero que antes que nada me enseñó lo que dicen esa "no aprenda

instrumento, aprenda a gozarse y a disfrutar un instrumento", después de que yo aprendí todo lo de percusión

que ya pasó a lo de flautas, (19:47) el recuerdo que me regaló una flauta, una flauta que la hizo en un material

de pvc y me dijo: "si aprendes a ejecutar el primer bambuco con esta flauta yo le regalo una de caña de

cañizo de cañizo (19:01) (Miguel) uno de verdad, (Rubiel) sí, uno de verdad, pero entonces tenía una

pedagogía donde utilizaba granos de frijol (19:14) y granos de maíz los granos de frijol era donde había que

hacerle más fuerza al soplar, digamos la nota de la primera escala, los granos de maíz, de frijol, y a los de

maíz eran las notas suaves, (19:31) y él dibujaba, recuerdo, que él dibujaba en el piso, rayaba con un

machete, hacia como las bollos de donde van los orificios de la flauta levanta y él me colocaba los granos de

frijol y de maíz (19:43) y ahí me decía: "esa es la flauta que vas a tocar ya sabe, los frijoles son las notas más

fuerzas (19:52) y los granos de maíz son los más suaves". Ya después digamos donde es por decir algo la

nota sol, entonces, me colocaba un grano de maíz y le colocaba unos palitos digamos era tres palitos (20:08)

yo entendía que tenía que soplar tres veces la misma nota y así me fue enseñando y prácticamente con esa

pedagogía fue que yo aprendí, pero realmente hoy ya me pongo a mirar que la musicalidad que ejecutaba era

muy precisa lo que conocemos en el pentagrama musical (20:27) (Carolina) Gramática musical, (20:28)

(Rubiel) Exacto, pero entonces yo ahorita (20:30) estoy aplicando esa metodología con los niños de digamos,

de las instituciones de la parte baja y me ha dado muy buenos resultados tanto para el proceso de percusión

como para el proceso de vientos (20:43) por ejemplo, la chirimia que ahorita está de mujeres, ellos ya están

manejando toda la percusión y cómo (20:48) lo están haciendo con esa pedagogía como una iniciación al

pentagrama, pero es una pedagogía, digamos muy empírica muy dada y eso es lo que yo hago cuando yo

salgo a tocar yo aplico lo que dice mi abuelo que decía: "yo no salgo a tocar el instrumento, yo salgo a

gozarme y a disfrutar ese instrumento musical", y en mi caso, por ejemplo en la flauta, me enseñó, ya me

enseñó mi tío porque mi abuelo ya fallecido: Jesús Antonio Aricapa, entonces él no era con lápiz sino que todo

tenía que ser de memoria, entonces él le decía a uno: "vea esta nota son estos tres dedos levantados o estos

abajo en los huecos de la flauta que son seis", la travesa de Cañamomo entonces le decía: "vea levanta tales

dedos y esa es la nota, levanta esta otra es la otra nota". La escala, una escala (21:46) ellos ya tenían la

Appendix to
concrete in place

escala y no estamos hablando de notas de la música occidental sino una escala propia, pero yo ya sabía que dedos se levantaban en cada nota, entonces uno tenía que aprender la canción a oído, a memoria y oído entonces, le decían: "amanque a sacar la canción", entonces uno iba a puro oído, uno iba más o menos mirando cuando él les daba la canción, las frases de las canciones y uno mismo (22:15) entonces iba educando el oído, ellos le decían para qué educar el oído y obviamente aprendiendo (22:21) los dedos que tenía que levantar en cada nota para que le diera, claro que yo pienso que eso, porque viene un linaje musical, porque una persona que desde sus ancestros, sus abuelos (22:37) no haya digamos habido como esa musicalidad en ellos es muy difícil y eso está comprobado (22:44) digamos en mis antepasados vengo con una línea de que no somos músicos entonces es muy difícil que aprenda, mientras que los que traemos ese linaje lo digo porque yo recuerdo que estando (22:56) yo muy niño eso fue como en el 54 fue que ya la chirimía juvenil que estábamos unos niños, nos llevaron a Bogotá, primera vez que nosotros salíamos a la ciudad, nos llevaron algunas autoridades del Resguardo que ya desaparecieron a un encuentro de la UNIC, donde era un compartir de los pueblos indígenas con la gente de contexto de ciudad y recuerdo que me hospedaron en una casa donde había un piano de cola, primera vez que yo veía un piano de cola, y resulta que yo, (23:37) y me dijeron: "venga, ensayé este piano a ver cómo le suena" - me dijo el de la casa (23:45) yo empecé a registrar las teclas del piano buscando las notas musicales que me daban en la flauta y así de la nada recuerdo que toqué la caña y toqué la danza primavera en ese piano sin tener conocimiento, ni simetría musical del instrumento como tal solamente, como dice el profe Miguel (24:07) (Carolina) A oído, (24:08) (Rubiel) a oídos porque ya teníamos el oído digamos educado. (24:11) (Miguel) interiorizadas claro, (Rubiel) Exacto. (24:12) Entonces era la metodología o sea ellos lo que pretendían es que uno educara el oído cierto, (24:19) interiorizada las notas más altas, las notas medianas y las más bajas y teniendo uno interiorizado eso (24:25) ya empezaba a sacar las canciones porque ya sabía por donde subía en notas, por donde bajaba cierto (24:32) sin necesidad de pentagrama, a puro oído y esa es como en la metodología antigua entonces a uno (24:40) casi que le exigían, le exigían para que aprendiera a tocar bien es sólo usted tiene que sacar esas (24:48) notas que no le podemos ayudar porque usted sólo tiene que cierto, entonces era una exigencia y uno sólo tenía que voltear y voltear hasta que se acababa la nota cierto, ya cuando lo veían a uno (25:01) muy pegado entonces le hacían la ayudita: "no hagale pues por aquí" cierto, porque hay notas que es difícil porque es muy rápido los movimientos de los dedos, entonces hay mucha dificultad, que son (25:13) los agudos que llamamos entonces, ahí le pegaban una ayudita para que fuera educando, pero una vez que uno ya tuviera toda la escala interiorizada, grabada, pues ya podía sacar como llamamos cualquier melodía a oído. (25:26) (Diana) Bueno entonces teniendo en cuenta que hay metodologías para aprender la música que viene desde la ancestralidad y que han mencionado ustedes que uno aprende música es una pedagogía, ¿qué es lo más importante que las niñas y niños deben aprender al iniciar en la música ancestral? esto para que no sólo repitan melodías como lo mencionaba don Rubiel, no sólo interpretar el instrumento sino disfrutar la interpretación de este instrumento, entonces, ¿qué es lo que deben aprender los niños para que no sólo repitan las melodías sino que comprendan la fuerza espiritual y el sentido de interpretar esos instrumentos en el territorio?

For more information
visit www.pearson.com
or call 1-800-818-7243

30

(26:23) (Miguel) Pues hay algo que los mayores decían, hay que aprender primero el golpe, en música occidental se llama el pulso (26:36) o el ritmo; ellos decían, el golpe, entonces uno primero tiene que aprender con los chicos a que aprendan la medida que es como el latido del corazón, que es constante, eso es lo que ellos le llamaban: "el golpe", que aprendan la medida por eso ellos decían que, o mis abuelos decían, que era muy importante aprender la tambora, porque esa es la base del ritmo en una chirimía esa es la que lidera el ritmo. Si la tambora se pierde, se perdió toda la chirimía, porque esa es la que lidera el ritmo; entonces ellos decían que era tan importante aprender primero la tambora porque tú ahí (27:18) aprendes la medida o el golpe que ellos llamaban y una vez que tienes ya esa medida entonces vas incursionando en otros instrumentos como el redoblante que es un poco más complejo; que tienes que manejar ya las dos manos e ir acompañando el mismo golpe o el ritmo de la tambora y ya una vez (27:38) que tengas interiorizado ese ritmo, ya puedes coger por ejemplo: la flauta, porque ya tienes interiorizado el ritmo; entonces ya puedes aprender melodías llevando ya en tu interior la velocidad del ritmo cierto, entonces por eso es tan importante primero aprender a la percusión, porque tienes que aprender el golpe o la medida y ya vas incursionando.

(28:02) (Rubiel) Bueno yo pienso que en mi caso, desde mi punto de vista, es ir más atrás, ¿qué es ir más atrás? por ejemplo, es como hacer una reseña histórica (28:13) mostrando a los chicos de las escuelas de donde viene la música, entonces empezamos a dar a conocer desde el origen de la chirimía, como tal, pero no como tal el conjunto de flautas y tambores, (28:29) sino desde la palabra "chirimía", la historia de la chirimía, que la chirimía es de origen europeo, la palabra como tal, que era un instrumento que después lo trajeron aquí a nuestro territorio (28:41) pero que los indígenas no aprendieron a tocar instrumentos, sino que en su resabio siguieron ejecutando los flautos de sus abuelos que llevaban los chisos, contando todo con historias que enseñarles de que hay que ir al bosque, hay que pedirle el permiso al bosque, hay que seleccionar la madera para el corte de la misma y así empezar a la construcción de los instrumentos. (29:07) Yo pienso que, ¿quién es Rubiel Arikapa? Yo tengo que saber dónde nací. (29:12) ¿quienes son mis padres, quienes son mis hermanos. (29:14) Así mismo pasa con el cuento de la música, esta vez la música de chirimía (29:18) Saber de dónde viene, cómo se implementa la chirimía, (29:24) cómo empezamos la ejecución de los instrumentos (29:27) y los chicos se enamoran más del proceso, (29:28) se apersonan más, lo toman con más propiedad (29:31) y terminan enamorándose de este proceso de la música tradicional de chirimía.

(29:39) (Carolina) Bueno, frente a lo que nos han compartido, entonces, ¿qué diferencia perciben ustedes entre aprender música en escuela, en pentagrama, partitura y aprenderla en comunidad? (29:55) ¿Cómo lo hicieron ustedes, considerando esa conexión espiritual también y el aprendizaje por vivencia?

(30:04) (Miguel) Pues es que, el contexto donde uno se cría juega un papel muy importante en uno, ¿cierto? Porque en mi caso, uno desde niño, (30:18) escuchando la música todo el tiempo allá, (30:21) porque mi familia era chirimieros y dancistas, danceros. ¿Cómo dicen? (30:27) (Rubiel) Danzadores! (30:30) (Miguel) Danzadores, sí! (30:31) Entonces, desde niño uno ve eso y casi que involuntariamente lo va interiorizando, ¿cierto? (30:38) Entonces es mucha ayuda. (30:43) Entonces eso le permite, pues, (30:44) tener, digamos que, una ventaja frente a otras personas (30:51) que no tienen esa posibilidad de estar en ese

Contexto. ¿cierto? (30:56) (Carolina) Definitivamente, sí. (30:57) (Miguel) Digamos que la música de nosotros, desde lo ancestral, es muy buena porque educa a uno el oído. ¿cierto? (31:06) Es música a puro oído (31:07) Que de pronto se diferencia mucho de la técnica de la música occidental porque a ti te enseñan una partitura. ¿cierto? (31:15) Entonces tú vas leyendo la partitura y puede que no la sientas mucho desde adentro. (31:21) Porque tú simplemente estás ahí mecanizando, leyendo unos códigos musicales. (31:29) pero puede que no la estés sintiendo desde adentro. (31:32) En cambio, yo pienso que desde lo indígena, uno la está sintiendo como desde adentro. ¿cierto? Desde el corazón, desde lo más interno. Entonces es una ventaja, ¿cierto? (31:44) (Carolina) Yo tuve la oportunidad de aprender de esa manera. Inicialmente con el pentagrama y tiene toda la razón. A nosotros nos exigían expresión, expresión y expresión. (31:55) Que al usted solamente tiene que estar pendiente de las figuritas y si yo me desconcentro de ahí para interiorizarlo, eso va a ser un desequilibrio que nos costaba mucho. En cambio, la manera de aprender de forma ancestral, claro que tiene mucha más conexión y sentimiento profundo y es mucho más difícil.

(32:22) (Miguel) En mi caso, por ejemplo, cuando yo acompaño a los médicos en los rituales, en las armonizaciones, hay veces uno sonando la flauta, como que se transporta y flora. (32:37) Hay muchas armonizaciones y rituales donde ha llegado a cierto nivel, como a una éxtasis y entonces uno como que se desinhibe y yo floro tocando flauta y florando. ¿cierto? (32:51) Algunas armonizaciones, entonces uno siente tanto la música como esa comunicación con la naturaleza que se desinhibe y como que afoja, digamos, los sentimientos y flora. En muchos rituales me ha pasado eso, yo floro, floro como de esa alegría, como un sentimiento que uno a veces no puede explicar, como una comunicación.

(33:17) (Rubén) Bueno, yo estoy de acuerdo con lo que dice el prof. Miguel. Yo lo veo y lo comparto porque, a decir algo, porque aprender desde la comunidad o desde el Resguardo es como cuando se aprende la lengua materna, (33:32) digamos en este caso si tenemos la lengua embera, que los niños crecen y van escuchando esas palabras desde la madre o desde el padre o desde los abuelos, y ellos van asimilando y eso se va quedando en el chip allí grabado. (33:49) Mientras que, digamos, el blanco aprende el emboro teniendo en cuenta que el embera no tiene escritura sino que es un foneto; eso mismo pasa con la música nuestra. De pronto que ya vayan a transcribirlo, pues lo llevarían a un pentagrama, ¿cierto? (34:04) Pero desde los innatos, desde nuestras familias, desde el seno del hogar, la música se lleva únicamente en el pensamiento, en el ser. (34:12) Lo que se aprende, lo que uno escucha. Y del mismo es la lengua embera.

(34:18) Por eso mucha gente no es capaz. Y yo quiero aprender embera y no es capaz, porque es que es un foneto, es un sonido. No es lo mismo decir: "capunía" que Kapunía, como lo pronuncian ellos, que es un sonido; entonces por eso no tiene escritura. Pero que va cuando digamos, se va a la técnica, como va en otro cuento, como ustedes lo decían ahorita. Pero desde lo innato, desde el seno del hogar, a mí me parece eso maravilloso, uno aprender, así como lo llamamos nosotros en esa parte empírica. (34:46) (Carolina) Empírica sí. (34:47) (Miguel) Ahora que en este momento, pues digamos que los jóvenes y los niños tienen la posibilidad de aprender o con lo académico, desde la música del, occidental o desde lo nuestro, lo ancestral. Y también tienen la posibilidad de combinar esas dos técnicas. Entonces yo diría que ellos son más afortunados. Eso es más afortunados ahora porque tienen la posibilidad de complementar esas dos técnicas. Y uno que ha tenido

Hay una diferencia
de la técnica
de la música
occidental

Hay una diferencia
de la técnica

Contexto. ¿cierto? (30:56) (Carolina) Definitivamente, sí. (30:57) (Miguel) Digamos que la música de nosotros, desde lo ancestral, es muy buena porque educa a uno el oído. ¿cierto? (31:06) Es música a puro oído. (31:07) Que de pronto se diferencia mucho de la técnica de la música occidental porque a ti te enseñan una partitura. ¿cierto? (31:15) Entonces tú vas leyendo la partitura y puede que no la sientas mucho desde adentro. (31:21) Porque tú simplemente estás ahí mecanizando, leyendo unos códigos musicales. (31:29) pero puede que no la estés sintiendo desde adentro. (31:32) En cambio, yo pienso que desde lo indígena, uno la está sintiendo como desde adentro. ¿cierto? Desde el corazón, desde lo más interno. Entonces es una ventaja. ¿cierto? (31:44) (Carolina) Yo tuve la oportunidad de aprender de esa manera. Inicialmente con el pentagrama y tiene toda la razón. A nosotros nos exigían expresión, expresión y expresión. (31:56) Que si usted solamente tiene que estar pendiente de las figuritas y si yo me desconcentro de ahí para interiorizarlo, eso va a ser un desequilibrio que nos costaba mucho. En cambio, la manera de aprender de forma ancestral, claro que tiene mucha más conexión y sentimiento profundo y es mucho más difícil.

Yo tuve la oportunidad de aprender de esa manera

(32:22) (Miguel) En mi caso, por ejemplo, cuando yo acompaño a los médicos en los rituales, en las armonizaciones, hay veces que sonando la flauta, como que se transporta y llora. (32:37) Hay muchas armonizaciones y rituales donde he llegado a cierto nivel, como a una éxtasis y entonces uno como que se desinhibe y yo lloro tocando flauta y llorando. ¿cierto? (32:51) Algunas armonizaciones, entonces uno siente tanto la música como esa comunicación con la naturaleza que se desinhibe y como que aflora, digamos, los sentimientos y llora. En muchos rituales me ha pasado eso, yo lloro, lloro como de esa alegría, como un sentimiento que uno a veces no puede explicar, como una comunicación.

Hay veces que sonando la flauta como que se transporta y llora

Hay una diferencia
de la técnica
de la música
occidental

(33:17) (Rubén) Bueno, yo estoy de acuerdo con lo que dice el prof Miguel. Yo lo veo y lo comparto porque decir algo, porque aprender desde la comunidad o desde el Resguardo es como cuando se aprende la lengua materna. (33:32) digamos en este caso si tenemos la lengua embera, que los niños crecen y van escuchando esas palabras desde la madre o desde el padre o desde los abuelos y ellos van asimilando y eso se va quedando en el chip del cerebro. (33:49) Entonces que, digamos, el blanco aprende el emborajando en cuenta que el embera no tiene escritura sino que es un foneto; eso mismo pasa con la música nuestra. De pronto que ya vayan a transcribirlo, pues lo llevarían a un pentagrama. ¿cierto? (34:04) Pero desde los innatos, desde nuestras familias, desde el seno del hogar, la música se lleva únicamente en el pensamiento. (34:12) Lo que se aprende, lo que uno oírucha. Y así mismo es la lengua embera.

La música se lleva en el pensamiento, así mismo es la lengua embera

Hay una diferencia
de la técnica
de la música
occidental

(34:18) Por eso mucha gente no es capaz. Y yo quiero aprender embera y no es capaz, porque es que es un foneto, es un sonido. No es lo mismo decir: "capunia" que Kapunía, como lo pronuncian ellos, que es un sonido, entonces por eso no tiene escritura. Pero que va cuando, digamos, se va a la técnica, pues va es cómo, como ustedes lo decían ahorita. Pero desde lo innato, desde el seno del hogar, a mí me parece eso maravilloso, uno aprender, así como lo llamamos nosotros en esa parte empírica. (34:46) (Carolina) Empírica sí. (34:47) (Miguel) Ahora que en este momento, pues digamos que los jóvenes y los niños tienen la posibilidad de aprender o con lo académico, desde la música del occidental o desde lo nuestro, lo ancestral. Y también, tienen la posibilidad de combinar esas dos técnicas. Entonces yo diría que ellos son más afortunados. Eso es más afortunados ahora porque tienen la posibilidad de complementar esas dos técnicas. Y uno que ha tenido

Hay una diferencia
de la técnica
de la música
occidental

también algunos conocimientos en música occidental, también hay algunos estudiantes en que uno ve que se puede combinar esas dos técnicas, la ancestral con la occidental. O algunos aprenden más desde lo ancestral. (35:36) Por ejemplo, en este momento tenemos un estudiante en el colegio en donde está aprendiendo más desde lo ancestral, ha oído, y viendo y repitiendo, no le ha dado tantos resultados desde la técnica occidental, sino desde lo ancestral. Entonces me parece muy importante en el colegio donde yo trabajo, en Quebralomo. Y hay otros que sí aprenden más combinándole las dos técnicas.

(36:06) Por ejemplo, hay unos chicos que yo he tenido la experiencia que les enseño primero en flauta dulce. Entonces ellos ahí aprenden a digitar un pequeño y también hacer melodías sencillas, alper béisicas, entonces una vez que aprenden a digitar en esa flauta, uno los pasa a la travesa y les va mejor. (36:31) También he tenido esa experiencia y me ha ido bien con ello, desde la enseñanza, entonces articulando esos dos sistemas: lo occidental y lo ancestral, también da resultados. (36:42) Entonces los niños en este tiempo tienen más ventajas porque tienen la posibilidad de... (36:44) Digamos que tienen tres formas de aprender desde lo ancestral, desde lo académico occidental, o en la combinación de las dos pedagogías. (36:57) (Carolina) Más afortunados. (36:58) (Miguel) Lo que no pasó con nosotros porque no tuvimos esa posibilidad. Pero tuvimos la posibilidad de lo ancestral.

(37:04) (Rubiel) Claro, maravilloso. (37:07) (Diana) Bueno, entonces vamos a pasar a otra categoría, la de transmisión oral y espiritualidad. (37:15) ¿De qué forma la música conecta con la espiritualidad propia del resguardo?

(37:26) (Miguel) Pues lo que decíamos ahora es que la música es como un vehículo y yo diría que a nivel general de todos los pueblos del mundo, la música desinhibe a la persona. ¿cierto? (37:44) Cuando uno va a una parranda en cualquier parte, cualquier música, la música como que lo transporta y lo desinhibe. ¿cierto? De muchas cosas. Tiene la posibilidad de conocer a otra persona, a través de la música, cuántas personas no se han enamorado, ¿cierto? (38:03) A través de un baile. (38:05) (Carolina) El idioma universal. (38:06) (Miguel) el baile es como un ritual. (38:07) (Carolina) Sí. (38:08) (Miguel) O como le decían los mayores, ¿el baile? (38:10) (Rubiel) Sí, el baile.

(38:11) El baile es como un ritual. ¿cierto? Entre toda una comunidad o entre una pareja y eso es como ¿cuál es el medio de comunicación? la música, ¿cierto? Entonces, a través de la música, es espiritual porque nos comunica con otras personas pero también con la naturaleza. ¿cierto?

(38:29) (Rubiel) Y por ejemplo, desde ese mismo modo, es muy importante, como es la pregunta, (38:39) la espiritualidad con la música. Por ejemplo, recuerdo que un día hubo una armonización en el Alto Buitón y pues se contaba que íbamos a haber varios músicos, ¿cierto? (38:53) Pero por una mala desinformación no llegamos ninguno y a eso como de las 11 de la mañana, el médico que estaba dirigiendo la armonización, entonces dijo: "no, es que yo pienso, ¿qué estás haciendo?"; pues no, pues es que no pudimos llegar. - "No es hora todavía porque esta armonización se música hermánica no parece una armonización". (39:13) Falta ese complemento de la música. Nosotros llegamos como a eso casi a las 12 del día y ahí sí, como dijo el Médico: "ahora sí se compuso lo de la armonización". (39:29) Y nos fuimos como hasta las 5 de la tarde.

(39:31) (Carolina) Sí, y con eso nos dan respuesta a la siguiente pregunta (39:34) que hablaba de esa función que cumple la música en las armonizaciones, en los rituales y todo eso. Entonces es verdaderamente importante y primordial.

(39:49) (Miguel) Claro, por ejemplo, la música cuando uno va a hacer alguna armonización o ritual importante solicitan que algún músico vaya con anterioridad e interprete algunos sonidos. Ellos dicen que es como una manera de pedirles permiso a los espíritus, ¿cierto? (40:06) Entonces, imagínense, es a través de la música como se canalizan las energías del universo, ¿cierto? Las energías espirituales. Es como ese puente entre lo humano y lo trascendente, lo espiritual. (40:32) (Carolina) ¿Volódes oírlos que de pronto los instrumentos que interpretan, los ritmos, las melodías, tienen como un poder especial para, no sé, para sanar, armonizar, proteger?

(40:34) (Rubiel) Sí, sí, claro. Por ejemplo, los ritmos de bambuco antiguo, miren que cuando se ejecutan uno ve que la gente los recibe como con cierta armonía. (40:47) Mientras cuando la música es muy escandalosa, entonces, digamos, el sentir de la persona es totalmente distinto. Pero cuando se ejecutan esas músicas que vienen como con esa ancestralidad, esas músicas transmiten a través de sus frecuencias unos sentimientos como de que la persona se sienta como tranquila. (41:06) Y eso lo hemos hecho mucho en algunos rituales, donde, digamos, la persona se quita los zapatos, hacemos una danza suave para que ellos empiecen a bailar y a tener el contacto directamente con la madre tierra. (41:21) (Carolina) La conexión.

(41:21) (Rubiel) Y después lo llevamos a donde hay, digamos, en Sinifaná, donde está ese prado, que la persona se acueste boca abajo, abra sus brazos y simplemente a tocar otro tipo de ritmo. Y la gente dice que es una experiencia muy bonita, porque cuando uno termina de tocar, ellos dicen que es como si se descargaran, como ese peso que llevan. (41:41) (Carolina) Como de sanación. (41:43) (Rubiel) Exacto. Y hay unas músicas, conocí un, él es un médico tradicional, que él es de un resguardo que se llama Resguardo de Perdidos, eso es en Uribe, Antioquia. Y a él lo buscan como médico tradicional, pero no tanto para recetar desde el extracto, el elemental de las plantas, sino con la música. Y él hace una especie de ritual en la casa que él tiene, donde tiene como una especie de estera, se acuesta la persona que está enferma y él empieza a sonar, a hacer unos sonidos en los tambores y en las flautas y dicen que la persona cuando sale de allí, sale como un poco más aliviada de sus dolencias o de su enfermedad. (42:29) Y me comentaban que mucha gente se ha curado de sus enfermedades con las músicas que ejecuta este señor.

(42:40) (Miguel) Y la intensidad de los sonidos, por ejemplo uno en un ritual, una armonización, generalmente hacen sonidos suaves, suaves, y notas muy extendidas, ¿cierto? Entonces eso como que permite que las personas se concentren más, se concentren más en lo que están haciendo y como que puedan comunicarse con esas energías que uno busca, ¿cierto? (43:05) Y hay unos momentos en donde pide como un sonido más intenso, más alto, entonces uno lo sube. (43:12) Entonces uno cuando está acompañando una armonización, uno va sintiendo como esa energía de cuando hace unos sonidos suaves y cuando hace unos sonidos agudos, más fuertes. (43:26) O cuando debe ser un golpe o un ritmo suave o cuando es más rápido. Entonces

eso lo va dando como la dinámica de la armonización o del ritual. (43:37) (Carolina) Como una fuerza que ^{lo va} indicando como es.

(43:42) (Miguel) Como un portal, un portal que lo va comunicando. (14:48) Alguna vez el médico Anibal, ~~hacemos a hacer un evento en el Cerro de los Brujos del Sinfonía en la Iberia~~ (43:57) Entonces el médico Anibal Guerrero me dijo: "Miguel, tienes que ir a pedir permiso mañana sábado a las 10 de la noche", porque el evento iba a ser el domingo. (44:05) Lo que necesitamos es pedirle permiso a los espíritus. Y me dijo: ^{lo que vamos a hacer es pedirle permiso a los espíritus.} "Miguel usted tiene que subir allá a las 10 de la noche al cerro y hacer unos sonidos de flauta por todas las ~~caladas~~" (44:21) ^{Entonces ya subí efectivamente como una ondulante de la música con lo espiritual.} Empecé a hacer el sonido por todas las entradas de flauta. Unas veces suave los sonidos, otras veces agudo. (44:32) Al transcurso de una hora de yo estar haciendo los sonidos empezó un viento suave. Y entre ^{Me dijo que cuando el viento era más fuerte.} más rato es más fuerte. Más fuerte hasta que, súper fuerte. (44:41) En los árboles se escuchaban las ramas que el sonido tenía fuerte. Bueno y al cabo de una hora terminé. Me dijo por ahí una hora suena la flauta. Terminé. Solo, yo estaba solo. Bajé hasta el alto de la Iberia. Y una vez que iba bajando ahí otra vez fue cesando el viento. Y quedó todo en calma.

(45:05) (Carolina) ¿Y qué sentimiento le transmitía a usted eso? ¿Miedo? ¿Tranquilidad? (45:10)

(Miguel) Al comienzo me dio miedo porque o sea es una experiencia que yo nunca había tenido. De estar todo calmado. A empezar los árboles, un viento fuerte. ¿Cierto? Entonces al comienzo a mí me dio... (45:25) Al comienzo a mí me dio susto porque la verdad no había tenido esa experiencia. Y yo dije ¡uy!, ¿qué es esto? ¿Los espíritus están furiosos, bravos o qué? Entonces al principio se me erizaron los cabellos. Se me erizaron los cabellos. Pero al comienzo yo entendí que... entendí que no era algo que había que hacer, entonces me fui calmando otra vez. Y una vez terminé la obra de hacer los sonidos en flauta bajé otra vez y cuando iba por ahí al kilómetro en el alto de la Iberia otra vez se fue cesando el viento y quedó todo normal.

(46:31) (Hazel) Y perdón, ¿hay otra experiencia? Otra vez estábamos haciendo una armonización en una comunidad de jagual en un charco que hay ahí. Entonces el ritual era de agua y lo estábamos haciendo, y estábamos haciendo los sonidos de flauta y tambor. ¿Certo? (46:30) Entonces ahí llegaba el agua y daba como un remolino y se guía. ¿Certo? Río abajo. (46:38) Y recuerdo que la flauta, se me soltó, una flauta de madera y ella se la llevó el agua y no siguió por el río abajo como que siguió girando en el charco. (46:49)

(Rubel) ¿En ondas? (46:50) (Miguel) En ondas, no se iba. Entonces le pregunté al médico: ¿qué era eso? y dijo: "no, el agua está pidiendo que debamos dejar algo aquí en agradecimiento". (47:01) porque la flauta no se la lleva a la corriente. Y esa flauta la tuvimos que dejar allá entre una roca, entre el agua porque era como un ofrendamiento. El médico decía que la estaba pidiendo. (47:11) Con esa flauta que estaban haciendo los sonidos, tuvimos que dejarla allá, que la estaba pidiendo. Entonces había que ofrendarla al agua que era un ritual de agua. (47:22) Entonces esas son como las dos experiencias muy significativas que he tenido desde la música con lo espiritual.

(47:39) (Diana) Bueno y también en las armonizaciones decía una médica que había que sonar las semillas o las maracas y que eso llamaba a los espíritus y que cuando llega una mariposita o un grillo, un animalito del

entorno quiere decir que los espíritus están ahí.
(40:01) Entonces en este sentido quiero preguntarles
¿consideran que la música ha sido guardiana de la cultura en el territorio? A pesar o teniendo en
cuenta las amenazas externas que tenemos con la cultura ¿qué papel de guardiana ha cumplido la
música?

(40:25) (Miguel) Pues yo diría que claro que sí. Este, primero porque ha unido las comunidades a través de la
música, lo que decíamos ahora. A través de la música de chirimía, los tambores y las flautas la gente se
reunía en los campos de fútbol, en los centros culturales, en las escuelas en las hupas, en las casas y a través
de eso se hablaban de temas generales del territorio, ¿cierto? (40:55) Y también servían, como dijimos antes,
(19:58) como un símbolo de comunicación de comunidad a comunidad cuando había algún riesgo, algún
peligro. (40:07) Entonces ha jugado un papel muy importante y por ejemplo cuando vamos, cuando los
territorios indígenas o los comuneros hacen como una manifestación de desacuerdo contra políticas sociales,
(40:25) siempre las chirimías, los tambores y las flautas están acompañando esas actividades.

(40:30) (Carolina) Qué bonito y nos dieron respuesta también a la pregunta que hablaba del papel espiritual
y simbólico que desempeñan los músicos tradicionales en los momentos de resistencia y de defensa
cultural.

(49:53) (Carolina) Entonces vamos a pasar a la siguiente tendencia que nos habla del diálogo entre tradición y
juventud. (40:51) ¿Qué sienten ustedes al escuchar los gustos musicales actuales de los jóvenes y
cómo creen que sus espíritus se nutren o se alejan de la tradición? *Gustos musicales actuales*

(50:05) (Rubiel) Bueno, yo considero que la música foránea o la música moderna, como llamamos, si ha
generado un abismo muy grande con las músicas tradicionales y ancestrales, porque es que esas músicas,
como yo lo dije antes no viajan con el viento sino a través de unas frecuencias y eso viene cargado de unos
mensajes subliminales (50:27) donde el joven como que lo atrapa rápido y entonces no deja que las otras
músicas que por decir algo son músicas que pueden alimentar más el espíritu (50:40) entonces eso genera
como una barrera, entonces para mí eso sí es muy preocupante, por eso estamos empezando a hacer
semillero desde las escuelas (50:49) así como yo lo decía hace un rato desde la reseña histórica de las
músicas tradicionales, ancestrales para que el chico vaya teniendo como esa propiedad, se vaya apropiando
de que eso nos pertenece, de que eso es una tradición (51:03) y para que lo vaya conservando y de pronto
pues se quede con ello o si de pronto llegó la música foránea, la música moderna y genera ese abismo al
menos eso queda todavía como secuelas de que hubo una música primero que estuvo en sus sentimientos,
estuvo en su ser.

esta generación tiene
(51:21) (Miguel) Si es, es bueno yo pienso que cada generación tiene sus, sus que hacen, ¿cierto? (51:36) y
pues así como nosotros tuvimos, también unas músicas que vinieron de afuera, del exterior, cuando éramos
niños o jóvenes (51:45) ahora también las generaciones de ahora tienen otro tipo de, de manifestaciones
musicales, ¿cierto? (51:53) y eso hay que entenderlo. Lo que yo pienso es que, eso, coincido con el maestro
Rubiel en eso, de que hay que crear unas dinámicas en donde al estudiante, al joven, al niño se le esté
mostrando, ¿cierto? replicando, que le esté escuchando porque nosotros tuvimos experiencia (52:15) yo por

ejemplo, pues uno todo el tiempo no estaba tocando chirimía, ni escuchando chirimía, sino que pues tenía ^{o otras} ^{músicas} acceso a la radio, a otras músicas (52:26) pero uno a pesar de que escuchaba eso, seguía interpretando instrumentos de chirimía y música tradicional ¿cierto? y seguimos a pesar de que ahora tenemos acceso a la internet (52:38) pero ¿qué ha pasado? que digamos que nuestro contexto cultural hizo que, que interiorizáramos esa importancia de nuestras raíces y vayamos donde vayamos (52:53) nosotros podemos cantar un reggaetón acomodado al ritmo chirimía, interpretar una música clásica de filarmónica ¿cierto? (53:03) una canción de heavy metal, un rock and roll ¿cierto? (53:08) (Carolina) Si, una combinación (53:09) (Miguel) pero cuando tenemos que regresar a la música nuestra, ahí estamos ¿cierto? entonces es tan ^{cuando tenemos} ^{que regresar a la} ^{música nuestra} ^{ahí estamos} importante lo que logró ese contexto y esas familias en nosotros. (53:21) por ejemplo en mi caso, yo tuve la oportunidad de ir a la universidad y uno allá es un encuentro de cultura muy tenaz ¿cierto? (53:29) más sin embargo yo mantuve, cierto, esa consecuencia con mis raíces, con mis aires y no me deje llevar (53:39) pues estuve, porque uno pues, pienso que uno es un ser, como dice los franceses, es un ser universal, somos ciudadanos del mundo y del universo y podemos tener acceso a todo esto (53:54) porque es que el universo es de todos y el planeta es de todos ¿cierto?; pero tenemos que crear esas dinámicas donde el chico sea tan consecuente con esas raíces que así se vaya al planeta Marte y esté 10 años, vuelva y otra vez sea ^{si logramos hacer} ^{explicar que} ^{estamos ganados} consecuente con las raíces, si logramos hacer eso, creo que estamos ganados. Bueno y lo que decía el profe Rubiel ahora (54:20) lo que pasa es que antes la música de Chirimía era de familias ¿cierto?, pero desde ^{Antes la música} ^{de Chirimía era} ^{de familias.} 1995 más o menos, el resguardo dijo: "una política cultural es que, bueno cuando esas familias se vayan con todo ese conocimiento, ¿qué va a quedar para nosotros?" (54:39) entonces el resguardo dijo: "bueno, tenemos que sacar de que eso sea una enseñanza en unas familias específicas y tenemos que llevarla a la ^{Tenemos que} ^{llevarla a} ^{la comunidad} ^{en general.} comunidad en general". Que 50 a 30 estudiantes que se tengan en Chirimía, que 5 logren ser ejecutantes de instrumentos de Chirimía ya es una gran ganancia. (54:59) Entonces esa política ha permitido que ya la Chirimía no sea tanto de troncos familiares específicos, sino que haya sido ya más masificado en el territorio y eso se está trabajando en el Resguardo más o menos desde 1995 (55:15) (Rubiel) Y con la escuela de formación de arte endógeno (55:17) (Miguel) eso hace parte como de la dinámica cultural del resguardo para precisamente en eso, en pro de que esta manifestación cultural no se pierda ^{En pro de que esta manifestación} ^{cultural no se pierda.}

(55:27) (Rubiel) Si, por ejemplo vea, no, y se pueden hacer grandes cosas, cuando uno, como decías hace un rato, uno empieza a conocer gente en el camino por ejemplo desde el año pasado venimos con un proyecto con una Chirimía de Medellín donde se involucró un profe de música de la Facultad de Bellas Artes de la UDEA, de la Universidad de Antioquia (55:49) y hace poco que estuve allá, entonces ya hemos ido como cristalizando bien la idea y es que vamos a coger la "Rumba Cañamomeña", que es un ritmo muy tradicional nuestro y lo vamos a pasar a un formato de bachata, pero con la banda de cámara de la Universidad de Antioquia; ya estamos trabajando en eso, entonces mire que se va volviendo algo muy universal, es cosa que ^{o cosa} ^{que sea} ^{muy} ^{genuina} ^{nuestro} ^{empieza} ^{a mostrar} ^{flote} son muy genuinas nuestras, ya empezamos a sacarlas a flote y la idea es que más adelante lo podamos traer aquí, al territorio, sonando ya con esos arreglos y armónicos sin perder la esencia de la musicalidad de los instrumentos sonoros y de la tradición de la música.

es posible hacer una fusión.

(56:37) (Diana) Entonces si es posible hacer una fusión entre la música tradicional y los nuevos géneros
(56:44) (Rubiel) Si claro, (Miguel) y yo pienso que eso hace parte de las dinámicas para que los jóvenes se involucren (56:50) (Carolina) y se interesen (56:53) (Miguel) es una parte de la dinámica y esa experiencia la han tenido en otros territorios (56:57) (Rubiel) es como si por decir algo ustedes dan un sancocho, nada más de solo plátano, papa y un pedazo de hueso; a mí no me gusta eso, pero si le colocan un poquito de pimienta, le colocan por ejemplo el encurtido, el aguacate, un poquito de arroz; por decirlo de alguna manera, ya te va a gustar, que sancocho tan sabroso y a mí no me gustaba esto, eso puede pasar con las músicas nuestras
(57:21) (Miguel) puede ser una dinámica o una, una forma de mantener el interés de las nuevas generaciones en las músicas nuestras.

mantener el interés de las nuevas generaciones en las músicas nuestras. Fusión entre la música tradicional y los nuevos géneros.

(57:31) (Carolina) con estas fusiones, si porque ahí le dieron respuesta a esa pregunta que también teníamos acá precisamente sobre esa fusión entre la música tradicional con otros estilos, entonces (57:44) es posible con el objetivo de que no pierdan también ese interés en nuestra ancestralidad

(57:50) (Miguel) Profes y, ayer nada más se desarrolló el cumpleaños de Ricosucio, y participaron muchas instituciones y organizaciones a nivel municipal. (58:06) Entonces, un chirimero de la zona urbana, que es un enamorado de la música chirimía, me decía (58:14) "Profe Miguel, yo le voy a contar una cosa que me encantó, me encantó porque la chirimía ha sido una manifestación musical muy masculina, muy de hombres, y me encantó en este desfile, ayer 7 de agosto del 2025, que vi muchas mujeres interpretando tambores, redoblantes, maracas y carascas. Eso me parece un gran avance que ustedes han tenido, que las mujeres las han involucrado en esto de la chirimía." (58:42) (Diana) Es un símbolo de resistencia (58:42) (Miguel) Correcto, que las mujeres se involucraron porque antes era una expresión muy de hombres.

(58:47) Y eso me encantó, Miguel, le voy a decir eso porque me parece una maravilla" (59:50) Entonces, mire que si están logrando cosas: Algo que era antes mucho de los hombres, ahora ya las mujeres se están involucrando. Entonces, son cosas muy bonitas, hemos logrado avances (59:54) (Diana) y también podríamos incluir que habían estudiantes y que hay estudiantes que se quieren involucrar, aprender. Entonces, cuéntenos, profes, ¿cuál es esa orientación o esa metodología que se puede emplear con ellos para que no vean la música tradicional como una obligación escolar, sino como un estilo de vida, como una forma de resistencia cultural.

(59:34) (Rubiel) Bueno, yo pienso que es como invitarlos a que se enamoren del proceso. Así como yo siempre lo he venido haciendo y ha dado buen resultado; es ¿cómo se hace que se enamore de los procesos musicales? (59:50) Desde las resñas históricas, contándoles, por ejemplo, qué grupo nos han representado, a nivel regional, departamental, nacional e internacional. Porque hemos tenido grupos que han estado en el exterior. Y que es uno de los artes más sanos que puede existir y que puede ayudar para que el ser humano tenga mejor calidad de vida, sea mejor persona. Y estamos haciendo un aporte para que nuestra manifestación cultural de chirimía perviva en el tiempo, sea siempre una manifestación cultural, artística, tradicional. Y que nos represente tanto adentro como afuera de nuestro territorio. (1:00:37) (Miguel) Si, yo pienso que... También yo creo que es hacerse encuentros, porque a los jóvenes y a los niños les gusta mucho

Invitarlos a que se enamoren del proceso.

Que sea uno de los artes más sanos que puede existir.

que sea una manifestación cultural, artística, tradicional de chirimía que perviva en el tiempo.

mostrar. Mostrar lo que han aprendido. (1:00:54) (Rubiel) Si, que se generen espacios donde se Que se generen espacios de encuentro
Puedan... Mostrar lo que han aprendido. (1:00:57) (Miguel) que se generen espacios de encuentro. Por ejemplo, estos días me hablaban, creo que era usted, profe Rubiel, que el Resguardo está organizando un intercolegiado cultural. Qué importante sería eso. (1:00:11) (Carolina) Qué bonito. (1:00:12) (Miguel) Porque a A los muchachos les gusta mostrar lo que han aprendido
los muchachos les encanta mostrar eso que han aprendido. Que los inviten a desfiles, a presentaciones, eso les encanta. Entonces, con eso consigue uno de los objetivos: Primero, que vayan perdiendo como el miedo, ¿cierto?, el miedo escénico. Y segundo, que vayan viendo que eso es bueno para uno... (1:00:33) (Rubiel) Claro, que es importante. (1:00:35) (Miguel) Encontrarse con otras personas, para compartir, ¿cierto?, que la música es eso. Y lo otro, como decía el profe Rubiel, que puede ser una opción de vida, un proyecto de vida para ellos. Yo, por ejemplo, hace un alumno hace muchos años, le aprendí a sonar la flauta cuando él tenía como nueve años o diez. Y él ahora es un maestro, ejecuta como cinco instrumentos, y está en un grupo Ahora él es un maestro
musical de mucho renombre aquí en Riosucio. (1:02:07) Entonces, él cada rato me dice: "profe Miguel, le agradezco a usted porque usted fue el primero que me enseñó a hacer esa nota en la flauta. Yo le agradezco mucho eso a usted". (1:02:17) Entonces, qué bueno que los jóvenes, ahora tiene como treinta y cinco años. Y qué bueno que uno se encuentre al joven y que ya eso es un proyecto de vida para él. Él trabaja ya como profesor de música. Hace parte de un grupo musical muy connotado de Riosucio, interpreta como cinco instrumentos. Entonces, qué bueno que él ya, para él, uno como orientador de música tradicional, qué bueno verlo a él ya como ejecutando su proyecto de vida.

(1:02:50) (Carolina) Claro, Muchas gracias. Lo que nos dice el profe Miguel, con eso nosotros nos adentramos en esta última tendencia que es la música en la escuela y el fortalecimiento cultural. Ahora nos hablaban como de esas acciones comunitarias que nos recomienda para integrar esos procesos educativos con las expresiones musicales para que no solo se conserven, sino que sigan vivas. ¿cierto? en el corazón; también nos hablaban de la importancia que la escuela enseña esa música tradicional como parte del proceso y el fortalecimiento espiritual y cultural. (1:03:20) Entonces queremos como terminar con que ustedes nos compartan y nos digan ¿cómo se podría organizar un proceso de enseñanza en el que, Entonces lo que queremos es que ustedes nos compartan y nos digan ¿cómo se podría organizar un proceso de enseñanza en el que,
además de aprender la técnica musical, los estudiantes también conozcan la historia sagrada y el sentido espiritual de la chirimía y esa música ancestral? como que sepan también de dónde viene todo eso (an bonito que están aprendiendo).

(1:03:50) (Rubiel) Yo pienso que es como volver a repetir lo que les conté hace un rato, ¿cierto? Hay que hacer, digamos, una reseña histórica de la chirimía desde la época, digamos, desde la colonización hacia acá. Porque si bien nos hemos dado cuenta, hace muchos instrumentos musicales que se han perdido y no que, Entonces lo que queremos es que ustedes nos compartan y nos digan ¿cómo se podría organizar un proceso de enseñanza en el que,
digamos, se perdieron porque los indígenas los dejaron, sino porque fueron obligados por los mismos misioneros católicos a que fueran diezmando ese tipo de instrumentos. Porque, por ejemplo, si vamos a escudriñar en la historia, encontramos que en las crónicas de algunos... por ejemplo, Pedro Cieza de León cuenta de que cuando Belalcázar llegó a esos territorios encontró que esto era muy rico en musicalidad y Entonces lo que queremos es que ustedes nos compartan y nos digan ¿cómo se podría organizar un proceso de enseñanza en el que,
había muchos conjuntos de instrumentos musicales, de músicos donde oscilaban entre los 15, 20, 25, hasta 30 músicos en una sola agrupación ejecutando instrumentos de viento y de percusión, con instrumentos que

simplemente, porque los llevaban a los rituales del culto al sol, a la luna, a la lluvia, entonces para los españoles eso era pagano.

(1:05:04) Obligaban al indígena de que esos instrumentos tenían que quemarlos, hasta que por allá en 1900, \$900,1910 más o menos, ¿cierto? aparece un formato de chimia donde apenas eran cuatro de marcos, cuatro músicos, que era un tambor grande, un tambor mediano y dos flautas de caña, cuando había otra cantidad de instrumentos que se fueron perdiendo, y que yo pienso que sería muy bonito, digamos, que en una escuela de formación llegáramos por decir algo, bueno, con los chicos vamos a empezar a construir un instrumento que desapareció hace mucho rato. (1:05:39) Citemos en este caso, digamos, el "catunfesho" o el "paranguano". Fue un instrumento que al sonar había que echarle agua y eso daba otro tipo de sonido. Yo por ahí inclusive tengo el dibujo de lo que le di en las crónicas de Pedro César de León en Popayán. (1:05:54) (Miguel) Parecido al carángano.

(1:05:56) (Rubiel) Exacto, pero con otras características, y que llevaba agua. Y que lo utilizaban para los rituales de armonización a la madre agua, se lo citan ahí.

(1:06:07) (Carolina) Sí. (1:06:07) (Rubiel) Entonces sería muy bonito eso y hacerles todo un recuento. (1:06:12) (Carolina) Sí. (1:06:12) (Rubiel) Con diapositivas, con fotografías de los grupos más representativos de los cuales ya desaparecieron, cuáles nos quedan, qué músicos ejecutaron estos instrumentos, cuáles... las músicas que nos quedan hoy por hoy, quiénes las interpretaron, quiénes fueron los autores. (1:06:32) Entonces eso sería muy importante. Luego llevar con lo que les contaba hace un rato a los chicos, vamos a cortar el árbol que se utilizaba, este, tenemos un médico tradicional que le pedimos permiso al elemental de la planta. Si vamos a cortar este árbol vamos a sembrar tres o cuatro más. Entonces miren todo el aporte que estamos haciendo. Y después lo llevamos al aula de clase, vamos a construir una tambora, la vamos a ver con estas características. ¿por qué los instrumentos de la chimia de Cañamomo son tan diferentes a los demás grupos de la costa atlántica, del pacífico, de la Amazonia, de la Región Andina? Bueno, etc.

(1:07:12) Entonces miren que sería un proceso muy bonito y aplicaríamos unas pedagogías donde los chicos pienso yo, que se enamoran del proceso; y ya cuando nosotros no estemos aquí ellos siguen replicando esas músicas tradicionales de chimia, bien sea con nuevas fusiones o se conserve todavía como dinamos esas músicas tal cual han existido.

(1:07:35) (Miguel) Y me parece muy importante porque llevar esta enseñanza a las instituciones educativas, hace parte de ese sueño que ha tenido el Resguardo, el área de cultura del Resguardo Colonial Cañamomo le mepirén, de sacar eso de lo que decíamos ahorra de que sólo era un saber de algunas familias, específicas, ya digamos que a masificarlo en todo el territorio. Y entonces una de esas estrategias es llevar sabedores a las instituciones, una de tantas estrategias, en música tradicional a enseñar en las instituciones educativas. Entonces eso se viene dando y ha dado algunos frutos. ¿cierto? Y lo que dice el profesor Rubiel poco yo diría que eso habría que darlo a la población en general porque muchos maestros también, muchos educadores indígenas no saben de esta historia, entonces qué bueno que eso se le pueda dar no sólo a los estudiantes sino a los educadores y a la comunidad en general.

(1:08:39) (Rubiel) Y diría que eso sí causa un impacto, no solamente en la población infantil o juvenil, digamos, ahorita ha causado mucho impacto también en la población adulta. Yo tengo grupos de salud y vida donde gente que prácticamente oscilan entre los 50, los 70, tengo una alumna que tiene 82 años y es una de las mejores danzadoras que tengo, por ejemplo, en la comunidad de Santa Cruz. (1:09:05) Aquí en la comunidad de Tumbabareto inició un proceso hace dos meses y prácticamente todas las mujeres son adultas. Y vaya sorpresa, gente que ellos decían: "no, es que loro viejo no aprende a hablar", y eso es mentira, eso es de acuerdo al interés que usted le ponga y a la disciplina. Tengo unas señoras que ya están tocando ritmos en los instrumentos de percusión y están contentas, están felices. (1:09:31) Por ejemplo, ayer en la tarde muchas me llamaban: "ay, profe, ¿cuándo será que estamos tocando así como las señoras debajo de Dosquebradas?" Que mire, que eso sí genera un impacto y que sí se puede. (1:09:45) (Miguel, Carolina) Sí se puede.

(1:09:48) (Diana) Bueno, profes, con esta pregunta terminamos este círculo de la palabra que inicialmente se planteó como una entrevista pero que finalmente surgió un círculo de la palabra como una práctica de diálogo y encuentro que utilizamos en nuestro resguardo. Muchas gracias por compartir su voz, su sabiduría. Cada palabra que nos compartieron refleja el sentido de pertenencia por la cultura. Su voz es raíz que sostiene la cultura en nuestro resguardo. Agradecemos profundamente que hayan abierto un espacio para compartir con nosotros y fortalecer lo que surge este proyecto de investigación. Muchísimas gracias.

(1:10:39) (Carolina) Muchas gracias. Pues también queremos darles esas gracias por abrirnos su palabra, su memoria, su sentir. Con seguridad esas respuestas que ustedes nos dieron van a ser esa semilla para fortalecer la enseñanza y la vivencia de la música tradicional en nuestras escuelas y, por qué no, en la comunidad, contribuir un poquito también con todo lo que ustedes nos compartieron; de todo corazón gracias por compartir toda esa experiencia tan bonita y todas esas enseñanzas que nos brindaron el día de hoy.

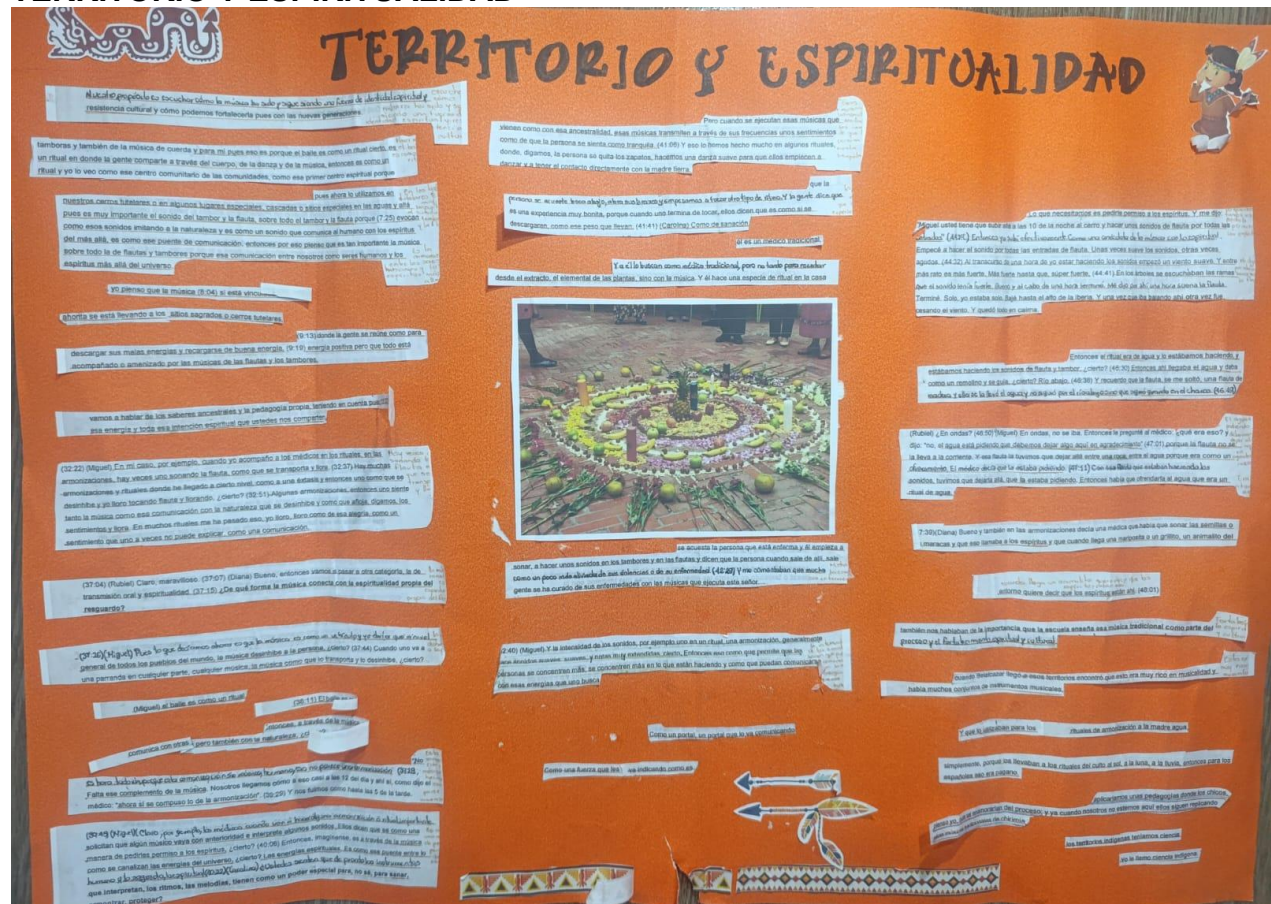
(1:11:19) (Rubiel) Bueno, gracias a ustedes por darnos la oportunidad de venir, (1:13:22) de expresar lo que sentimos, lo que hemos aprendido, de poder compartirlo y que esto un día no muy lejano se pueda volver realidad y nos sentiremos muy orgullosos. Yo me iría a la tumba feliz. (1:11:36) (Diana) Muchas gracias.

(1:11:37) (Miguel) Feliz como una lombriz. (Risas)

(1:11:39) (Miguel) No, sí, es un trabajo en equipo. Es un trabajo en equipo en donde todos aportamos. ¿cierto? Desde el saber, desde ustedes, desde la pedagogía, desde la academia. Eso es un trabajo en equipo y lo que yo siempre he dicho es que los territorios indígenas tenían ciencia y esto hace parte de la ciencia musical nuestra. ¿cierto? Es que el conocimiento de occidente nos dijo que solo ellos tenían ciencia y método científico y nosotros también tenemos ciencia. (1:12:23) Yo lo llamo ciencia indígena. Y de la manera que nosotros podamos unir todo ese esfuerzo de trabajo en equipo, pues podemos ir como fundamentando esto para las futuras generaciones. Y que sigamos perviviendo desde lo artístico, desde lo cultural y en general desde nuestra etnia. ¿cierto? Que es tan importante y que tanto aporte le puede hacer al país y a toda la región.

(1:12:52) (Carolina) Bueno, con estas palabras damos por terminadas el Círculo de la Palabra y hasta una próxima oportunidad. Muchas gracias.

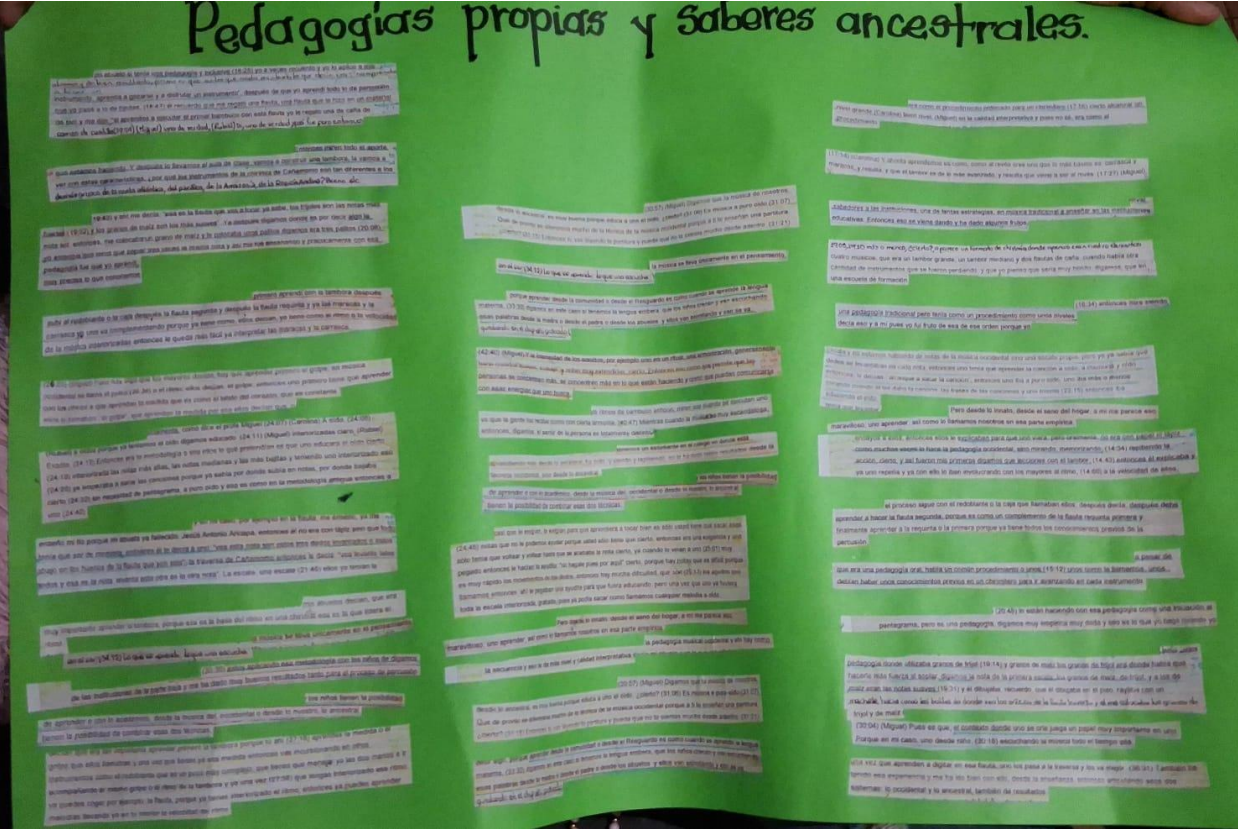
TERRITORIO Y ESPIRITUALIDAD



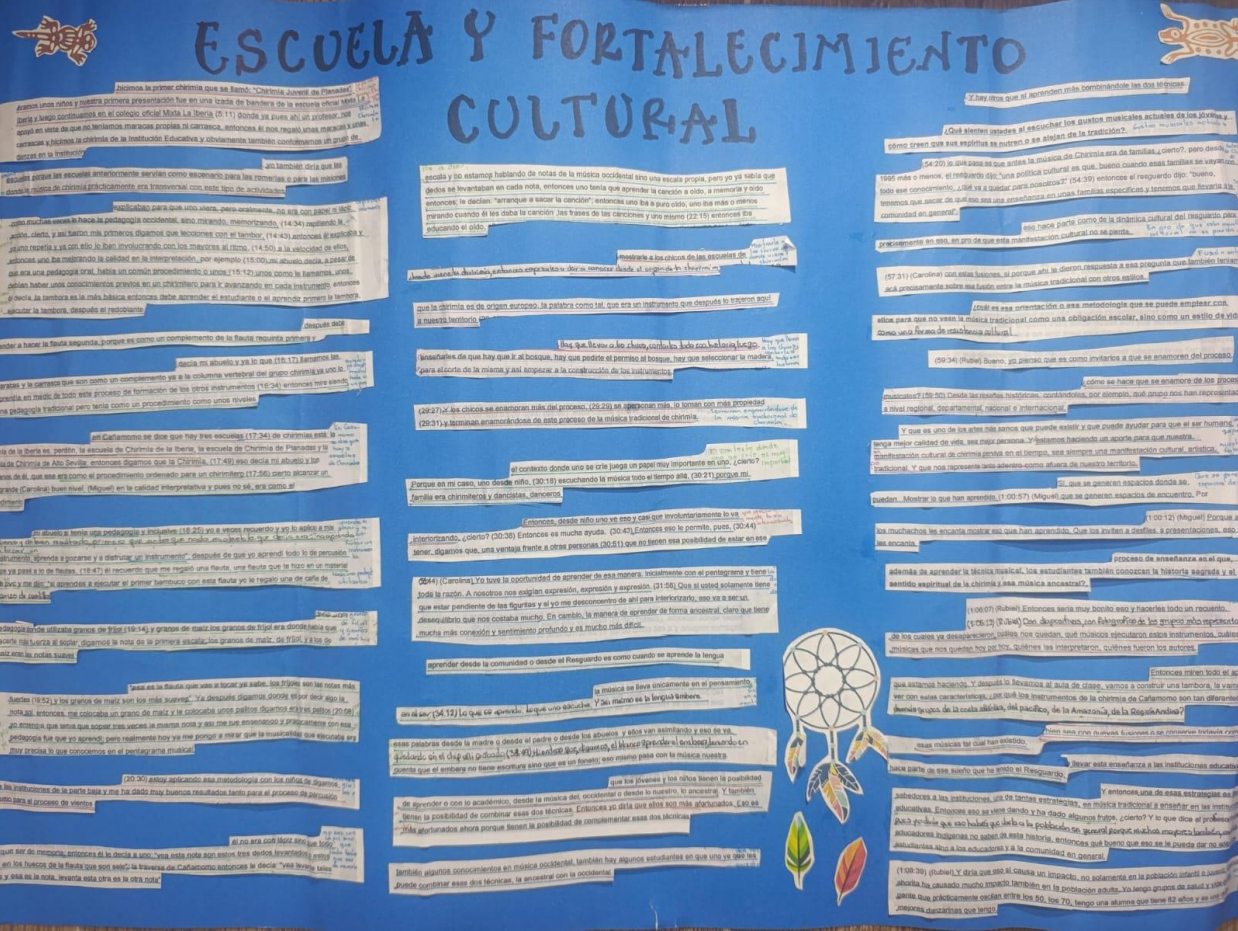
MEMORIA Y LINAJE CULTURAL



PEDAGOGÍAS PROPIAS Y SABERES ANCESTRALES



ESCUELA Y FORTALECIMIENTO CULTURAL



[illegible][illegible]

Anexo 7. Arrticulación Entrevista y PEC

Territorio y espiritualidad

La relación entre música, territorio y espiritualidad se revela con fuerza en las voces de los cultores. Como afirma Rubiel, *“la música está vinculada con algunos sitios sagrados”*, lo que evidencia que el sonido no se percibe únicamente como arte o entretenimiento, sino como un puente hacia lugares cargados de memoria y sentido colectivo. Esa afirmación da cuenta de que la práctica musical no se desprende del territorio, sino que lo habita y lo resignifica.

En la misma línea, Miguel expresa que *“hay veces uno sonando la flauta como que se transporta y llora”*, situando la experiencia musical como un acto de conexión íntima y espiritual, capaz de movilizar emociones profundas que trascienden al individuo. La música aquí funciona como un lenguaje que enlaza la interioridad con lo sagrado, generando un estado de comunión entre la persona, el instrumento y el territorio.

Esa fuerza transformadora también tiene una dimensión social: *“la música desinhibe a la persona”*, señala Miguel, lo que sugiere que al tocar se abre un espacio de liberación del cuerpo y de la palabra, donde lo comunitario se expresa con mayor fluidez. La desinhibición no es un simple efecto lúdico, sino la posibilidad de romper barreras que limitan la participación y el vínculo espiritual.

Finalmente, la reflexión alcanza un punto central cuando se recuerda que *“lo que necesitamos es pedirle permiso a los espíritus”*. Aquí la música no solo es práctica estética o pedagógica, sino un acto ritual, una manera de invocar y honrar presencias invisibles que habitan en la naturaleza. Este gesto muestra que tocar un instrumento es, en sí mismo, una forma de diálogo con el territorio y con los seres que lo custodian, reafirmando la dimensión espiritual de la tradición.

En conjunto, estas voces permiten comprender que la música, en clave ancestral, no se reduce a la técnica ni al sonido: es vínculo, memoria y ofrenda.

Memoria y Linaje Familiar

La transmisión de la música ancestral no puede comprenderse sin reconocer el papel fundamental de la memoria y el linaje familiar. Miguel recuerda con fuerza que *“mi familia era de músicos”*, una frase que sitúa a la música no solo como una práctica individual, sino como una identidad colectiva que atraviesa a varias generaciones. En este sentido, el legado musical no se aprende de manera aislada, sino que está arraigado en la vida familiar y en la cotidianidad del hogar.

Ese carácter cotidiano lo refuerza Miguel al evocar que *“todo el tiempo uno estaba escuchando la música de chirimía”*. La música, entonces, no era un evento extraordinario ni una enseñanza esporádica, sino un ambiente permanente, un tejido sonoro que acompañaba la vida diaria y que configuraba una forma de estar en el mundo.

Rubiel, por su parte, enfatiza la fuerza de la herencia al afirmar: *“yo vengo con dos linajes musicales: tanto el maternal como el paternal”*. Esta doble raíz evidencia que la tradición no solo se hereda, sino que se multiplica, consolidándose en la memoria de los descendientes como una fuente inagotable de legitimidad cultural. El linaje musical no es únicamente un aprendizaje técnico, sino un símbolo de pertenencia y continuidad que da sentido a la identidad.

Finalmente, la experiencia íntima de la enseñanza se plasma en la memoria de Miguel cuando evoca: *“mi abuelo, recuerdo, que me enseñó a interpretar la tambora”*. Este pasaje muestra cómo la música se transmite de generación en generación mediante vínculos afectivos, donde la enseñanza no se da en un aula, sino en el calor de la relación familiar, reforzando la idea de que cada golpe de tambora encierra no solo un ritmo, sino también un recuerdo, un gesto y una presencia ancestral.

Así, la categoría de **memoria y linaje familiar** revela que la música tradicional se sostiene gracias a un tejido de afectos, genealogías y recuerdos. Es en la familia donde la tradición se enraíza, se preserva y se reinventa, asegurando que la memoria de los ancestros siga vibrando en cada nota y en cada instrumento.

Escuela y fortalecimiento cultural

En las voces de los cultores se evidencia que la escuela, entendida desde la tradición musical, desborda los límites de la educación formal. Miguel recuerda que *“explicaban memorizando, repitiendo la acción”*, lo que muestra una pedagogía oral y práctica, donde el aprendizaje se construye a partir de la reiteración y la experiencia directa. Este modo de enseñanza encarna una lógica distinta a la académica, pues privilegia la vivencia sobre la teoría.

Rubiel complementa esta visión al afirmar: *“aprenda a gozar y a disfrutar un instrumento”*.

Aquí la transmisión no se reduce a la técnica, sino que busca despertar una relación afectiva con la música. Aprender no significa únicamente ejecutar sonidos, sino sentirlos, habitarlos y gozarlos. La enseñanza, entonces, no apunta al rendimiento, sino al disfrute como vía de conexión con el ser y con la cultura.

Esta perspectiva se reafirma cuando Rubiel enfatiza: *“no era con lápiz, sino que todo tenía que ser de memoria”*. La música no se encierra en partituras ni se fija en lo escrito, sino que circula en la oralidad, en el gesto corporal y en la repetición ritual. Este aspecto revela un contraste con la escuela occidentalizada, donde predomina el registro escrito, y refuerza la importancia de mantener vivas las formas propias de enseñanza.

Finalmente, el testimonio de Rubiel condensa la esencia de esta categoría al señalar que *“la música se lleva únicamente en el pensamiento, en el ser”*. La transmisión musical, más que un proceso académico, constituye un proceso espiritual y existencial: la música se encarna en la memoria, se guarda en el pensamiento y se integra a la identidad del sujeto.

Así, la escuela que plantean los cultores no es un aula con paredes, sino un espacio comunitario, oral y vivencial, donde el fortalecimiento cultural se da al ritmo de la memoria, el goce y la interiorización espiritual de la música.

Resistencia y defensa cultural

La música ancestral se configura como un **instrumento de resistencia cultural**, capaz de sostener la memoria y la identidad de la comunidad frente a procesos de cambio o amenaza.

Rubiel señala que *“utilizaban el tambor de un solo parche como medio para comunicar”*, evidenciando que los instrumentos no solo tenían un único fin musical, sino también funcional: eran vehículos de información y cohesión comunitaria. Este uso práctico de la música muestra cómo la tradición se entrelaza con la vida social, convirtiéndose en una estrategia para mantener la unidad y la identidad del grupo.

Miguel complementa esta idea al recordar que *“servían ... como un símbolo de comunicación de comunidad a comunidad”*. La música no era un acto aislado, sino un lenguaje compartido que permitía transmitir mensajes importantes, reforzar alianzas y sostener la memoria colectiva. En este sentido, la música cumple una función **política y social**, además de cultural, constituyéndose como un signo de pertenencia y defensa.

La importancia de la preservación y la continuidad también se refleja en el reconocimiento de la diversidad de saberes locales: *“en Cañamomo se dice que hay tres escuelas de chirimías”*. Esta afirmación subraya que la resistencia cultural no implica homogeneización, sino la coexistencia y valorización de distintos estilos y tradiciones, que juntas fortalecen el tejido musical del territorio.

Finalmente, Rubiel resalta la necesidad de **reconocer y transmitir la historia de la chirimía**: *“hacer reseña histórica... de dónde viene la chirimía”*. La historia se convierte en un recurso para la defensa cultural, ya que conocer el origen, la evolución y las particularidades de la música permite que las nuevas generaciones valoren la tradición y continúen replicándola con conciencia y respeto.

En conjunto, la categoría de **resistencia y defensa cultural** muestra que la música ancestral funciona como un puente entre memoria, identidad y comunidad. No es solo arte: es estrategia, comunicación y legado. Cada tambor, cada escuela de chirimía y cada relato histórico constituyen herramientas para mantener viva la cultura y garantizar que los saberes musicales persistan frente al tiempo y los cambios sociales.

Juventud, Fusiones y Continuidad

La categoría de **juventud, fusiones y continuidad** se revela en los testimonios como un proceso de siembra y transmisión que empieza desde la infancia. Miguel afirma que *“desde niño, casi que involuntariamente lo va interiorizando”*, señalando cómo la música tradicional se impregna en la vida cotidiana de los más jóvenes, no como una imposición, sino como una herencia natural que se incorpora casi de manera inconsciente. Esta interiorización temprana asegura que los saberes musicales se mantengan vivos en la memoria colectiva.

Rubiel complementa este aspecto con una mirada pedagógica y comunitaria al destacar: *“estamos empezando a hacer semillero desde las escuelas”*. La continuidad no es solo un acto espontáneo, sino también un esfuerzo organizado por las comunidades para vincular a las nuevas generaciones, sembrando en ellas el gusto y el respeto por la tradición musical. Estos semilleros constituyen espacios de resistencia cultural frente a la homogeneización global.

La raíz profunda de este proceso se refleja en la afirmación de Rubiel: *“hubo una música primero que estuvo en sus sentimientos, estuvo en ser”*. Aquí se subraya que la música no llega desde fuera, sino que emerge desde lo más íntimo de la persona y de la comunidad. Se trata de una herencia inscrita en el ser, en la emoción y en la memoria espiritual, que antecede incluso a la enseñanza formal.

Finalmente, Miguel plantea el reto que atraviesa a toda esta categoría: *“mantener el interés de las nuevas generaciones en las músicas nuestras”*. La continuidad no está garantizada; requiere de estrategias para que la juventud sienta la música tradicional como parte de su identidad y no como un rezago del pasado. En este sentido, la fusión con nuevos lenguajes, la creación de espacios de goce y la integración en las escuelas aparecen como caminos posibles para asegurar la pervivencia cultural.

Así, la reflexión sobre juventud, fusiones y continuidad muestra un tejido entre memoria, sentimiento y acción pedagógica, donde el compromiso de los mayores se enlaza con la apertura de los jóvenes, asegurando que la música ancestral siga sonando en el futuro.

Pedagogías propias y saberes ancestrales:

La enseñanza de la música ancestral se caracteriza por una profunda conexión entre **experiencia, contexto y práctica empírica**. Miguel recuerda que *“debía de haber unos conocimientos previos en un chirimitero”*, lo que evidencia que la formación no era casual ni superficial, sino que requería una base que permitiera a los aprendices entender y respetar la complejidad de la tradición musical. Esta preparación inicial garantizaba que la transmisión del saber ancestral se realizara de manera consciente y responsable.

Rubiel enfatiza la naturaleza práctica de esta pedagogía al afirmar que *“es una pedagogía muy empírica”*. La enseñanza se realiza a través de la acción y la experiencia directa, más que mediante teorías escritas o clases formales. Esta aproximación permite que los estudiantes interioricen la música a través del cuerpo, la memoria y la repetición, convirtiendo el aprendizaje en un proceso vivencial.

En la misma línea, Miguel resalta que *“ellos lo que pretendían era que uno educara el oído”*. La formación se centra en la sensibilidad y la percepción, en entrenar la capacidad de escuchar y distinguir los matices de la música. Esta atención al oído como herramienta principal permite que los estudiantes desarrollen una comprensión profunda de la música, que trasciende la mera ejecución técnica y se integra en su ser.

Finalmente, Miguel subraya que *“el contexto donde uno se críe es muy importante”*. La transmisión de los saberes ancestrales no puede separarse del entorno social, cultural y geográfico; el aprendizaje se potencia cuando ocurre en contacto con la comunidad, los instrumentos, los rituales y los espacios donde históricamente se ha practicado la música. Esto

asegura que la pedagogía sea coherente con la tradición y que los conocimientos no se descontextualicen.

En conjunto, la categoría de **pedagogías propias y saberes ancestrales** revela que la música tradicional se transmite de manera **integral, experiencial y contextualizada**. La combinación de conocimientos previos, práctica empírica, educación del oído y atención al contexto asegura que los saberes ancestrales no solo se aprendan, sino que se vivan, se interioricen y se reproduzcan de manera auténtica en las nuevas generaciones.

Anexo 8. Triangulación

El siguiente análisis articula tres fuentes fundamentales: las voces de los cultores locales, los hallazgos académicos de los artículos de antecedentes, y el Proyecto Educativo Comunitario (PEC) de la Institución Educativa Quiebralomo. Esta triangulación permite comprender cómo la música tradicional se enraíza en la espiritualidad, la memoria, la escuela, la resistencia cultural, las pedagogías propias y la juventud, mostrando tanto las convergencias como las tensiones entre lo que se vive, lo que se investiga y lo que se proyecta institucionalmente.

Territorio y espiritualidad

La relación entre música, territorio y espiritualidad se evidencia con fuerza en las voces de los cultores. Rubiel afirma que “la música está vinculada con algunos sitios sagrados”, mostrando que el sonido no se percibe únicamente como arte o entretenimiento, sino como un puente hacia lugares cargados de memoria y sentido colectivo. Esto se conecta con los hallazgos de Durán, Talero y Mendoza (2022), quienes muestran en su artículo “*Sub hyca chityn asucunynga* (‘La voz de Suba en nuestro canto vivirá’): canto, territorio, comunidad y cuerpo en la Suba Muisca” cómo los cantos muisca en Suba se realizan en cerros y humedales, resignificando estos espacios como territorios sagrados frente a la urbanización. En ambos casos, la práctica musical es una forma de territorialización que reafirma la identidad espiritual y comunitaria.

Miguel recuerda que “hay veces uno sonando la flauta como que se transporta y llora”, situando la experiencia musical como un acto de conexión íntima y espiritual, capaz de movilizar emociones profundas. Esta dimensión afectiva y ritual coincide con Roberto Campos Velázquez (2020), quien documenta en su artículo: “*Experiencia, reflexividad y trabajo de campo: análisis de una relación con las músicas tradicionales*” cómo las músicas rituales huaves en San Mateo del Mar (México) establecen comunicación con ancestros y elementos naturales, generando estados de trance que trascienden lo individual.

La dimensión social de la música se refleja en la afirmación de Miguel: “la música desinhibe a la persona”. Este fenómeno se relaciona con el estudio de Luciano da Silva Candemil (2020) sobre el candomblé brasileño, en su artículo “*O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas.*” donde la música ritual libera el cuerpo mediante danza, trance y participación colectiva, abriendo a la persona al vínculo con la comunidad y lo espiritual.

Finalmente, la voz de Miguel que recuerda que “lo que necesitamos es pedirle permiso a los espíritus” se enlaza con las prácticas documentadas por R Yolanda Parra, Saray Gutiérrez Montero (2019) en su artículo “*Mujeres Tejiendo Paz. Experiencias Pedagógicas desde la Etnoeducación en Colombia*” entre las mujeres kankuamas, donde actos rituales como el tejido o la música requieren de un pago o ofrenda a la Madre Tierra. La música se convierte así en un diálogo con los seres y fuerzas invisibles que habitan el territorio, reafirmando su dimensión espiritual y ritual.

El PEC de la institución reconoce explícitamente esta dimensión:

- El "HILO DE LA ESPIRITUALIDAD (KÂI-BAITA JAIBIARA)" afirma que los "hilos finos de la espiritualidad, se tejen desde la cotidianidad" y están "relacionados con la energía cósmica que emana de la pacha mama".
- Se propone que la educación se fundamenta en la cultura y el territorio para "enriquecer material y espiritualmente la persona y la comunidad".
- La malla curricular incorpora procesos "territoriales y espirituales" como ejes transversales.

El PEC establece sólidamente la espiritualidad como eje transversal, pero no articula con suficiente detalle cómo prácticas concretas como la música operan como puente hacia la espiritualidad, tal como lo experimentan los cultores.

Memoria y linaje familiar

La transmisión de la música ancestral se sostiene gracias a la memoria y el linaje familiar. Miguel recuerda que "mi familia era de músicos", resaltando que la música no es una práctica aislada sino un legado colectivo. Este carácter genealógico coincide con Gonçalves y Castagna (2024), quienes muestran en su investigación: *"Índios músicos" do século XVIII: a banda indígena de Itapeverica (1767–1835"* que los vínculos familiares y redes de parentesco son fundamentales para la continuidad de las bandas indígenas en Brasil.

El carácter cotidiano de la transmisión se refleja cuando Miguel comenta que "todo el tiempo uno estaba escuchando la música de chirimía". Esto se conecta con Imbett y Monterroza (2018), quienes muestran en su artículo titulado *"Análisis de artefactos identitarios de la comunidad Indígena Emberá Katío (Resguardo Jaidukama – Ituango, Antioquia)."* que los artefactos culturales y musicales consolidan prácticas de vida y roles sociales en la familia Emberá Katío, integrando la música en la vida diaria y en la socialización constante.

Rubiel enfatiza la fuerza de la herencia al decir: "yo vengo con dos linajes musicales: tanto el maternal como el paternal". Este doble linaje se relaciona con Zapata Olivella, quien en su artículo *"Los pasos del folklore colombiano – Gaitas y tambores,"* destaca cómo los conjuntos de gaitas y tambores reflejan el mestizaje de raíces indígenas, africanas y españolas, multiplicando la tradición familiar y legitimando culturalmente la música.

Finalmente, la enseñanza íntima se refleja en Miguel cuando recuerda: "mi abuelo, recuerdo, que me enseñó a interpretar la tambora". Esta forma de transmisión directa y afectiva coincide con Eliana Isabel Bedoya Mejía (2021), quien documenta en su investigación *"Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento"* que la música se transmite por imitación, experiencia directa y diálogo intergeneracional, asegurando que los mayores sean custodios de la tradición.

El PEC respalda esta categoría:

- Propone la "Recuperación o conservación de la memoria y la tradición oral" como línea de investigación.
- Reconoce que los "sabedores se convierten en agentes educativos propios".
- Señala que la educación debe basarse en "los saberes de las personas mayores en lo tocante a medicina tradicional, usos y costumbres, mitos, leyendas y tradiciones".

Si bien el PEC reconoce el valor del linaje y los saberes de los mayores, no detalla cómo integrar estas transmisiones informales de manera concreta en la práctica escolar. El documento establece el "qué", pero falta el "cómo" operacionalizarlo en el currículo.

Escuela y fortalecimiento cultural

La escuela, entendida desde la tradición musical, desborda los límites de la educación formal. Miguel recuerda que "explicaban memorizando, repitiendo la acción", lo que refleja una

pedagogía oral y práctica, coincidiendo con Eliana Isabel Bedoya Mejía (2021), quien destaca en su artículo: *“Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento”* la transmisión vivencial de músicas de gaita y caña de millo por imitación y experiencia directa. Rubiel complementa esta perspectiva al afirmar: “aprenda a gozar y a disfrutar un instrumento”, buscando no solo la técnica sino la relación afectiva con la música. Este enfoque se relaciona con Juan Carlos Molano Zuluaga (2018), quien muestra en su artículo: *“Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá chamí (Colombia)”* cómo los jóvenes emberá chamí combinan punk-rock con música andina, usando el disfrute musical como espacio de identidad y resistencia cultural.

La enseñanza basada en la memoria, cuando Rubiel dice: “no era con lápiz, sino que todo tenía que ser de memoria”, se enlaza con Bedoya Mejía (2021), quien observa en su artículo:

“Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento” que la transmisión de músicas ancestrales ocurre oralmente, acompañada de corporalidad y subjetividades en movimiento, asegurando la continuidad de la tradición.

Finalmente, Rubiel sintetiza: “la música se lleva únicamente en el pensamiento, en el ser”, una vivencia interiorizada que coincide con José Ignacio Bolaños-Motta (2018), para quien las tensiones entre tradiciones y géneros globalizados permiten crear espacios de co-creación intercultural que fortalecen la música ancestral.

El PEC aborda la escuela como espacio de fortalecimiento cultural:

- Establece que las “pedagogías propias” son “los caminos para la transmisión, recreación e intercambio de la sabiduría ancestral”.
- Propone la “implementación de la jornada única para fortalecer espacios incluyendo instrumentos de percusión, cuerdas y vientos tradicionales”.
- Busca “integrar los rasgos de identidad, pensamiento y conocimientos culturales y comunitarios” como puente entre escuela y comunidad.

Aunque el PEC reconoce y promueve la escuela como espacio de fortalecimiento cultural, no detalla metodologías para integrar el goce, la vivencia y la transmisión oral, elementos esenciales que los cultores consideran fundamentales.

Resistencia y defensa cultural

La música ancestral funciona como instrumento de resistencia cultural, sosteniendo la memoria y la identidad frente a procesos de cambio o amenaza. Rubiel comenta que “utilizaban el tambor de un solo parche como medio para comunicar”, lo que coincide con Luciano da Silva Candemil (2020), quien documenta en su investigación: *“O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas.”* que los tambores del candomblé brasileño cumplen funciones rituales y de comunicación comunitaria.

Miguel complementa esta idea: “servían ... como un símbolo de comunicación de comunidad a comunidad”, reflejando la música como lenguaje compartido. Esto dialoga con Yenlys Johanny Marín-Araujo, Luciano Cuarto Navarro-Bravo, Damarys Cecilia Sarmiento-Barrios (2023), quienes destacan en su artículo: *“Sistematización de aprendizajes de experiencias etnoeducativas en Colombia”* cómo los toques de tambor articulaban redes de solidaridad entre comunidades afrocolombianas, convirtiendo la música en signo de pertenencia y resistencia.

La diversidad como estrategia de resistencia se refleja en la afirmación de Rubiel: “en Cañamomo se dice que hay tres escuelas de chirimías”. Eliana Isabel Bedoya Mejía (2021) también resalta en su artículo *“Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento”* la coexistencia de múltiples tradiciones de gaita y caña de millo, fortaleciendo la identidad colectiva y asegurando la pervivencia cultural.

Finalmente, Rubiel enfatiza: “hacer reseña histórica... de dónde viene la chirimía”, conectando con Daniel Issa Gonçalves y Paulo Castagna (2024), quien subraya en su investigación titulada *“Índios músicos” do século XVIII: a banda indígena de Itapecerica (1767–1835)”* que

reconstruir la genealogía musical constituye una defensa simbólica frente a la homogeneización cultural.

El PEC evidencia intenciones de defensa cultural:

- Objetiva “promover el sentido de pertenencia y arraigo cultural”.
- Propone fortalecer “la parte artística... incluyendo instrumentos tradicionales”.
- Identifica la “recuperación o conservación de la memoria y la tradición oral” como línea de acción.

El PEC protege y valora la cultura, pero no enfatiza la música como herramienta activa de resistencia, limitándose a la conservación más que a la vivencia dinámica que los cultores describen.

Pedagogías propias y saberes ancestrales

La enseñanza de la música ancestral se caracteriza por su conexión entre experiencia, contexto y práctica empírica. Miguel señala que “debía de haber unos conocimientos previos en un chirimitero”, destacando que los aprendices ingresaban con bases adquiridas en la comunidad. Esto coincide con Katerin Arias-Ortega, Lázaro Blanco-Figueroa (2023), quienes muestran en su artículo “*Relación educativa intercultural en contexto indígena: desafíos epistemológicos en la escuela actual*” que la transmisión musical se realiza en contextos comunitarios y rituales, asegurando un aprendizaje gradual y situado.

Rubiel afirma que “es una pedagogía muy empírica”, coincidiendo con Eliana Isabel Bedoya Mejía (2021), quien en su artículo “*Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento*” describe cómo los semilleros culturales recrean identidades a partir de prácticas vivenciales y no escritas, mostrando que la experiencia directa es un conocimiento válido y valioso.

Miguel agrega: “ellos lo que pretendían era que uno educara el oído”, reforzando la importancia de la escucha como eje de la formación. Esneider Valencia-Hernández, Gustavo Adolfo López-Gil, Lorena Ríos-Gómez (2018) resaltan en su artículo “Confluencias de músicas populares y tradicionales en la obra de cámara de Aldemaro Romero Zerpa” que en las comunidades la memoria auditiva es la principal vía de transmisión, ya que los cantos y toques no se fijan en partituras.

Finalmente, Miguel subraya: “el contexto donde uno se críe es muy importante”, evidenciando que la transmisión no puede separarse del entorno social, cultural y geográfico. Erika Solange Imbett Vargas & Álvaro David Monterroza Ríos. (2018) muestran en su investigación “*Análisis de artefactos identitarios de la comunidad Indígena Emberá Katío (Resguardo Jaidukama – Ituango, Antioquia)*.” que los artefactos culturales y musicales se transmiten como parte de la vida cotidiana, inseparables del territorio y la comunidad.

El PEC refleja esta perspectiva:

- Define las “pedagogías propias” como “camino para la transmisión, recreación e intercambio de la sabiduría ancestral”, desarrollando “conocimientos, saberes, sentimientos, prácticas y pensamientos vivenciales”.
- Reconoce la importancia de la música y otras artes en la formación, mediante la “implementación de la jornada única... fortaleciendo técnicas de dibujo y manejo de instrumentos tradicionales”.
- Integra los rasgos de identidad, pensamiento y conocimientos culturales en el currículo.

El PEC establece las bases conceptuales y reconoce la pedagogía vivencial, pero no detalla cómo se implementarán la escucha, la oralidad y el goce musical en la práctica diaria, elementos esenciales para la transmisión efectiva de los saberes ancestrales.

Juventud, fusiones y continuidad

La transmisión musical empieza desde la infancia. Miguel afirma que “desde niño, casi que involuntariamente lo va interiorizando”, evidenciando que la música se incorpora a la vida cotidiana como herencia natural. Esto coincide con Luciano da Silva Candemil (2020), quien documenta en su artículo “*O processo de ensino-aprendizagem musical do candomblé: cultura, educação e as práticas contemporâneas.*” la transmisión temprana de músicas tradicionales mediante imitación y participación comunitaria.

Rubiel señala: “estamos empezando a hacer semillero desde las escuelas”, destacando la organización comunitaria para vincular a las nuevas generaciones. Eliana Isabel Bedoya Mejía (2021) también subraya en su artículo “*Músicas ancestrales: instrumentos, sonidos y subjetividades en movimiento*” que los semilleros culturales son espacios de recreación identitaria y resistencia frente a procesos globalizadores.

La raíz profunda de la música se refleja cuando Rubiel comenta: “hubo una música primero que estuvo en sus sentimientos, estuvo en ser”, mostrando su dimensión íntima y espiritual. Molano Zuluaga (2018) destaca en su investigación “*Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá chamí (Colombia)*” que, incluso en fusiones con géneros contemporáneos, la raíz musical permanece inscrita en el ser y los sentimientos de la comunidad.

Finalmente, Miguel plantea: “mantener el interés de las nuevas generaciones en las músicas nuestras”. José Ignacio Bolaños-Motta (2018) señala que las tensiones entre tradición y géneros globalizados pueden convertirse en espacios de innovación que fortalezcan las músicas locales. La continuidad requiere interiorización temprana, semilleros comunitarios, reconocimiento de la música como parte del ser y apertura a nuevas fusiones que convoquen a la juventud.

El PEC promueve la continuidad cultural:

- Define la educación propia como un “proceso permanente y contextualizado” que fortalezca la “resiliencia cultural en contextos de globalización”.
- Reconoce la “recreación” y el “intercambio de la sabiduría ancestral”, validando las fusiones culturales.
- Destaca a los jóvenes como sujetos activos en la educación, para que “hagan parte de la construcción de sus propias prácticas educativas”.

Aunque el PEC reconoce a la juventud y la recreación cultural, carece de una metodología concreta para fomentar fusiones musicales y participación activa de los estudiantes en prácticas culturales, limitando la operacionalización de la continuidad cultural vivida que los cultores describen.

Anexo 9 Talleres de Música

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	1 09/07/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO El proceso inició con una reunión informativa dirigida a los docentes de la institución. En este primer espacio se socializó la intención de conformar un grupo de música como parte del proyecto de investigación sobre la recuperación y enseñanza de las artes	Anotación de temas culturales o pre categorías (Reunión informativa y convocatoria inicial)

ancestrales. Se explicó la importancia de fortalecer la música tradicional y se invitó a los docentes a participar. Este encuentro permitió reconocer motivaciones, aclarar dudas y acordar ensayos quincenales.	
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	2 16/07/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO En el segundo encuentro se dio inicio al trabajo musical propiamente dicho. Se realizó un calentamiento básico con ejercicios de coordinación, respiración y reconocimiento rítmico. Luego se introdujeron los primeros golpes tradicionales relacionados con la cumbia: golpe base, golpe atravesado y variaciones simples. Los docentes exploraron los instrumentos disponibles —como tambora, redoblante, carrasca y maracas—, las flautas eran interpretadas por los cultores, se organizaron pequeños ensambles para experimentar el pulso conjunto. Fue un espacio de familiarización, escucha mutua y descubrimiento de capacidades individuales.	Anotación de temas culturales o pre categorías (Primer acercamiento rítmico)
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	3 30/07/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO	Anotación de temas culturales o pre categorías

En esta sesión se consolidó el trabajo sobre ritmos de cumbia básicos, ya que se había dejado atrás previas para la casa de estudio de ritmo. Se practicó la entrada conjunta, los cortes y la marcación de cada instrumento. Se incorporaron golpes similares al patrón de la cumbia, como porro. El grupo mostró mayor seguridad y coordinación. Se observaron avances en la sincronía colectiva y en la apropiación del tempo. Se decidió mantener este repertorio durante las siguientes sesiones para afianzar la base rítmica.	(Profundización en cumbia y golpes afines)
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	4 06/08/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO A medida que el proceso llamó la atención dentro de la comunidad educativa, nuevos miembros —incluyendo algunos estudiantes interesados y la totalidad de docentes— se sumaron al grupo. Este encuentro se dedicó a integrar a los recién llegados mediante un repaso general de los ritmos ya trabajados. Los participantes iniciales asumieron pequeños roles de liderazgo, explicando golpes y patrones a los nuevos. El grupo comenzó a crecer y a consolidar un ambiente colaborativo.	Anotación de temas culturales o pre categorías (Ingreso de nuevos integrantes)
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	5 13/08/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
---	---

PROCESO Con la ampliación del grupo, se logró un ensamble más robusto. En este encuentro se trabajó la cumbia de manera fluida, alternando entre diferentes instrumentos para fortalecer la versatilidad de los participantes. Se hicieron ejercicios de dinámicas, entradas por secciones y ensayos completos de una pieza tradicional. Se identificaron fortalezas y aspectos a mejorar, especialmente en la uniformidad del tempo y la proyección sonora. El grupo empezaba a sonar con cohesión. Con el proceso de los estudiantes, se inició la consolidación de un grupo de chirimía en la secundaria, apoyado por los 3 docentes y los estudiantes que ya hacían parte del proceso de Banda propia. Estos ensayos tienen mayor regularidad, ya que se hacen durante la jornada única.	Anotación de temas culturales o pre categorías (Ensayo consolidado en cumbia)
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	6 27/08/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO (Transición hacia nuevos ritmos: pasillo) Cumplida la primera fase de dominio básico de la cumbia, se introdujo un nuevo ritmo: el pasillo, característico de la región andina. Este cambio representó un reto, pues implica una métrica ternaria y mayor precisión técnica. Se trabajaron patrones rítmicos simples, enfatizando la escucha activa y la adaptación al nuevo pulso. Aunque el proceso fue desafiante, los integrantes mostraron disposición y curiosidad por aprender. Durante la presentación en desfile, la agrupación estaba acostumbrada al ritmo de cumbia, cambiar a pasillo, generó inconvenientes en las melodías, lo que hizo	Anotación de temas culturales o pre categorías (Transición hacia nuevos ritmos: pasillo)

necesario un trabajo más arduo y conciente, y con ello, mayor práctica individual en casa	
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	7 10/09/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO La sesión siguiente se centró en afianzar el pasillo. Se practicaron acompañamientos básicos, acentos y frases rítmicas propias del género. Además, se realizaron ejercicios de transición entre cumbia y pasillo para facilitar cambios de repertorio en futuras presentaciones. El grupo empezó a reconocer cómo ambos ritmos amplían la identidad musical local y fortalecen el propósito del proyecto.	Anotación de temas culturales o pre categorías (Afirmación del pasillo y mezcla de repertorio)
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	8 24/09/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO En este espacio se realizó un ensayo más estructurado, con mayor conciencia escénica. Se seleccionaron piezas representativas para presentar muestras internas. Se organizó la distribución de instrumentos, anteriormente no estaba designado aún uno específico para cada integrante, se sincronizaron las entradas, los cierres y se practicaron los cambios de	Anotación de temas culturales o pre categorías (Preparación para presentaciones – Ensayos cada 15 días)

ritmo. La asistencia constante permitió mayor solidez técnica y cohesión grupal. El grupo ya se proyectaba como un ensamble más consolidado.	
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	9 01/10/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO En octubre el ritmo de trabajo aumentó, pasando a encuentros semanales. Se tuvo más invitaciones a participar en diferentes espacios. Este encuentro se enfocó en pulir detalles musicales, en consolidar canciones, designar las flautas a dos voces , acople de tambores y redoblantes, entradas limpias, variaciones de golpe y mayor expresividad. Se detectaron avances notables en la coordinación conjunta. El grupo alcanzó una identidad sonora no solo en la comunidad, sino a nivel Resguardo.	Anotación de temas culturales o pre categorías (Intensificación del proceso – Ensayos cada 8 días)
Evidencias Fotográficas	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	10 08/10/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO	Anotación de temas culturales o pre categorías

Los encuentros de octubre marcaron la consolidación formal del grupo de música de la Institución Educativa Quiebralomo. Se realizó un ensayo general con repertorio de cumbia y pasillo, y se preparó repertorio para las presentaciones dentro y fuera de la comunidad. La participación de docentes y estudiantes evidencia un logro importante para el proyecto: la música tradicional recupera su lugar como práctica viva, colectiva y significativa. El grupo, conocido en el resguardo como "Banda Propia", oficialmente constituido y listo para presentarse en eventos comunitarios y culturales. A la par, la agrupación de estudiantes de secundaria, se consolida y se presenta en diferentes escenarios escolares, izadas de bandera y actividades culturales de las diferentes sedes educativas.	
Evidencias Fotográficas	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	11 15/10/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO Después de la consolidación lograda se llevó a cabo un nuevo encuentro enfocado en fortalecer la técnica individual y colectiva. Se trabajaron ejercicios de precisión rítmica, variaciones de golpe y coordinación entre secciones. Los integrantes practicaron transiciones entre cumbia, porro y pasillo, buscando mayor fluidez en la interpretación. Además, se introdujeron pequeños arreglos musicales para enriquecer el repertorio. Este encuentro permitió que cada integrante identificara su rol dentro del ensamble y fortaleciera su seguridad al tocar.	Anotación de temas culturales o pre categorías (Profundización técnica y cohesión sonora del grupo)

Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	12 22/10/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO En este encuentro se desarrolló con un ensayo completo simulando una presentación formal. Se organizó la ubicación escénica del grupo y el desarrollo continuo de las piezas sin interrupciones. Se pulieron aspectos técnicos como cortes, cierres y cambios de volumen. El grupo mostró un sonido más maduro y una actitud más consciente. Se distribuyen las letras de las canciones, teniendo en cuenta que algunas de ellas están en lengua Embera	Anotación de temas culturales o pre categorías (Ensayo general con enfoque escénico)
Evidencia Fotográfica	

Número de registro Fecha: Nombre de observadores:	13 05/11/2025 Diana Fernanda Alcalde Reyes Leidy Carolina Ospina Uchima
PROCESO A comienzos de noviembre se realizó encuentro previo a la actividad central: la presentación en la Asamblea de Gobierno Propio. Este espacio estuvo orientado a los detalles finales del repertorio, incluyendo ajustes en tempo, claridad en las entradas y homogenización del golpe. Se revisó nuevamente la puesta en escena. Además,	Anotación de temas culturales o pre categorías (Preparación para la actividad macro: Asamblea de Gobierno)

se reflexionó sobre el camino recorrido desde julio, reconociendo el crecimiento individual y colectivo.	
Evidencia Fotográfica	

Anexo 9.





MÚSICA E IDENTIDAD

La chirimía como memoria viva



ESCUELA COMO ESEÑARIO

La música en los procesos pedagógicos



DIÁLOGO DE SABERES

Diálogo entre cultores, estudiantes y docentes



FORTALECIMIENTO DE LA MÚSICA TRADICIONAL COMO ARTE ANCESTRAL

- Talleres de música con estudiantes.
- Entrevistas y relatos de cultores.
- Integración de cultores en la escuela

- La música tradicional fortalece identidad y comunidad.
- La escuela se transforma en puente entre saber ancestral y educación formal.
- La maestría aporta al diálogo entre academia y territorio

TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Formación de comunidad y sentido de pertenencia



AVANCES

CONCLUSIONES

LA MÚSICA ES TEJIDO QUE UNE MEMORIA, TERRITORIO Y EDUCACIÓN

ENSAYOS DURANTE LA JORNADA ÚNICA

[Ensamble con cuerdas.mp4](#)

[Ensamble ensayos jornadaa única.mp4](#)

[Ensamble jornada única.mp4](#)

PRESENTACIONES CHIRIMÍA “BANDA PROPIA”

[Banda Propia El Diaablo.mp4](#)

[Banda Propia Embera.mp4](#)

[Banda Propia trajes típicos.mp4](#)