

A black and white close-up portrait of a man with a beard and mustache, wearing a light-colored woven hat. He is looking directly at the camera with a slight smile. A light-colored flute is held horizontally across his mouth. The background is dark and out of focus.

KUVX TUKASA KSUUSUNXISA  
FXI'ZENXII A'S WÊTHKU  
NEESU

J E I M Y B A R A C E T A

La melodía del músico de flauta en armonía con la vida.

*“Kuvx Tukasa ksuusunxisa fxi'zenxii a's wêthku neesu”*  
La melodía del músico de flauta en armonía con la vida.

Jeimy Estefany Baraceta Sánchez

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:  
Magíster en Estudios Sociales

Director:  
Byron Ospina Florido



Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Humanidades  
Maestría en Estudios Sociales  
Línea de investigación Memorias, identidades y actores sociales  
Bogotá, Colombia.

2023

*En memoria de todos los músicos que llevan en su flauta  
el latir del viento y la melodía del pueblo Nasa,  
por ustedes quienes resisten en el sonido:  
¡qué la música perdure y su sabiduría  
continúe sembrando alegría en nuestros corazones!*

## Agradecimientos

Llegada el alba, diviso en el horizonte un bello punto titilante que advierte de forma diplomática el fin de un ciclo nocturno y el inicio de un nuevo amanecer. La lejana perfección de su titileo me recuerda que siempre hubo un antes, la causa y el comienzo de todo. Buscando a través de mis pasos ese punto de partida, el origen de las cosas y la cuna de este proyecto, encuentro que, al final y el principio del camino está la melodía de la flauta que tocó en vida el mayor Luis Pastuso. Aquel silencio roto por su música quebró el corazón de los habitantes de Tumbichucue, quienes sintieron con su muerte la pesadez del olvido. Gracias a su memoria que motivó el Encuentro de Flautas y Tambores fue posible esta investigación. Por ello su imagen, una de las pocas fotografías que se tomaron del mayor, reposa en la portada de mi investigación y en la Casa Cabildo del Resguardo, como un *objeto de la memoria* que guía el sendero de los nuevos músicos. Para ellos mi eterno agradecimiento; a Fanor, Adán y Darío, los hermanos Pame quienes con infinito amor me abrieron las puertas de sus hogares, me permitieron ingresar a sus vidas y dejaron en sus historias un trozo de ellos. A los dinamizadores de la Institución Educativa de Tumbichucue, y la Escuela Uma Kiwe por su ardua labor en la transmisión de saberes. Al Consejo Regional Indígena del Cauca, la Guardia Indígena en especial a Bolívar Saniceto y su esposa Maria Adelaida Pame, la Asociación de Autoridades del Consejo Territorial de Pueblos Indígenas Juan Tama y las autoridades mayores y espirituales de Tumbichucue por su autorización y acompañamiento en cada una de las actividades. A los músicos de la Banda de Flautas Chicha y Guarapo por sus investigaciones y a Omar Romero Garay esencialmente por sus consejos, al músico mayor Inocencio Ramos por su gran trayectoria. A la mayora Josefina Díaz por su entereza, a su hijo Yaid Bolaños quien fue mi principal contacto y sin su gestión o su apoyo la investigación no habría tomado su rumbo. A Mateo Leguizamon por su contribución desde su experiencia y el material audiovisual. A mi profesor y asesor académico Byron Ospina por ser la luz y mi polo a tierra; su dedicación, entrega y compromiso, materializaron la *maravillosa realidad* de las historias de los músicos. A Keler Quintana, mi compañero de ruta y apoyo incondicional junto con mis padres y mi sobrino Juan, mi motivación final. A ellos y a mis amigos, compañeros de viaje a la distancia, ¡cuántas palabras de amor y fortaleza nos compartimos!, gracias por estar, y finalmente gracias a...

*“la música, misteriosa forma del tiempo”.*

J.L. Borges

## Tabla de contenido

<b>Introducción. “Un Nasa sin la música, no vive, un Nasa sin música no es nada”</b> .....	<b>4</b>
<i>Dxi'ja'J</i> (Abriendo camino) .....	11
El resonar del viento en los relatos e historias de vida de los músicos Nasa .....	18
La experiencia sonora y los relatos de vida como fuentes de investigación .....	21
<i>Kuuy</i> (mirar), <i>wěse'j</i> (escuchar), <i>pud</i> (entrelazar) y <i>fxi'j</i> (escribir) la melodía del músico de flauta en armonía con la vida .....	26
<b>Capítulo 1. Camino hacia el <i>Wejxa Vxiç</i>: Territorio, viento y espiritualidad</b> .....	<b>39</b>
Ascendiendo al <i>Vxiu kafx thã'</i> (El Cerro del Tesoro), Tumbichucue .....	41
<i>Ksxa 'w Wala</i> , alegrar los espíritus como mandato espiritual y cosmovisión sonora del Pueblo Nasa.....	55
<b>Capítulo 2. El acontecer músico en el Resguardo de Tumbichucue (historia contada a tres voces)</b> .....	<b>67</b>
“ <i>La música es mi vida, no es mi profesión</i> ” Vida del músico a tres voces .....	69
“ <i>El sonido de la flauta no solamente le llega al oído, le entra al corazón</i> ” La música ritual en lo cotidiano .....	97
“ <i>Donde no hay música no hay educación, donde no hay músicos no hay paz en los territorios</i> ” .....	112
<b>Capítulo 3. El devenir del músico</b> .....	<b>118</b>
<i>Pees Kupx</i> (El regalo que desescama), metamorfosis del Resguardo .....	121
La salida del resguardo, el <i>Kase'j</i> .....	127
<i>Ki' peskupxhya</i> (volver a nacer). El retorno a las vivencias espirituales .....	138
La música como eje que moviliza la memoria, los afectos y la evocación.....	146
La pregunta por la música desde el territorio siendo <i>musxka</i> .....	165
Resistiendo en el sonido “ <i>Kwe 'sx txiwe nwe 'way</i> ” (En defensa de nuestro territorio) .....	172
<b>¡Qué viva la música y que siga resurgiendo!</b> .....	<b>176</b>
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	<b>183</b>

## Tabla de imágenes

Imagen 1. Camino al Resguardo Indígena de Tumbichucue (2022).....	39
Imagen 2. Resguardo indígena de Tumbichucue (2018).....	41
Imagen 3. Limpieza y armonización. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	44
Imagen 4. Ascenso al Cerro el Tesoro. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	45
Imagen 5. Mapa del Resguardo Indígena de Tumbichucue .....	48
Imagen 6. Fanor Pame en el corte de carrizo para la elaboración de flautas traversas (2023) .....	63
Imagen 7. Elaboración de flautas. Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019) .....	65
Imagen 8. Banda de Tumbichucue en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes (2019)....	67
Imagen 9. Fanor Pame en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2020). .....	70
Imagen 10. Darío Pame en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	73
Imagen 11. Los hermanos Pame. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2022) .....	75
Imagen 12. Adan Pame en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	76
Imagen 13. Niño tocando flauta. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	78
Imagen 14. Fanor Pame (Izquierda), José Adan Pame, Padre (Centro), Porfidio Pame (Derecha) (2022) .....	81
Imagen 15. Jose Adan Pame y Roselia Diaz Hurtado. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2020) .....	84
Imagen 16. Niño tocando tambor, Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	87
Imagen 17. Comida comunitaria. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2022) .....	101

Imagen 18. Josefina Díaz. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019) .....	107
Imagen 19. Minga de la guardia indígena del Cauca en la Universidad Nacional. (2019).....	116
Imagen 20. Ascenso al páramo de Guanacas con la comunidad de Tumbichucue (2022) .....	118
Imagen 21. Inocencio Ramos. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	139
Imagen 22. Mayor Luis Pastuso .....	148
Imagen 23. Inicio de la alborada. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018) .....	155
Imagen 24. Corte de árbol, preparación y origen del tambor. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018).....	161
Imagen 25. Omar Romero de la Banda Chicha y Guarapo. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019).....	165
Imagen 26. Banda Chicha y Guarapo. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019) .....	170
Imagen 27. Siembra de árbol en el ascenso al Cerro el Tesoro. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2022).....	172

---

## Introducción.

### *“Un Nasa sin la música, no vive, un Nasa sin música no es nada”*

Tan lejano como bello es el territorio de Tierradentro. Cercado por un sinnúmero de imponentes montañas en tonalidades oliváceas que parecen acariciar la inagotable cúpula celeste, lugar de contemplación para los espíritus que guían el sendero de los Nasa, pueblo indígena milenario que hila la memoria de sus ancestros a través del camino demarcado por las huellas que dejaron sus pasos sobre la tierra. Colindando con el departamento del Huila y llegando por carretera desde La Plata, vislumbra el río Páez, acreedor de miles de almas que naufragan en su corriente -mucho antes de la caída de realistas y patriotas en 1816-, es el gran guardián protector de las montañas y compañero de ruta que abre paso a la tierra de Inzá, territorio en el que confluyeron antiguos pueblos guerreros apagados por el tiempo y de los que aún se preservan atesorados restos. Persiste en el viento una sensación que como el resonar de los tambores, suenan al unísono con el palpitar de quienes lo habitan, haciendo un llamado a la majestuosidad inminente de la naturaleza.

Siguiendo la montaña hasta su cumbre, pasando por San Agustín y el Resguardo Indígena de San Andrés de Pisimbalá, se encuentra el tesoro de Tumbichucue, cuna de los caciques que fueron nacidos del agua y que susurra la firmeza del espíritu de quienes lucharon en Tierra y ahora resisten como un hálito de vida. El resonar recuerda a la Gaitana, Juan Tama y Quintín Lame, quienes en su legado histórico encarnaron el ímpetu de resistencia de los líderes ancestrales. Entre ellos se encuentra la fuerza de *Tumbichucue*, un antiguo cacique que según dicen los mayores, vivió en la época de la Conquista y “propuso alianzas con cacicazgos de Tierradentro para detener la invasión, saqueo, matanzas y violaciones que pueblos vecinos como los Yalcones, Guanacos, Guambianos, Pijaos, Coconucos, estaban padeciendo” (Bolaños, s.f.: 2).

El pueblo que se yergue sobre este pasado de lucha y resistencia, el Resguardo Indígena de Tumbichucue, se conforma actualmente por 960 indígenas *Nasayuwehablantes* -de acuerdo con los archivos propios de la *Asociación de Autoridades del Consejo Territorial de Pueblos Indígenas Juan Tama-*, quienes conservan la práctica milenaria de los rituales,



---

las armonizaciones, celebran las mingas, tocan la música tradicional de flautas y tambores, y atesoran las expresiones culturales como herencia del legado histórico.

Retomando los pasos que me llevaron hasta este territorio, descubro que en los azares de las múltiples decisiones que tomé después de mis primeros viajes a la zona del Cauca en el año 2018, como supervisora delegada desde el Plan Nacional de Concertación -programa de apoyo a los proyectos culturales- del Ministerio de Cultura, nació un interés por observar y transitar los caminos desde la mirada de sus habitantes. Durante varias semanas recorrí los municipios de Cajibío, Caldonó, Caloto, Inzá, Páez, Popayán, Silvia, Piendamó, Totoró, Sotaró y el corregimiento de Pitayó, ingresando a las casas de los gestores culturales e interrumpiendo la cotidianidad de las familias, resguardos, alcaldías, teatros, escuelas y bibliotecas. Es así como conozco el *Kuvx ki' kwěta ya'k putxwe'wna: Diálogo de flautas y tambores de los Andes*, una iniciativa que nace en el Resguardo de Tumbichucue y que celebra anualmente el encuentro de músicos de *Kuvx* (flauta) y *Kwěta* (tambor) de todo el territorio.

Uno de sus gestores, Yaid Bolaños, magíster en Antropología, indígena Nasa y líder en la ejecución de proyectos culturales y políticos de los resguardos del Cauca, sería mi primer contacto con Tumbichucue. La importancia del viento y la flauta en el origen y devenir de la cultura Nasa, quedó reflejada en los diálogos que sostuve con él, con las autoridades mayores, los jóvenes músicos, docentes y dinamizadores de la Institución Educativa de Tumbichucue, pues al preguntar por las razones del Encuentro de Flautas y Tambores, manifestaron en reiteradas ocasiones, su misión por preservar la música tradicional como eje que vincula y compromete las expresiones culturales e históricas del pueblo Nasa.

Afirmaron que la música de flauta se encuentra presente en su cosmovisión y en los mandatos espirituales que sostienen el equilibrio natural de la vida, como es el caso del relato de la *ley de origen* en la que se reúne todo el conjunto de saberes que nacen desde la Madre Tierra y procuran la armonía y la convivencia entre el hombre y la naturaleza. Es aquí donde los ancestros hablan de una época en el espacio del gran *Ksxa'w* (el sueño, el espíritu vigilante), el universo y el mundo de los hombres, donde reinaba el caos y el conflicto generado por los grandes vientos. Para estabilizar el control y el orden, se crearon los

---

primeros mandatos, en el que los antiguos espíritus le dan la tarea al pueblo Nasa de satisfacer siempre a los vientos o de lo contrario se generarían desórdenes en la vida: *“Así pues, para satisfacer a los espíritus se debe cantar, interpretar melodías y con ellas danzar, tomar guarapo y ofrecer abundante comida”* (Bolaños, s.f.: 4).

El acto de *dialogar con el viento* se convierte así en el sentido de la música y su vínculo con los sentires espirituales, las transformaciones, adaptaciones y las políticas de vida que tocan al unísono en la cultura Nasa. Como es el caso del *Wejxa Vxiç* (cordillera, pico o cumbre del viento), uno de los cerros colindantes a este territorio en donde habita el espíritu del viento. Al ser los cerros las casas de los primeros pobladores, se cree que allí está presente el conocimiento y sabiduría; el espíritu del viento es uno de los protagonistas de su cosmovisión, hace parte de las fuerzas naturales que acompañan a las montañas y los páramos de Guanacas y Pisno, es el preceptor que ayuda en el trascender de los no vivos, trae y lleva consigo la memoria de los ancestros, es el portador de la alegría, la esperanza, la armonía, la historia y el amor de la *Uma Kiwe* (madre tierra).

No obstante, y a pesar de la fuerza espiritual con la que se sostienen los mandatos y la ley de origen, los jóvenes músicos y autoridades mayores del Resguardo deciden en el año 2011 emprender un plan de contingencia para la recuperación de la tradición. Con la muerte del último de los flauteros mayores, el *aysu kuuvxsaa* (flautero nativo) Luis Pastuso, se evidenció que los mandatos y los saberes ancestrales habían comenzado a decaer, en gran medida por los cambios generacionales que devinieron en una mayor apertura del Resguardo a la influencia del mundo “de afuera”.

El balance, para entonces, era preocupante. El número de nasayuwehablantes era escaso, los mayores estaban muriendo sin lograr un proceso de transmisión a las nuevas generaciones y los valores morales se difuminaban en la idiosincrasia de las iglesias. Era necesario retornar al territorio siguiendo el proceso de resistencia milenario que los caracteriza, en palabras de Yaid: *“El centro (territorio) debe ser alimentado constantemente; el fuego no debe apagarse, porque si se apaga el corazón de los Nasa se detiene; ya nada podrá fluir con normalidad y se presenciarán graves desórdenes sociales que pueden poner en una balanza entre conservar la cultura o aceptar su exterminio total”* (Bolaños, s.f.: 5).

Se crea, por consiguiente, el Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes, como respuesta a la necesidad de crear estrategias pedagógicas y culturales de reactivación de los espacios de socialización y transmisión de saberes, para revivir en los jóvenes el amor y la memoria de sus ancestros, e inspirarlos en la música, la lengua y las artesanías, como cumplimiento del mandato espiritual. Mi interés, que inicialmente se centraría en estos cambios por los que atraviesa el Resguardo y que demuestran la maleabilidad de la cultura, dando origen a procesos de resistencia como el Encuentro, comienza a modificarse con los relatos mismos de los músicos y sus historias de vida.

Presté especial atención a la fuerza que toma la música en el relato, la forma como los constituye, como atraviesa la vida cotidiana y demarca el camino perfilado por las antiguas generaciones. La cuestión por la música, la vida Nasa y el *aysu kuuvxsaa* -a quien decido nombrarlo en su idioma nativo por la carga histórica y simbólica que conlleva-, cuya traducción en castellano más próxima es el *músico o flautista nativo*, se transforman en el punto central de mi pregunta sobre cómo la música de flautas acompaña la vida del pueblo Nasa y la de sus músicos.

Después de una serie de entrevistas y conversaciones con músicos mayores y jóvenes, estando en el territorio y observando la dinámica del espacio musical, comprendí que el *aysu kuuvxsaa nasa* es la representación no solo del artista que toca la flauta, sino también de la memoria de los músicos mayores que la tocaron antes. El músico se encuentra presente en todos los momentos trascendentales y habituales de la sociabilidad Nasa, movilizando sensaciones y afectos que se encuentran adheridos a la memoria de la comunidad y que los constituye como pueblo ancestral. Tiene la responsabilidad de llevar la melodía, marcar la trayectoria. Es la figura que sostiene lo propio, es la resistencia a la música comercial o de *pasta* (como ellos lo mencionan) que conlleva al olvido de los saberes.

El *aysu kuuvxsaa* es quien posee el don del viento, domina el sonido y la melodía en el escenario musical y demuestra la fortaleza ante la comunidad para continuar con el legado, preservar la memoria y ser motivo de orgullo y felicidad para los Nasa. Es el *aysu kuuvxsaa* el encargado de revivir en cada tonada las melodías ancestrales, llevando la pauta en los rituales, bailes, encuentros, armonizaciones, cuidados, fiestas, mingas y ceremonias. La

---

melodía ancestral que emana de la flauta es la fuerza, la sabiduría, la palabra y la memoria que camina, es la expresión de vida de los Nasa en movimiento con el viento.

La figura del *aysu kuuvxsaa*, la música y la forma de vida Nasa comienzan a anudarse cual tejido inicial de una *kwetandera* (mochila Nasa tejida en lana de ovejo). Para comprender, o acercarme a la complejidad de estos relacionamientos sociales y culturales decido entonces, que sean las voces propias de los músicos las protagonistas de la investigación, procurando demostrar -a través de sus relatos- la forma cómo la vida Nasa se desenvuelve a partir de la música. Es así como, desde el 2018 haciendo acompañamiento a las versiones anuales del Encuentro, me veo recopilando archivos de audio, video, testimonios, documentos y conversaciones con los músicos del Resguardo. Sin embargo, estas conversaciones, por el nivel de espiritualidad y confianza que requiere el dominio de la lengua nativa y el entendimiento de las dinámicas cotidianas de la comunidad en el escenario musical que -para este caso- es un espacio mayormente masculino, me indicaron ahora no solo la infinitud de significados, sino también la complejidad en su interpretación.

Por ello, en el año 2021, decido focalizar la investigación hacia músicos jóvenes y adultos dominantes del castellano y con apertura al diálogo e intercambio de saberes. Es así como entro en contacto con Fanor Pame, docente y músico reconocido en el Resguardo por su talento y trayectoria en los proyectos de revitalización de música propia y saberes ancestrales. Su entrega y dedicación por la música facilitó la disposición que tuvo para conversar y contar parte de su historia de vida. Sus experiencias personales y el tiempo compartido me indicaron la influencia que tuvo su familia en su formación como músico. Su admiración por sus hermanos mayores, también músicos Darío y Adán Pame, y la forma cómo la música los llevó por diferentes caminos, se transformó en resonancia, es decir, sus relatos que inicialmente son muy personales o individuales terminaron siendo una proyección de las experiencias de otros jóvenes músicos Nasa. Por tal razón, decido rescatar los relatos propios de Darío y de Adán, entrelazándolos en un único diálogo con el de Fanor, incluyendo, a su vez, las voces de algunos otros músicos y habitantes del Resguardo que son traídos a la memoria en medio del relato.

Al igual que la fuerza del *wejxa* (viento, aire, espíritu) portador de la sabiduría y el don de la música de flautas, cuyos aires se movilizan en distintas direcciones, la vida de los

---

músicos ha estado atravesada por diferentes corrientes que han ido arremolinando su trasegar como Nasas. Guiados por el *thë' wala* (autoridad espiritual) han decidido mantener el legado de sus ancestros, interpretando en sonido y melodía ancestral el lenguaje del espíritu. Lenguaje común que en el linaje de los Pame ha sido descifrado desde varias generaciones atrás, y que ahora se convierte en el causal de mi pregunta por *¿Cómo la música acompaña la vida de tres aysu kuuvxsaa nasa (músicos de flauta nativos) en el Resguardo Indígena de Tumbichucue, Inzá, Cauca?*

Los relatos de estos tres músicos permiten rastrear el entramado social, cultural, político y espiritual que atraviesa la música y el escenario musical en el Resguardo. Cada uno de ellos con especial énfasis en su trayectoria y en la forma cómo la música los acompaña en toda fase de su vida, coinciden en afirmar que el interpretar la música propia es tan importante para el pueblo Nasa que un *aysu kuuvxsaa* no se hace por simple elección. Su formación pasa por una serie de relacionamientos dados entre él como aprendiz y los músicos mayores, entre su lugar en el Resguardo y la autoridad cultural que podrá representar, o entre él mismo, el viento y la flauta. Las palabras que compartió conmigo Darío Pame, resumen todo lo anterior de la siguiente manera: “*Un Nasa sin la música, no vive, un Nasa sin música no es nada*”.

Esta investigación, por lo tanto, no pretende ser un resumen acerca de la cultura Nasa, su pensamiento ancestral o la historia de su música, tampoco logra ser un compendio exhaustivo de las prácticas musicales en el territorio, ni cuenta -en su totalidad- las historias de vida de los músicos del Resguardo. En cambio, concierne a las experiencias de tres músicos Nasa que nacieron y crecieron en el Resguardo de Tumbichucue y cuya vida ha estado acompañada por la música, en especial la música de flautas. Mi intención no es generalizar, sino a través de sus palabras, hacer un análisis sobre el lugar de la música de flautas para los Nasa en el Resguardo, demostrando que las prácticas musicales reivindicativas suelen guardar estrecha relación con los procesos de articulación de la identidad, la memoria, los vínculos afectivos y las formas de vida porque comprenden aspectos de representación discursiva y expresiones no verbalizadas de las posturas identitarias.

Es el presente trabajo la forma más honesta de devolución que puedo ofrecer como académica al Resguardo Indígena de Tumbichucue por su recepción y hospitalidad durante

mi estadía, la infinita paciencia y disposición para narrar en palabras cercanas su estrecha relación con la música.

### ***Dxi'ja'J* (Abriendo camino)**

Para entender el rumbo de mi investigación fue necesario caminar sobre el sendero que otros han recorrido en el campo de la narrativa, la subjetividad, la experiencia personal y el testimonio, en el marco del análisis de las expresiones culturales y musicales de las comunidades en Colombia. En este recorrido encontré varias tendencias, temáticas y enfoques, que comprenden y examinan diferentes hechos históricos o fenómenos socioculturales a través de la *experiencia*. Entre ellas rescato dos de especial valor que influyeron en la metodología y análisis que implementé para las historias de vida de los músicos de Tumbichucue.

La primera trata acerca de las investigaciones donde se reconoce en el relato o la *palabra hablada* la importancia de la interpretación de la experiencia del individuo en relación con su comunidad y con sus expresiones culturales e identitarias. En la segunda, por su parte, incluyo los trabajos donde se demuestra la influencia del campo de la Antropología y la Etnografía en el tratamiento de las manifestaciones culturales insertas en la construcción de identidad y de tejido social. Ambas tendencias -en este caso- complejizan las prácticas y expresiones musicales de algunas comunidades que sostienen en la tradición oral, las bases que movilizan su cultura e historia.

En la primera, las investigaciones que resalto ponen en un nivel protagónico al relato y al testimonio en la construcción de hechos históricos y socioculturales, elementos que guardan especial énfasis en el estudio de lo narrativo e interpretativo. Es el caso de *Selva Adentro* (1987) o *Desterrados* (2016) de Alfredo Molano donde se narran las historias y los testimonios de personas desplazadas o víctimas del conflicto, denotando en ellos las complejidades sociales que deja el Estado, el narcotráfico y la guerrilla en el territorio. Su metodología traza una ruta frente a la historia oral a la vez que presenta una síntesis del periodo de la violencia en Colombia a partir del uso de fuentes orales.

En esta línea de estudios destaco la trayectoria de Pablo Mora Calderón (1998) quien también analiza la narrativa de los sujetos, pero esta vez desde las expresiones culturales adheridas a la memoria colectiva de la comunidad. En ellas rescata las experiencias de vida de personajes como Efraín Valencia (el General Arboleda), Jesús María Oviedo (el General

Mariachi) y Guadalupe Salcedo por medio de sus canciones, o la investigación de Jonathan Caro (2018) quien identifica en la experiencia individual, la relación entre la música de gaitas y la construcción de territorio y de identidades, como un dispositivo de la memoria y la reivindicación del pasado-reciente de la historia por parte de la comunidad de los Montes de María.

Preliminarmente a estas investigaciones que poseen un enfoque político, durante la década de los años setenta se realizaron investigaciones acerca de la construcción de la *identidad* a partir de las expresiones culturales de los territorios, como es el caso de Guillermo Abadía Morales (1966 y 1977) quien a través de una serie de indagaciones elaboradas con relación a los cantos y aires musicales de diferentes zonas del país, demuestra – aunque de una forma incipiente, partiendo de la narrativa de los músicos y la letra de las canciones- la variedad de saberes que giran en torno a la experiencia musical y que permitieron clasificar más adelante, familias lingüísticas de más de cien tribus indígenas. Investigación que tuvo efecto en la comprensión y el conocimiento de la cultura popular motivando los trabajos de Javier Ocampo López (1984) y Manuel Zapata Olivella (1967 y 2010) quienes le otorgan al folclor colombiano, un papel relevante en la construcción de identidad donde se resalta el valor de las expresiones artísticas provenientes de las diferentes regiones del país.

La forma en cómo se analiza el testimonio en estas investigaciones otorga la posibilidad de afirmar, entre otras cosas, que gran parte de los documentos orientados hacia la música, han tomado como fuente los relatos de quienes la tocan, los significados de las canciones, los poemas y las historias detrás de las composiciones. Esta influencia de la narrativa como base de la interpretación de las expresiones culturales y musicales, ha contribuido en el desarrollo de los trabajos que se encuentran en la segunda tendencia donde es esencial el papel que desempeña en el campo, la Antropología y la Etnografía.

Muestra de esto son las investigaciones de Andrés Pardo Tovar (1960 y 1944) acerca de los principales elementos de la tradición musical en el departamento del Chocó con el uso de la etnografía como método de indagación. Su metodología se basa inicialmente en la exploración -durante el año 1959- del material musical existente en el territorio, por medio de excursiones en el que participaron diferentes académicos, algunos con formación musical y otros en etnografía que se encargaron del levantamiento y el registro de las anotaciones



ritmo-melódicas, fichas organográficas, grabaciones de audio, filmaciones, fotografías, fichas coreográficas de los bailes típicos, sistematización del diario de campo y el estudio de relaciones públicas y contextuales dentro de la población, creando a partir de este material transcripciones, análisis de estilo y partituras que rescatan las características más significativas de la música tradicional y popular chocoana.

Los investigadores lograron demostrar a partir de la composición y transformación de los conjuntos instrumentales, la influencia y aportes de las culturas indígenas, africanas y españolas en los instrumentos, sonidos y ritmos que constituyen la música tradicional; los repertorios desarrollados durante los velorios, los *romances*, *alabados* y *salves*; la simbología, el pensamiento y las representaciones de los pueblos chocoanos. Al respecto, Andrés Tovar (1960) confirma la “importancia que tiene la investigación folclórica como auxiliar imprescindible de la etnología, de la historia y de la sociología” (p. 37). También como método práctico, casi experimental, “para conocer en su realidad profunda la psicología de un pueblo” (Tovar, 1960: 37).

Sobre este horizonte investigativo surgen los trabajos realizados en la zona del Chocó (Machado, 2007), en La Guajira con las comunidades *Wayúu* (Meza y Reis, 1987), (Valbuena, 2005), y el pueblo *Kuna* (Carmona, 1989), en donde se analizan los diferentes componentes de las manifestaciones musicales presente en sus encuentros, celebraciones, ceremonias y ritos fúnebres, reflejando la labor de, por ejemplo, un músico *Wayúu* en su entorno familiar y en comunidad, su clasificación dentro de la tribu y la comunicación musical propia de su lenguaje, enfocando la temática al plano instrumental y a los músicos, con el fin de resaltar la importancia de la tradición musical étnica del pueblo *Wayúu* en la academia.

La función de la música en la construcción cultural de las comunidades aquí referenciadas, implica el análisis contextual de las relaciones -muchas veces complejas- que permiten establecer este vínculo, como es el caso anterior, de la transición de las comunidades a los saberes del mundo o los significantes alrededor de su cosmología, como lo demuestra la investigación realizada por Sergio Carmona (1989) donde presenta la relación entre los sonidos seleccionados para su construcción musical y la estructura del pensamiento *Kuna* alrededor del mito. El repertorio melódico y su estructura, revela la conexión con el

---

relato mítico respecto a sus orígenes, creencias, religión y valores, al igual que los estudios de las raíces africanas en la mayor parte de la cultura tradicional del Caribe y Pacífico colombiano realizado por Martha Luz Machado Caicedo (2007).

Las investigaciones de este ímpetu y que se realizaron en el Cauca con comunidades indígenas, resaltan de manera continua los aportes realizados por Miñana (1994 y 2008) en el que se reflejan los vínculos y continuidades del territorio (norte del Cauca) a partir de las prácticas rituales y musicales de las poblaciones nativas. Su investigación considerada *etnomusicológica*, basa sus resultados a partir del trabajo de campo realizado durante varios años en la zona de Tierradentro. La recopilación de los significados, instrumentos musicales y sonidos que rodean a una de las fiestas más importantes en la época de diciembre denominada el *küçxh wala* (grandioso negro) en algunas regiones, o la fiesta “del Niño” en otras y su influencia en la construcción de los territorios Nasa, destacan los aspectos musicales, organizativos y la forma en como el pueblo Nasa afronta “los profundos cambios de estos últimos treinta años combinando elementos antiguos y nuevos” (p. 126).

Carlos Miñana encontró en el estudio de estas prácticas musicales, los testimonios de los músicos de chirimía y los procesos de aprendizaje de la música de flauta traversa, la importancia de las relaciones intergeneracionales de las comunidades y el debate frente a las teorías clásicas de la socialización y transmisión cultural (2009). Su mirada analítica sobre los abordajes, significados y temáticas alrededor de la música (2000, 2009b y 2009c) acompaña los trabajos de Egberto Bermúdez (1985, 1985b y 1987), Carolina Delgado (2007 y 2009), Ellie Anne Duque (2007), Jaime Cortés (2004), David Zea Lopera (2021) y Sergio Romero (2013), quienes analizan la producción bibliográfica de la historia de la música en Colombia a partir de la recopilación de distintos trabajos publicados durante los años 1938 y 2011, proponiendo debatir la forma en como se ha desplegado la apertura interdisciplinaria de la investigación histórico-musical en Colombia.

Con este grupo de investigadores y bajo la influencia del desarrollo de la antropología y la etnografía musical, se realizan estudios con énfasis en la música de transmisión oral tomando como referentes las entrevistas, la narrativa biográfica e historias de vida. Es el caso de Yeison Esquivel y Boris Salinas (2013) quienes estudian la música de la comunidad Nasa del Cabildo de Gaitania (Tolima) a partir de los relatos de sus músicos, su cotidianidad y

contexto histórico, o Maryori Arias (2016) que identifica los principales cambios del estilo musical del bambuco desde la mirada de un músico tradicional y su narrativa biográfica. Investigaciones como *Aires musicales de los indios guambianos del Cauca* (1970) y *Algunos cantos nativos, tradicionales, de la región de Guapi, Cauca* (1966), describen las fiestas, rituales y la música a ellos asociada, a partir de la sistematización de la experiencia sociocultural del investigador con la comunidad, aunque de una forma más descriptiva y sistemática que exploratoria.

A esto se le suma el trabajo realizado por Paloma Muñoz (2008), quien explora la conformación de identidades y prácticas musicales relativos al consumo y producción de música popular en los municipios de Mercaderes, El Patía, La Sierra y Rosas del Cauca, percibiendo la tensión entre la música tradicional y la música popular, en algunos casos como forma de resistencia cultural o negación del cambio, una disputa entre la pervivencia de los saberes ancestrales y la influencia de nuevos conocimientos en la construcción musical. Paloma Muñoz también aporta significativamente en el abordaje de la práctica musical del violín cimarrón (2011) como tradición histórica de las comunidades afro en el Valle Interandino del Cauca, y más adelante, junto con Palau Valderrama (2020) profundizan en la investigación sobre los diferentes componentes que constituyen a los saberes musicales locales al sur del Valle del río Cauca, basando el análisis en la experiencia en campo, levantamiento de memorias y el examen de archivos sonoros, fotográficos y textuales.

Desde la idea de música tradicional, la noción de campo de producción cultural y el enfoque metodológico del diseño etnográfico y documental, Manuel Sevilla (2009) y Dario Ranocchiari (2014) realizan un importante abordaje del método etnográfico en el estudio de la influencia de las tradiciones musicales y las formas de reivindicación. En ellas se incluyen entrevistas de narrativa continua para lograr sistematizar las autorepresentaciones de la comunidad y su relación con la música, además del mapeo bibliográfico y el análisis del material documentado -entre ellos las canciones, desfiles, marchas, cultos, entre otros performances musicales y no musicales- para complementar y contextualizar los testimonios y las fuentes orales recopiladas. Similar a este método de indagación en donde incluyen la transcripción de las canciones como fuentes de investigación y análisis, se anexa la realizada

en la zona de la Amazonía (Rocha, 2013) con el reconocimiento de la palabra hablada y cantada en las manifestaciones culturales de la tradición oral de los Uitoto.

La recuperación sistémica de prácticas musicales con sentido social es el componente particular que se añade a las investigaciones más recientes en el campo, inicialmente bajo el interés de identificarlas como alternativas a los análisis del conflicto, puesto que un estudio etnomusical comprende todos los ámbitos culturales e históricos de una comunidad además de sus transformaciones, convergencias y divergencias. Más adelante estos componentes se reconocen como las bases de la construcción de identidades y la memoria colectiva.

Las etnografías musicales como alternativas para la resolución de conflictos no solo sociales sino también ambientales, constituyen un elemento significativo en el sentido de las prácticas de investigación en artes e historia, reconociendo la importancia de la construcción conjunta en el desarrollo de los procesos de conocimiento y de transformación social. Es el caso de la investigación realizada al sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena (Ciro, B. y J. 2015) que identificó en la práctica musical del *son de berroche* -género tradicional de la región-, el origen de la tambora por territorios y contextos de significación sonoros, su ligación a los constructos identitarios y las dimensiones subjetivas de la realidad social:

En la actualidad, se transforman las maneras en cómo las cantadoras y cantadores introducen un decir a través de sus textos, por lo anterior, se pueden encontrar textos en la Tambora que hablan sobre el río, los peces, acontecimientos personales o historias de ancestros, no obstante, brotan de las nuevas generaciones, los textos con un abierto sentido político e identitario, fruto de los constantes procesos de negociación social y cultural a los que se ven ineludiblemente convocados sus detentores (Ciro, B. y J. 2015: 151).

Varias de las investigaciones similares que se dan actualmente, demarcan este interés dentro de su justificación y problemática general; es el caso del trabajo de Juan Molano (2016), donde se analizan desde la etnomusicología las prácticas sonoro-musicales de la comunidad, resaltando su lucha política y territorial en los procesos de resignificación de sus manifestaciones culturales. Por medio del estudio musical y textual de los contextos en los cantos de música *parrandera* y los cantos en los rituales de cura o chamánicos de estos dos grupos indígenas *Damaciry* y *Jaury*, se evidencian los conflictos o resistencias presentes en

la configuración identitaria y social de la comunidad, resguardando los significados y pertenencia del indígena Embera Chamí.

Esta investigación se complementa con los resultados obtenidos durante la *experiencia intercultural sonora* que tuvo en la década de 1970, el antropólogo colombiano Luis Guillermo Vasco con las prácticas chamánicas de los Emberá Chamí (Molano, 2020). La discusión ahonda en la imaginación y conceptualización indígena sobre el sonido, que merece especial atención en la etnomusicología/antropología auditiva y que podría problematizar algunas teorías eurocéntricas sobre la idea del aborigen americano. Caso similar sucede con la investigación sobre el Resguardo Indígena de Guambía al sudoeste de Colombia (Martínez, 2017), la cual hace uso del método etnográfico para comprender los sentidos de la práctica sonora en la ontología de la comunidad, partiendo de la definición de música propia y la chirimía para los Misak y determinando la relación entre la sonoridad con la cosmología. Este análisis se basa en la discusión sobre *epistemologías sonoras* en la etnomusicología y en la antropología de la música como posibilidad de entender la música propia.

Estos y más han sido los horizontes analíticos que se han enfocado en el análisis de las expresiones culturales y musicales de las comunidades, como agentes que movilizan el tejido social y complejizan las formas de relacionamiento con el territorio y su historia. Por esta razón, considero pertinente el uso de la etnografía y los estudios narrativos en el abordaje de los relatos de los músicos de Tumbichucue, basándome no solo en los nuevos énfasis exploratorios en la investigación sobre la experiencia del individuo, sino también en la interdisciplinariedad en el campo de las manifestaciones culturales de las poblaciones indígenas. El análisis de los múltiples rasgos presentes en los desarrollos culturales propios del país, son muestra del reconocimiento de la experiencia humana y sus relatos como vehículo para el estudio de su medio cultural, político o histórico, dejando un camino abierto para las diferentes posibilidades de una construcción de conocimiento propio a partir de los contextos históricos, sociales y culturales particulares de cada comunidad.

## **El resonar del viento en los relatos e historias de vida de los músicos Nasa**

A partir de las anteriores investigaciones donde se presenta la relevancia de la narrativa en el abordaje de la práctica musical de las comunidades, decido entonces focalizar mi investigación hacia la voz de los músicos del Resguardo Indígena de Tumbichucue quienes narran en su *trayectoria de vida*, la relación que han construido con la música y el lugar en el que se ubica cultural, histórica y políticamente. Por este motivo encuentro pertinente el campo de lo *biográfico narrativo* como método de investigación y como enfoque teórico que documenta “una vida o unas vidas, un acontecimiento o una situación social, haciendo inteligible el lado personal de la experiencia social, mediante la incorporación protagónica de la voz de los participantes” (Buitrago y Arias, 2018: 64). De este análisis de la *vida* de los sujetos a partir de su narrativa, se desprenden las *historias de vida* las cuales retomo de los postulados de Leonor Arfuch (2007), quien refiere al *espacio biográfico* “como horizonte analítico para dar cuenta de la multiplicidad” (p. 22).

Esta primera mirada frente a lo narrativo que presenta Arfuch es una “concepción no esencialista de la identidad, la construcción de sí como un proceso abierto a la temporalidad y la experiencia, a la relación con los otros, a la contingencia, ‘un devenir más que un ser’” (2018: IX, párr. 3), lo que me permite analizar las historias de vida de los músicos de Tumbichucue desde lo fluctuante y lo maleable del relato y la cultura. A esto se le suma una segunda mirada que le aporta de igual forma a mi investigación y es la hermenéutica narrativa de Paul Ricoeur (1997) donde refiere al *relato* como “la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. [A través del relato] la historia de una vida se convierte en una historia contada” (p. 342). Aquí Ricoeur infiere indirectamente que en el relato y la historia de vida se demuestra la construcción de una *identidad* del protagonista, la cual es cambiante y *dinámica*, donde la *intención reflexiva* es el tema central de la narrativa.

Es decir que, por medio del análisis del relato y la experiencia etnográfica en el Resguardo indígena de Tumbichucue, comprendo la narrativa biográfica de los músicos como “el resultado acumulado de las múltiples redes de relaciones que los grupos humanos atraviesan” (Ferrarotti, 1989: 54), donde la perspectiva de los músicos Nasa y su experiencia

funcionan como un punto de observación hacia su comunidad, su contexto histórico y los vínculos sociales-culturales que los constituyen. Los relatos y la oralidad sobresalen aquí como elementos que hacen parte de un incomparable acceso a la experiencia humana y a las prácticas que dan sentido o no a una vida. Frente a esto, Juan José Pujadas (1992) también rescata el “uso de fuentes orales y narrativas biográficas con fines de reconstrucción histórica” (p. 129), para la elaboración de una lectura múltiple acerca de los sujetos en el contexto de su comunidad.

Bajo estas interpretaciones de lo narrativo, sitúo la transcripción de las entrevistas como *textos discursivos* desde la perspectiva de Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2006), Uwe Flick (2004) e Irene Vasilachis (2006), quienes permiten analizar desde la investigación cualitativa, la historia de los sujetos a partir de los hechos, la memoria y los acontecimientos, para luego comprenderlos en su singularidad o como parte de un grupo. Permitiendo así, revisar cómo los músicos “construyen y ponen en sentido sus experiencias vitales” (Ruiz, 2016: 296) realizando una aproximación a su existencia misma y la de su cuerpo social.

Inserta en un sinfín de acontecimientos y devenires, la vida del músico nativo que se representa a través de la narrativa confirma la idea de que “no hay ‘un sujeto’ o ‘una vida’ que el relato vendría a representar -con la evanescencia y el capricho de la memoria-, sino que ambos -el sujeto, la vida-, en tanto unidad inteligible, serán un resultado de la narración” (Arfuch, 2013: 75). Por lo tanto, la pregunta sobre la vida de los músicos en mi investigación no es una cuestión simple y llanamente descriptiva que pueda homogeneizar la práctica musical del pueblo Nasa y la experiencia subjetiva de los músicos, es en cambio una interpretación única de sus relatos a través de su experiencia compartida que se hila y conecta con los relatos de los otros, -en palabras de Arfuch- desde “posiciones enunciativas contrapuestas” (2014: 16), hallando vínculos intergeneracionales con relación a la música y el *oficio* del músico en la comunidad.

Esta interpretación que concibo como el desciframiento del “sentido oculto en el sentido aparente, [...] donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto” (Ricoeur, 2003: 17), es un ejercicio que conlleva un amplio contenido de saberes sobre el pueblo Nasa y su cultura. La narrativa del músico, su modo de entender la realidad y procesar sus huellas “permite saber sobre la naturaleza humana cosas que, de otro modo, posiblemente nunca

---

llegaría a conocer” (Hernández, 2005: 32), entrelazando en sus historias “todas las significaciones que tienen lugar en el mundo de la cultura” (Ricoeur, 2003: 26).

No se trató entonces de contar únicamente su historia, sino de recuperar sus voces y analizar en ellas sus representaciones en clave a su *existir* en el mundo sonoro. La idea de que “toda vida merece ser contada” (Ricoeur, 1987: 115) y “lo configurativo de la narración -su valor biográfico-, que, más allá de los ‘hechos’ es capaz de articular, de dar continuidad, al sinnúmero de huellas, ‘ecos y asociaciones, signos e imágenes’ que habitan, desordenadamente, cada ser” (Arfuch, 2013: 53), es el eje que articula mi trabajo de campo y las historias de vida de los músicos que allí se enmarcan.

Entender el origen y la formación del músico Nasa en Tumbichucue, por ejemplo, implicó -en principio- conocer los aspectos fundamentales de su cultura e interiorizar, comprender, asimilar y anudar su relación con el viento, la flauta y su comunidad. Esta unión que se hace al unísono con las prácticas colectivas y su sentir como pueblo indígena, conlleva a la presencia de *elementos simbólicos* que más allá de corresponder al mundo espiritual del pueblo Nasa, conforman una epistemología particular que no es necesariamente explícita en la narrativa. Estos elementos surgen después de observar los “*acuerdos inefables u ocultos*” entre los músicos en el escenario musical, su devenir en el mundo, la construcción de su historicidad, su lugar social y sus propiedades culturales.

Uno de estos elementos que encontré dentro de la narrativa de los músicos ha sido su relación con el *viento* en el mundo espiritual, por ello en mi investigación esta dimensión es importante no solo porque materializa las bases del pensamiento Nasa, sino también representa la fluidez de las decisiones, reflexiones y acontecimientos que el músico va tomando en su devenir. La idea de dominar el viento a través de la flauta es muestra de la relación que el músico Nasa ha construido con su entorno y con el universo material que lo rodea, y para entender esta noción retomo algunas ideas de autores como Tim Ingold (2018) frente a las *adaptaciones ecológicas* en las relaciones humanas, Roy Rappaport (1971) sobre la relación entre naturaleza, cultura y la *Antropología Ecológica*, y nuevamente, la *experiencia vivida* en las historias de vida de Paul Ricoeur (1987).



---

## La experiencia sonora y los relatos de vida como fuentes de investigación

En Tumbichucue Darío Pame me dijo alguna vez que *para poder entender al Nasa hay que escuchar el territorio y el músico nativo sabe cómo y cuándo interpretarlo*. Estas palabras que llegaron a mí durante uno de los encuentros de Diálogo de Flautas y Tambores, me confrontaron con la infinidad de conocimientos que posee el músico tradicional. A ellos a quienes luego dirigí la mirada para entender de qué forma emprenden su caminar y cuál es su papel en la comunidad, les dediqué un tiempo de escucha en una suerte de *pasividad activa* en la que les pregunté acerca de su vida y de la forma como construyeron su camino junto a la música.

Durante este tiempo percibí que el proceso de formación del músico Nasa está muy ligado a lo que alguna vez escribió Quintín Lame en “*Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*”:

“El águila de la interpretación del indiecito va acompañada de un concierto de palomas, pero no de la paloma que cucurrutea sino de la paloma que se queja en el bosque sobre el pardo copo de laurel, concierto que vigila ese Gigante en su Palacio, Palacio de mi pensamiento. Ese idilio que él mismo canta, él mismo florece, él mismo se perfuma, él mismo renace, él mismo se cultiva, él mismo reabriga con los calores y los hielos de la misma estación de los tiempos que pasan [...] forman un libro, una lógica donde se encuentran todos los teoremas fundamentales de la Ciencia del mundo material y también de la Ciencia del mundo espiritual; ¿dónde se encuentra la cuna de la sabiduría? Pues la cuna de la sabiduría está debajo de crueles montañas escondidas...” (Lame, 1987:147).

Sus palabras las cuales interpreté como la “sabiduría del Nasa” me enseñaron que el camino del músico en Tumbichucue comienza en ese jardín extenso en el que nace. Es la naturaleza quien forma al Nasa y lo constituye como un ser criado en el bosque, sosteniendo charlas interminables con los ríos, las aves y las mariposas; el camino del músico inicia entonces desde el vientre de su madre y las corrientes de aire con suave sonoridad que se desprenden de la flauta que interpreta su padre, junto con la reminiscencia melódica de sus abuelos y bisabuelos.

Su devenir como músico Nasa se convierte en el *resonar del viento*, retomando aquella postura en la cual se sitúa Tim Ingold (2018) donde aborda el estudio de los “humanos

---

no como objetos fuera del mundo, sino como inmersos y constituyendo el mundo” (Avá, 2015: 9). Ingold construye una visión de la naturaleza que se unifica con la vida del hombre, sus *adaptaciones ecológicas* en las relaciones humanas me permitieron entender la cosmovisión Nasa y la forma como el acto de interpretar un instrumento musical influye en el trasegar del músico y de los vínculos que hilan el tejido social y cultural de su comunidad.

En la antropología ecológica que propone Ingold y que tiene sus raíces a lo largo del siglo XX con los debates frente a la “ecología cultural” que abanderó Steward (1955) y que más adelante Roy Rappaport (1971: 238) adaptaría al concepto de “ecosistema cultural” en donde los “seres humanos y las demás criaturas vivientes como inanimadas de su entorno, influyen entre sí en un sistema de intercambio materiales” (Milton, 2013: 6), sugiere que existe una percepción del entorno en la medida que el hombre se relaciona con él de modos distintos (cultivando en el campo, mirando la luna o eligiendo las plantas para el alimento), la construcción de esta percepción se convierte en un “objeto de interpretación” (Ingold, 1992: 693), así como en la cosmovisión Nasa el *resonar del viento* representa el idioma del territorio, el lenguaje de los espíritus y la armonía de la vida.

Aquella “cuna de la sabiduría” que menciona Quintín Lame y que nace de los momentos en el que “silba la serpiente, canta el grillo y la chicharra, gime esa paloma torcaz y cruza el bosque” (Lame, 2021: 147) expresa que es la naturaleza la maestra que guía a los Nasa en su percepción e interpretación de lo que rodea la vida, es la forma como construyó su relación con la flauta y el viento. En el ejercicio de respirar y soplar los Nasa encuentran “la manera por la que los seres pueden tener acceso directo el uno al otro por el interior, aunque sigan derramándose en el cosmos en el que igualmente están inmersos” (Ingold, 2018: XIII, párr. 7). Es la definición del *wejxa* (viento, aire, espíritu) el espíritu que une al pueblo Nasa en consonancia con la vida; es el *nus wejxa dxi’j* el tiempo de la tempestad y de la tormenta, donde el espíritu se encuentra inquieto o perturbado, es el instante donde se crea la materia y nace el universo.

Esta relación que construye el Nasa con el viento, que media con la flauta y las músicas que se originan de su interpretación, es la que causa que del nasayuwe nazcan expresiones como *wejxa luuçx* (hijos del viento) o *wejxa kiwe* (territorio del viento), que refieren a lo que Darío mencionaba con “*escuchar el territorio*”. El músico en el resonar del

---

viento escucha las melodías de la naturaleza que luego interioriza, imita e interpreta, creando así canciones para el río, las flores, las plantas y el colibrí. *Respirar* en este contexto no solo supone *exponerse a las corrientes de aire*, la inhalación en palabras de Ingold, es “recolección y la inspiración es entrega” (2018: XIII, párr. 8), por medio de la sonoridad de la flauta el músico Nasa inhala el lenguaje de la naturaleza y luego exhala dulces y alegres melodías que armonizan y limpian el territorio de las enfermedades espirituales. Son ellos los *wejxa luuɕx* los que definen su camino a partir de la dirección del viento, hacen de su vida un puente de comunicación con el mundo espiritual y transforman sus tonadas en *vientos que se unen a la resistencia*.

El aire resonante que se desprende de la flauta, un instrumento que nace de las manos del músico y que fuera de ellas se convierte en solamente un objeto, crea la *experiencia del sonido*, un choque de percepciones entre el sentimiento y la sensibilidad. Por medio de la flauta el sonido fluye a través de los músicos y a través de la comunidad, es el instante en el que la flauta “se convierte en algo como un atado de afectos, un encuentro de [...] madera y dedos, acompañado de aire resonante” (2018: XXI, párr. 2), es el momento que los Nasa denominan de “mayor espiritualidad” porque pareciese que el músico se ausenta de sí, se aleja del mundo y renace en el transitar de los espíritus.

Fue esta *experiencia del sonido* la que una y otra vez los músicos Nasa intentaban explicarme, rebuscando palabras en castellano o aclarando que no sabían cómo expresarlo en el lenguaje espiritual, solamente me di cuenta de este análisis que realiza Tim Ingold cuando estuve en el territorio y percibí las dinámicas del músico Nasa en el escenario y en su cotidianidad. Ahora después de escuchar los relatos de vida de los músicos, la “ciencia de la vida” de Ingold cobra mayor sentido y recoge las palabras de Quintín Lame enmarcando a grandes rasgos el pensamiento Nasa.

*Saber escuchar el territorio* implica entonces comprender la “experiencia sonora” desde los saberes del pueblo Nasa que se desprenden de esta relación construida con el universo material que los rodea, para ello es necesario asimilar el valor *estructurante* que posee el músico en la vida social, cultural y política Nasa y la lectura que ellos construyen de su vida a partir de su experiencia. Esta es la razón por la que decido enfocar mi investigación hacia el “espacio biográfico” de los músicos, utilizando el recurso de las

---

*historias de vida* que en palabras de Lindón (1999: 297) logran “reconstruir experiencias ya vividas, acciones ya realizadas; [...] es una versión que el autor de la acción da posteriormente acerca de su propia acción ya pasada”, es además “el estudio de la forma en cómo los seres humanos experimentan su mundo” (Connelly y Clandinin, 1995: 11).

Esta subjetividad en el relato, en el que el individuo se considera “héroe o protagonista” de su propia historia, posiciona al sujeto con la autoridad para reivindicar su verdad y organizar el discurso. Sin embargo, en esta reinterpretación de su *experiencia vivida* se da cuenta también de lo colectivo debido a que “la autonomía del relato individual es limitada, pues viene condicionada por unos moldes culturales, que organizan tanto las estructuras narrativas como los contenidos y los valores que se vehiculan a través del relato” (Pujadas, 1994). Así como lo menciona Leonor Arfuch “toda biografía, todo relato de la experiencia, es en un punto colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (2007: 79). De aquí la relevancia colectiva de la singularidad de las historias de vida, esta indisociabilidad entre el *yo* y el *nosotros* que posibilita un acercamiento al amplio panorama de las relaciones sociales.

La historia de vida se convierte en una “historia contada” (Ricoeur, 1987: 343), gracias al relato y a la capacidad de expresar y formular lo vivido, lo cotidiano y lo contextual, como una contribución esencial a las memorias históricas. Esta característica de tomar en consideración el significado afectivo que tienen los objetos, las situaciones, experiencias y relaciones que afectan a las personas, proyecta el nivel de profundidad que implica acercarse al comportamiento humano. Incluye, además, la dimensión de la interpretación, que bajo la mirada de Bordieu (1986), es el resultado de un “doble esfuerzo (esfuerzo del narrador y esfuerzo del biografiado) por otorgar *sentido* a una existencia y por darle un *significado* conveniente y plausible a la experiencia individual” (p. 70).

En mi investigación las historias de vida no son totalizantes, es decir, no se encuentran dentro del tipo de historia que alude Mayra Chárriez Cordero (2012: 54) como *historia de vida completa* o que “cubren la extensión de la vida o carrera profesional del sujeto”, los relatos los delimité a la música y la forma como acompaña la vida del músico, incluyendo las apreciaciones, comentarios o reflexiones de *otros* en clave a este asunto, obteniendo entonces, las *historias de vida editadas* por el cruce entre otras historias e interpretaciones de

sujetos diferentes al protagonista. Perspectiva que hace alusión a los *relatos de vida cruzados* como modelo de construcción de la narrativa y a la que Pujadas (1992) muy pertinentemente explica bajo la siguiente metáfora:

“El personaje central de la narración debido a su singularidad y relevancia nos ofrece la melodía, mientras los otros relatos nos ofrecen la armonía, el contrapunto, la fuga. Una estructura compleja, que enriquece el relato original, que lo enmarca, lo sitúa en perspectiva y que, a efectos analíticos, separa los factores más idiosincrásicos de la visión de la situación, para restituírnos un discurso multicentrado que gana en profundidad y en objetividad” (p. 56).

Esta perspectiva me permite abordar cada una de las voces que intervienen en el relato, desde el *enriquecimiento*, como lo menciona Pujadas, en la construcción de la narrativa y dentro de la experiencia vivida de los músicos Nasa del Resguardo, donde la memoria se expresa con un sinfín de recuerdos, omisiones, huellas del pasado y las interpretaciones o adecuaciones que el sujeto ha hecho con ellas. La acumulación de estas experiencias, indican un recorrido por los lugares que configuran la biografía, “desde las condiciones de existencia, el tiempo vivido con esos otros y en la construcción de lazos sociales” (Ruiz, 2016: 297), es el *detalle del acontecer*.

Me detengo así, en la experiencia vivida porque es en ella donde encuentro el medio de esclarecimiento y de comprensión de los hechos, obteniendo no solamente la justificación del relato, sino el *sentido* que a través de la narración se le otorga a la *coherencia inexistente* de la vida, del acontecer y de la memoria. Eduardo Galeano habría dicho que *los humanos estamos hechos de historias*, y esto aquí se materializa, en la narración del conocimiento adquirido después de haber realizado, sentido o evidenciado algo en particular. De esta forma la experiencia sonora de Ingold (2018) y la experiencia vivida se anudan en el *espacio biográfico* de Arfuch (2007), otorgándole “el valor memorial, que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado” (p. 24), hablando entonces de aquello que sucedió y que fue incorporado, interpretado o imaginado, y que toma cuerpo a través de la narrativa.

---

### ***Kuuy* (mirar), *wēse'j* (escuchar), *pud* (entrelazar) y *fxi'j* (escribir) la melodía del músico de flauta en armonía con la vida**

En la cosmovisión Nasa se afirma que todo lo que nace en la naturaleza crece en forma de espiral, así mismo fue como germinó esta investigación, donde volver varias veces sobre lo *ya escrito* se convirtió en algo fundamental para lograr analizar las historias y los relatos de los *aysu kuuvxsaa*. Desde los vínculos sociales, culturales y espirituales que constituyen su experiencia en el Resguardo Indígena de Tumbichucue, decidí organizar el análisis de los relatos en tres capítulos que exploran los lugares comunes del recuerdo y algunos hechos históricos o episodios en la vida de los músicos, siendo estos claves para entender la forma como la música ha acompañado y también definido su devenir en la comunidad.

Debido a que la narrativa no es lineal, retomo los elementos encontrados en clave a su experiencia con la música, y los identifico a partir de cuatro momentos metodológicos que nombré: *Kuuy* (mirar), *wēse'j* (escuchar), *pud* (entrelazar) y *fxi'j* (escribir), basándome en las cuatro habilidades que expone Sanmartín (2003) para llevar a cabo la práctica de la investigación cualitativa y etnográfica. Estos momentos de la investigación que presento a continuación, no son fases o segmentos desvinculados el uno del otro. En realidad, sistematizan las actividades que realicé durante todo el proceso de investigación, de manera alterna, reiterativa y de forma paralela.

Es decir que, el proceso de entrelazamiento y de análisis no lo habría desarrollado sin el momento de la escucha, la escritura o la observación, la cual estuvo presente en todas las visitas que realicé en el territorio y durante la revisión posterior del material audiovisual. Volveré a cada uno de estos momentos metodológicos concediéndole un espacio a la dimensión etnográfica y a la reflexión tanto teórica como conceptual, no sin antes aclarar que el momento de *entrelazamiento* de las diferentes narrativas, se entrecruzan a manera de complementariedad y diálogo, donde pretendo enunciar “las propias vivencias y ‘leer’ (en el sentido de ‘interpretar’) dichos hechos y acciones a la luz de las historias que los actores narran” (Bolívar, 2002: 3), lo que implica preservar esta intención de hilar los relatos desde distintas perspectivas, no como un espacio de escrutinio o búsqueda de validez.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible discernir que la pregunta de investigación se derivó entonces del trabajo de campo, su evolución y el análisis de las experiencias compartidas por cada uno de los *aysu kuuvxsaa* entrevistados durante mi estadía en el Resguardo, las cuales fueron decisivas en el tratamiento y abordaje del tema central. Es el caso, por ejemplo, de la distancia que toma cada músico frente a lo que desea o no compartir, la influencia que ha tenido su vida laboral y el contexto familiar en su infancia. A pesar de su lazo fraterno y el legado musical que les antecede, los músicos han tenido procesos de formación y construcción de vínculos diferentes frente a la música, lo que implicó y determinó el rumbo de la investigación.

Comenzando por el *lugar de enunciación* como producción de sentido u horizonte de interpretación que los músicos le otorgan a la narrativa, pues Fanor quien es el menor de los hermanos con 28 años, es un músico considerado joven dentro de la comunidad. Su labor como docente y su familiaridad con *los de afuera* por sus viajes, facilitó los espacios de conversa y me permitió abordar los cambios que se presentan en su narrativa frente a la de sus hermanos mayores, Darío con 44 años y Adán con 43. Estos cambios que se derivaron principalmente de las transformaciones en el Resguardo, demuestran como generacionalmente los espacios familiares y el sistema de formación del *aysu kuuvxsaa* tuvo modificaciones importantes.

Los hermanos Pame relatan experiencias distintas frente a la música; la infancia de Darío y Adán, por ejemplo, fue cercana a las tradiciones y al sistema de transmisión musical que se conservó en la comunidad años antes de los grandes cambios que hubo en el territorio, lo que significó una formación espiritual más sólida que luego fue transmitida a Fanor, quien se formó en la biblia y en las creencias religiosas que adoptaron sus padres. A partir de una lectura crítica, sus hermanos lo motivaron a luchar por el legado musical que había en su familia y por la búsqueda de la espiritualidad del Nasa.

Todo lo anterior implica entender los lugares desde donde se lee la experiencia y surge una lectura particular sobre la música, ya que estas distancias se relacionan con las “posiciones enunciativas” que se construyen a partir de sus experiencias personales. Al ser “contrapuestas” (Arfuch, 2013:16), entrecruzadas e interpretadas, logran evidenciar aspectos propios de su contexto histórico y cultural, proveen información acerca de los eventos y

---

costumbres, experiencias acumuladas o los saberes y las situaciones significativas en las que se ha visto inmerso. Por lo tanto, haciendo uso del diario de campo, las grabaciones en audio, videos, fotografías, entrevistas y revisión documental, reúno en cuatro momentos, las actividades o puntos clave que hicieron parte de la metodología de la investigación:

*Kuuy* (Mirar)

Existe una expresión en el Nasayuwe que habla sobre la acción de mirar. La palabra *Kuuy* traduce *mirar hacia dentro*, que en el sentido espiritual hace alusión al ejercicio de conocerse a sí mismo, un acontecer introspectivo, reflexivo y autocrítico. Este fue el ejercicio que me sugirió constantemente la investigación: ¿Por qué la música? y ¿Por qué la comunidad indígena Nasa? A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, recuerdo de manera surreal la primera vez que escuché a Piazzola con la sinfónica “Cologne Radio Orchestra” de Alemania, interpretando *Adiós Nonino*. Un minuto antes de finalizar la pieza, sentí como un corrientazo atravesó la quietud de mi cuerpo y erizó todos los pelos de mi piel. Justo en el momento en el que el bandoneón tocaba una triste y melancólica tonada, ingresan de golpe todos los violines abrazando su sonido y haciendo que naufrague sobre un océano de sensaciones indescifrables, alojando en su nostálgica melodía, un profundo dolor.

Adios Nonino se compuso inspirado en el duelo. Buscando traducir en un lenguaje sonoro y poético, la mezcla de sentimientos que aparecen durante la pérdida de un ser querido: la ira, la tristeza, la negación y la aceptación. Esta pieza musical continúa siendo para mí todo un poema, el ejemplo claro de cómo la música es capaz de transmitir sensaciones y de movilizar la memoria sin necesidad de palabras. La canción *Los Besos de Cenén* que compuso la Banda de Flautas Chicha y Guarapo, en homenaje al señor Cenén Omen, músico mayor del Resguardo Indígena Yanakona de Caquiona, Almaguer (Cauca), me inspira exactamente lo mismo: “Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad [...] una exaltación del espíritu” (Carpentier, 1976:25). Qué difícil es encontrar las palabras correctas para sintetizar y demostrar al lector aquella *sublevación espiritual*, esa *producción sensible* (Galvis, 2019:72) que inspira la música, esa *belleza artística* que menciona Wilde (2010) y que resulta necesaria para vivir



de acuerdo con la naturaleza, “para llegar a ser hombres en sentido pleno” (p.12). Sin necesidad de utilizar el lenguaje técnico musical propiamente.

Mi vida, que siempre ha estado acompañada por himnos mágicos y por una extraña sensibilidad hacia lo fantástico-poético, me ha demostrado que la investigación social desde el arte sonoro es tan exquisita como transformadora. El investigador que se encamina por paisajes de lo real maravilloso nunca vuelve a ser lo que era. La investigación siempre atraviesa al investigador, en su ser, en sus hábitos, en sus conocimientos, sus vínculos y su visión de mundo. Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en el Cauca, compartiendo espacio con la comunidad Nasa en Tumbichucue.

Los primeros contactos que realicé en el año 2018 con la comunidad, dependían -principalmente- de la relación laboral que tenía como supervisora del convenio suscrito entre el Resguardo y el Ministerio de Cultura para desarrollar el Encuentro de Flautas y Tambores. Hasta el sol de hoy, esta relación se mantiene, aún me reconocen en el Resguardo como la supervisora, porque posterior al año 2018, los acompañé en el desarrollo de las siguientes versiones del Encuentro. En ese preámbulo de tiempo viajé muy poco al territorio, a razón de la pandemia y las dificultades de acceso al Resguardo, mantuve contacto sobre todo de manera remota.

Fue hasta el año 2021 en el que retorné al territorio con una propuesta de proyecto en el que la historia del Encuentro y sus significantes eran el centro de discusión. Mi regreso al territorio se mantuvo bajo la imagen de la *supervisión*, aún después de haberles explicado que mis intereses personales y académicos se distanciaban de mis labores o de las posibles -pero en realidad lejanas- influencias con el gobierno. No obstante, fue esta misma imagen la que facilitó mi acceso a las autoridades mayores, obtener el contacto con el Cabildo, gestionar los permisos para el ingreso al territorio y buscar los espacios para la socialización del proyecto.

Mi mirada inicial sobre el Encuentro me preparó y me dispuso frente a la búsqueda por los músicos de flauta participantes y las personas que habían estado detrás de su conformación. No sin antes haber indagado acerca del territorio, la importancia histórica de Tumbichucue para los Nasa y las prácticas culturales que se asumen en el Resguardo como parte de su cosmovisión. A este momento de la investigación la denominé *Kuuy* o *mirar*

---

*hacia dentro*, no solo por lo que supuso la *mirada* hacia dentro del territorio, la cotidianidad de la comunidad Nasa en el Resguardo, las prácticas de los músicos en el escenario musical o el espacio íntimo, sino también porque el ingreso al territorio implicó una revisión continua de mis prácticas, mi lugar entre la comunidad y los propósitos de mi investigación.

El día de mi llegada, la entonces gobernadora del Resguardo, la mayora Josefina Díaz se encontraba en la Casa Cabildo en reunión con el Consejo de Mayores alrededor de la tulpa, socializando algunos temas frente a los proyectos venideros y tratando ciertas problemáticas de índole comunitario de las cuales no obtuve mayor detalle. Si me preguntan las razones, una de ellas es que en el Resguardo solo se habla en Nasayuwe, por lo que mi entendimiento se mantuvo restringido a la observación y a unas cortas palabras de Josefina quien me explica al finalizar el espacio, que *“Trabajar de la mano con la comunidad es una tarea ardua. Desde hace ya algún tiempo, hemos tomado la decisión de no dejar ingresar más iglesias al Resguardo, porque las diferentes creencias conllevan a otros intereses que desestabilizan la ejecución en comunidad y el apoyo a proyectos como los del Encuentro”*.

A partir de ahí comprendí que mi lugar en la comunidad se encontraba aún más distante de lo que proyectaba. El idioma sin duda fue un limitante, puesto que el castellano lo dominan algunos y otros solo lo hablan para entenderse de forma muy indirecta con el *musxka* (persona blanca o colona) como denominan ellos a los extranjeros o no indígenas. A eso se le suma la desconfianza que históricamente ha construido el Nasa frente al *musxka*, por el robo de tierras, la violencia y la lucha permanente por su soberanía como pueblo originario. Lo que me remonta de nuevo a las palabras de Josefina, y es que cuando dejan ingresar a un blanco en su territorio, lo hacen esperando que sus intenciones o acciones no desarmonizen la estabilidad de la comunidad. Varias de las conversaciones que sostuve con otros mayores, guardaban entre líneas esta cierta advertencia frente a mi presencia.

Para ser partícipe del devenir cotidiano, de las expresiones culturales de la comunidad y obtener parte de reciprocidad en las conversaciones, tuve que apoyarme en Fanor, quien mantuvo siempre una disposición por ayudar. Gracias a él tuve un espacio en la Institución Educativa para conocer a otros docentes, me contactó con otros músicos mayores, facilitó el intercambio cultural, me explicó los modos y formas de acercarse o entablar conversación, e hizo las veces de intérprete-mediador en las entrevistas. Mirar hacia dentro implicó también

el acercamiento al idioma Nasayuwe, a los mandatos propios y la ley de origen del pueblo Nasa, acompañar los eventos comunitarios, los festejos, la comida, los recorridos y las mingas de pensamiento.

A razón de ser el Encuentro de Flautas y Tambores el eje vinculante y transversal a todas las conversaciones, era él quien protagonizaba la investigación, por lo tanto, fue mi primer objeto de estudio. No obstante, el mismo trabajo de campo fue quien encaminó la investigación. El análisis de los relatos de los músicos y su experiencia con la música terminó desviando la mirada que como investigadora sostenía sobre la flauta y la posicionó sobre el sujeto músico detrás que domina el viento y armoniza todos los espacios comunitarios con su melodía. Este cambio fue determinante en la construcción de este informe y en los hallazgos posteriores.

En la montaña, observando a los *The' Wala* (autoridades espirituales) realizar el ritual de armonización y solicitar el permiso a los espíritus para elegir los carrizos que más adelante serían las flautas de los músicos, percibí que la relación entre músico y flauta comienza mucho antes del corte mismo de la planta. Existen trasfondos que van más allá de la simple enunciación, ya sea por los niveles de espiritualidad y carga simbólica que ello confiere, o porque se desconocen las palabras en castellano para su traducción. Comprendí que es realmente el músico de flauta o más específicamente el *aysu kuuvxsaa Nasa* quien le da sentido al sonido y al ejercicio de tocar. Esta experiencia que de nuevo me recuerda a la *sublevación espiritual* que sentí con *Adios Nonino* y *Los besos de Cenén*, es la misma que trastoca al músico en el escenario y en los espacios de socialización Nasa. La mirada desde el territorio y desde mi lugar, me permitió entender que existe una armonía particular que atraviesa la corporalidad del músico y de quien lo escucha; el interpretar la flauta travesera durante un ritual, ceremonia o festejo, transmite felicidad, orgullo e implica otras dimensiones que se adhieren a esas formas de expresar la música, de vivirla y de apropiarla.

#### *Wěse'j* (Escuchar)

El *ûus ya'txya'* (recordar con el corazón), fue una frase que escuché por primera vez de Fanor -profesor de música a quien conozco por medio de Yaid, hijo de la señora Josefina- una tarde en casa del mayor Alcides Puchicue. En esa jornada, Fanor me ayudaba con la

interpretación de algunas palabras en Nasayuwe y como interlocutor entre los mayores que no hablan castellano. En medio de una conversación acerca de por qué la música es importante para los Nasa, Fanor interpreta la respuesta de Alcides como: *“ûus ya'txya', acá pensamos y recordamos con el corazón”*. Una expresión que después de un tiempo encontré que se relaciona más al derecho propio, a la vida en armonía y equilibrio desde la raíz de la Madre Tierra, pero para entonces sería una forma de explicar que manteniendo vivo el ejercicio de la música tradicional, se mantenía viva la memoria de los ancestros, porque es con el corazón que se toca la flauta y si su sonido es puro, se logra la armonía y se honra la melodía de los que en vida tocaron.

Este vínculo con la memoria y con el sentir hace que el compromiso de sostener la armonía del pueblo Nasa se convierta en un ejercicio no tan sencillo. Por lo tanto, para entender cómo surge este compromiso y cómo se sostiene, decidí conversar con Fanor acerca de su historia de vida, sus padres, su familia, su vida como docente de música en la Institución y su devenir en el Resguardo. Es en ese momento en el que mi interés comienza a inclinarse hacia la experiencia del músico y su vida en relación con la música. Al escuchar con detenimiento el relato de Fanor, noté que todo aspecto de su vida estaba ligado a la música, desde su infancia por el legado paterno, la familia, su formación laboral, política y académica. El compromiso que adquiere con la música deviene de generaciones atrás. Su bisabuelo, abuelo y padre, todos hijos de músicos han entregado su vida a la música tradicional, reforzando históricamente este vínculo con la música, al igual que lo hicieron sus hermanos mayores.

Fue sin duda este último aspecto el que me motivó a incluir también las voces de Adán y Darío, hermanos de Fanor también músicos, pero con experiencias distintas respecto a la época en la que se desarrolla su infancia y su formación musical en el Resguardo. Estos elementos en los relatos funcionaron a manera de complemento, pues para los músicos Nasa tradicionales, no hay distinción entre su papel como músico y su forma de vida. Por eso la importancia del análisis de los relatos en clave al desciframiento de los “sentidos ocultos”, los momentos en que coinciden, se entrecruzan o se contradicen, los aspectos culturales, políticos, significados propios y lugares de disputa o tensión con relación al escenario

---

musical, elementos que se derivaron del ejercicio de “la escucha atenta, pero no pasiva” que menciona Bertaux (2011: 72).

Durante las conversaciones procuré encontrar en Fanor, Darío y Adán su deseo de contarse, sin forzar la comunicación. Aspecto que fue bien recibido por los músicos. El ejercicio de escucha requirió de una innegable capacidad para interpretar metáforas -cuando se habla de espiritualidad- y traducir palabras en Nasayuwe que en medio de la fluidez de la conversa se iban suscitando. Así como también fue necesario encontrar los momentos pertinentes para el diálogo, a ciertas horas del día, alrededor de la fogata y mojando la palabra (bebiendo chicha o chirrincho). Estos espacios posibilitaron el ejercicio de escucha no solo de la narración de los músicos sino también de su música de flautas.

Las preguntas que realicé en las entrevistas las cuales no fueron del todo dirigidas, comenzaron a ahondar en cuatro temas iniciales: su formación como músico, la relación que mantiene con la música, los vínculos con la espiritualidad y las anécdotas personales ligadas al ejercicio musical ya sea en el resguardo o fuera de él. Las entrevistas que en realidad se convertían en un espacio de escucha continua -porque a los Nasa, luego de tomar confianza, les gusta la palabra- me demostraron que sus experiencias con la música no sólo dan cuenta de la vida del músico en el Resguardo, sino de la vida Nasa en general, construyendo así -transversal a ello- parte de la historia del Resguardo y de la comunidad Nasa.

La riqueza informativa de los testimonios fue proporcional al nivel de “intimidad, cercanía” (Arfuch, 2013: 51), por lo que muchos de ellos se registraron en medio de las labores cotidianas, al finalizar la jornada laboral, en el espacio familiar, en sus hogares, durante la comida, en la cocina, alrededor de la tulpa, en medio de los recorridos por el territorio y en los festejos. El momento de la escucha que en Nasayuwe significa también *wěse'j* (oír o seguir los consejos), fue el espacio que posibilitó el registro del paisaje sonoro en el que se desenvuelve el Nasa en el Resguardo. En el libro de “*La metamorfosis de la vida*” (2004) se menciona que los Nasa han sido desde siempre buenos recreadores, porque en su vida le han dedicado un espacio importante a la recreación del sonido de las aves, las montañas, los ríos y los animales, convirtiendo en melodías de flauta, los diferentes lenguajes de la naturaleza. Escuchar estos sonidos que la flauta interpreta me permitió reconocer estos lenguajes que, siguiendo el consejo de los ancestros, mantienen la armonía del pueblo Nasa.

---

*Pud* (Hilar, Entrelazar)

En casa del mayor Bolívar Saniceto, danzante e integrante de la guardia indígena, conocí a su esposa María Adelaida Pame. Ella, quien estaba sentada con su *khas waka'te* (palillo para hilar) preparando el vellón de lana para el tejido -como lo hacen en su mayoría las mujeres del Resguardo-, me explicaba de la importancia del *umya* (tejer): “*Tejer es impregnar, grabar una idea, un pensamiento. Se trata de tejer desde el sentir y el pensar con el corazón, porque en cada puntada hay sabiduría*”.

Para el Nasa, cuando se teje se hace memoria, se arma un cuerpo a la vez que se desarrolla pensamiento, saber y conocimiento, se hila la historia del pueblo. El arte del tejido, con infinita simbología para la cultura Nasa, llega a mi investigación como la analogía adecuada para construir y organizar el cuerpo de testimonios que había recopilado hasta el momento. Así, con el mismo cuidado que la mayora Adelaida, pero sin la misma destreza, me encontré tejiendo las voces de Fanor, Adán y Darío. Tomando cada historia como hilos que se mantienen anudados por la fuerza del viento. Mi intención en el ejercicio de *Pud* (Hilar, Entrelazar), fue la de encontrar aquellos nudos, puntos de encuentro, contradicciones, saberes y decisiones en cada uno de los hilos, para luego entrelazarlos en un único tejido.

Como tres afluentes que confluyen en un mismo río, las voces de Darío, Adán y Fanor se encuentran en algunos segmentos de vida; no obstante, cada uno se encamina por distintas vertientes guiados por la práctica propia del músico Nasa, su indomable libertad. Así como las ráfagas de viento son impredecibles, la vida del músico se moviliza en un constante devenir, mantienen largos periodos lejos de casa probando nuevos escenarios, demostrando su resistencia y dando a conocer su melodía, construyendo una representación multifacética de su forma de vida.

Estas fases que deliberadamente se encuentran ligadas al ejercicio musical, cuentan a tres voces los diferentes escenarios en los que la música cobra algún significado, comenzando desde los lazos familiares, la formación espiritual, la vida escolar, la cotidianidad en el Resguardo, los cambios, las ideas y los planes de vida. Particularmente, fueron estas mismas fases las que le dieron estructura al tejido. El orden para la escritura de los relatos se derivó de su análisis e interpretación de la narrativa, siguiendo a Bourdieu: “El poder de las palabras no es sino el poder delegado del portavoz, y sus palabras —es decir, indisociablemente, la

materia de su discurso y su forma de hablar— son como máximo un testimonio más de la garantía de delegación de que está investido” (2014: 87). Es decir, que a pesar de las preguntas que diseñé a manera de guion, fueron los sentidos encontrados en cada frase, anécdota, expresión o palabra, los que conformaron el cuerpo del tejido.

En el ejercicio de entrelazar, debido a que la memoria no es ordenada ni coherente ya que además pasa también por el filtro de quien narra, procuré materializar la melodía del músico Nasa a través de su vida y su trasegar. El entrecruzamiento de los relatos -apoyada en el programa *Atlas.ti*- consistió en la revisión una por una de todas las transcripciones tanto de Fanor, Adán y Darío como de aquellos que se involucraron en sus recuerdos por alguna experiencia significativa o por observaciones en campo que consideré relevantes para la investigación.

La influencia de mi experiencia propia en el territorio hace parte del análisis que realicé construyendo la representación del músico Nasa. La voz del investigador que considero no debe desaparecer en el ejercicio de la interpretación, incluye también la riqueza de lo vivido y observado en campo. Las contradicciones, las incertidumbres, los hallazgos, los encuentros con la teoría y la historia registrados en el diario, hace las veces de aguja sobre el tejido final.

#### *Fxi'j* (Escribir)

En el Nasayuwe las palabras pueden tener varios significados. Cuando se habla espiritualmente o de forma contextual, las palabras adquieren un sentido de metáfora, como por ejemplo *ãsx* que traduce *vaciar granos o frutos* también puede significar *escribir en un papel*. Vaciar los frutos o escribir, es la posibilidad de plasmar o perpetuar el conocimiento adquirido, es también una forma de transmitir y de retornar al análisis siempre que se requiera. Es la *escritura* un ejercicio transversal a todas las actividades o momentos de mi investigación, desde el registro en el diario de campo hasta la transcripción de los relatos y el análisis de estos.

La palabra trazada y sus múltiples lecturas me permitió organizar en una representación coherente, los elementos de la información en fases o hitos temáticos. Lo que transforma al texto narrativo (cuerpo del tejido) en la historia -contada a tres voces- de músicos Nasa, desde su nacimiento, formación y devenir, porque, retomando a Bertaux:

---

“hacer un relato de vida no es vaciar una crónica de los acontecimientos vividos, sino esforzarse por darle un sentido al pasado y, por ende, a la situación presente; es decir, lo que ella contiene de proyectos” (1999:12).

Estos relatos que en realidad son segmentos de vida de los músicos Nasa, fueron escritos desde el *Nasnasa fxi'zenxi* o *nasa uusa's ew atxahcxa* (pensar con un corazón Nasa), en un intento por buscar los sentidos personales que se infiltran en el relato y que el Nasa le confiere a la música desde su cultura y lugar como indígena. Por eso la razón de presentar esta investigación en un tipo de escritura en primera persona incluyendo palabras en Nasayuwe cuyos significados -algunos metafóricos y espirituales- transmiten la experiencia musical de manera cercana, familiar, espiritual y sintiente, porque así mismo se expresa y se vivencia al interior de los Nasa.

El ejercicio de memoria y biografía que queda en la escritura, pretende también ser una fuente histórica para el Resguardo de Tumbichucue y para la Asociación de Autoridades del Consejo Territorial de Pueblos Indígenas Juan Tama como archivo que pueda emplearse en la narración cultural e histórica del pueblo. La apropiación de estos relatos es una contribución al esfuerzo que han realizado las autoridades por mantener viva la memoria de las prácticas ancestrales, además de divulgar la riqueza espiritual e histórica que pervive en ellas.

La extensión de los testimonios corresponde a la contextualización de las historias; si bien para mí fue necesario hacer énfasis en las ideas centrales que mencionan los músicos en la narrativa, tanto para el lector como para el análisis consideré relevante dar cuenta de dónde y cómo surgieron las reflexiones. Cada relato tiene un propósito y pese a que realizo descripciones de cada uno procurando situar los datos en la historia del Resguardo y su configuración, son los testimonios los que adquieren el protagonismo, pues leer a los músicos significa no solo acercarse a su historia sino también conocer el mundo a través de su mirada.

Todas las citas incluidas fueron tomadas de la transcripción de las entrevistas y de los apuntes consignados en mi diario de campo. Estas citas las cuales presento entre comillas y en letra cursiva, intervienen de manera aparentemente aleatoria, pero en realidad aparecen en el sentido y orden que las experiencias de los músicos le otorgaron a los temas; las ideas que fueron recurrentes, las coincidencias y los diacronismos que hicieron parte de los relatos,



---

marcaron la pauta en el desarrollo y los resultados de mi investigación. Siguiendo estos momentos, escribo finalmente en tres capítulos la forma como la música presenta un papel relevante en la vida del *aysu kuuvxsaa* desde la experiencia e historia de los hermanos Pame, encontrando en su narrativa varias transversalidades, una ligada a la otra que, sin embargo, permiten distinguir tres temáticas importantes: el territorio, el acontecer y el devenir.

Por ello, en el capítulo uno que denominé *Territorio, viento y espiritualidad*, se encuentran las lecturas que los músicos han construido frente a la noción de territorio, su origen y la forma como lo *vivencian*. Debido a que el *aysu kuuvxsaa* recorre el territorio como cumplimiento del *mandato espiritual*, lo reconoce y lo revive como una experiencia vital, pues el músico camina el territorio al son de la flauta y los tambores, llega a los lugares sagrados y los armoniza con su melodía porque conoce el lenguaje de los espíritus y así mismo busca protegerlo de las desarmonías, es una forma de habitarlo.

En un símbolo de territorialidad el músico identifica con claridad los límites del Resguardo, sabe la historia y las leyendas de los ancestros que le dieron su origen y en un acto político de resistencia aprendió el lenguaje administrativo y jurídico que domina el *musxka*, en el que se sustenta su autonomía y el reconocimiento de sus derechos sobre la tierra. Es la forma como el músico da cuenta del territorio, en una unión inquebrantable entre la naturaleza, la espiritualidad y el sentido político.

En el segundo capítulo: *El acontecer músico en el Resguardo de Tumbichucue (historia contada a tres voces)*, doy cuenta de la forma como la música acompaña la *vida* de los hermanos Pame desde sus memorias y reflexiones sobre la relación que han sostenido con la música desde sus primeros años de vida. Los relatos aquí giran en torno a su infancia y a los espacios familiares donde nace la admiración y el compromiso por la forma de vida del *aysu kuuvxsaa*, el tipo de formación que recibieron y el lugar que ocupa la música en la vida cotidiana del Resguardo, ligado al camino espiritual que cada uno tomó para acceder al *don* de la música.

Sus historias resaltan el papel que cumple la sonoridad en los rituales, la convivencia y armonización de la comunidad, reflexionan acerca del papel que cumple la escuela acerca del proceso de transmisión de saberes y su influencia en la revitalización de la cultura Nasa,

reflexiones que se dan actualmente en el Resguardo y que abren paso al tercer y último capítulo.

En *El devenir del músico*, la narrativa de los hermanos Pame presentan los cambios y permanencias que se dan en la formación de los músicos desde su lugar social, cultural y espiritual, esto en medio de las luchas del presente por la preservación de lo propio. En este espacio se menciona el cambio histórico y cultural que ha tenido el Resguardo de Tumbichucue a partir de sus prácticas cotidianas y las necesidades políticas o de organización social dadas en medio de un *devenir* que se encuentra siempre en constante construcción.

A este cambio permanente lo denominé la *metamorfosis*, un proceso de adaptación a las transformaciones que propende por la identidad indígena desde la ley de origen, es el momento donde se crean nuevos imaginarios frente al futuro de la música y su ejercicio de transmisión. En este periodo los músicos recuerdan la “salida” del Resguardo a las grandes ciudades y lo que implica esto para sus familias, la forma como la música moviliza la memoria con el nacimiento del *Encuentro de Diálogo de Flautas y Tambores*, y el ejercicio de revitalización de las expresiones culturales tradicionales frente a la construcción del Plan de vida.

Todo lo anterior mencionado desde los lugares que marcaron huella en el caminar del músico y resignificaron el papel de la música en el tejido social del pueblo Nasa. Es el caso, por ejemplo, de la llegada de la música popular al territorio y la participación de los músicos no indígenas en el escenario musical; estos agentes culturales externos o *de afuera* se unen a las discusiones frente a *la construcción de lo propio* y dejan un campo abierto a las reflexiones posteriores, suscitando en la música un espacio también para el diálogo con las nociones globales que continuamente los atraviesan y los constituye como actores sociales.

---

## Capítulo 1.

### Camino hacia el *Wejxa Vxiç*: Territorio, viento y espiritualidad

*Imagen 1. Camino al Resguardo Indígena de Tumbichucue (2022)*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Debido a que el músico hace parte de la vida ritual del Resguardo y se convierte en el puente que comunica al mundo espiritual con el mundo de los Nasa, recorre el territorio y lo vivencia a través de la música, reconoce los lugares sagrados y los armoniza a través de su melodía. El músico sabe entonces dónde, cuándo y cómo interpretarlo, por ello su narrativa sobre el territorio se convierte en algo fundamental para mi investigación, porque es en ella en donde se evidencian sus orígenes, representaciones, vínculos e interpretaciones que influyen en las historias de vida.

Por lo tanto, al preguntar sobre el territorio en Tumbichucue, las primeras historias que escuché nacieron de las palabras que contaron los mayores acerca de la leyenda del *Cerro del Tesoro*. Siendo este uno de los primeros referentes que se instaura en la memoria de los músicos, es mi punto de partida para reflexionar sobre los elementos comunes encontrados en su narrativa. El primero de ellos habla acerca de su conexión con la naturaleza; allí los músicos referencian los lugares sagrados, los lagos, ríos y páramos que delimitan el Resguardo y constituyen el sustento de la comunidad, razón por la que significan lugares de alta espiritualidad donde también ubican el origen del pueblo Nasa.

El segundo elemento refiere al mundo político y administrativo en el que Tumbichucue se constituye institucionalmente como resguardo indígena. Aquí la narrativa se presenta bajo el dominio del lenguaje *normativo* aprehendido por la comunidad en un símbolo de resistencia y defensa por el territorio. Las leyes y resoluciones que fundamentan su lucha política se enlazan también con el tercer elemento encontrado y que incluye los mandatos espirituales y la ley de origen en los que se establece su cosmovisión sonora.

En este último abordó el origen del territorio Nasa a partir de los vientos y los grandes espíritus que habitaron el cosmos, integro aquí algunas pinceladas acerca del pensamiento Nasa, su noción de tiempo y la importancia del *don* de la música en la armonización y vida del pueblo. Para anudar estas experiencias profundizo en cada uno de estos elementos, obteniendo un primer acercamiento al contexto de los músicos del Resguardo desde una múltiple lectura en donde confluye lo político, cultural, histórico y espiritual. Estos componentes los reconstruyo a partir de sus relatos y el archivo recopilado por Joanne Rappaport (1982), Elias Sevilla (1978), Marcos Yule Yatacué y Carmen Vitonas Pavi (2004). Cada hito temático devela el origen de Tumbichucue, los aspectos culturales y relacionales que lo constituyen y la forma como se representa en la experiencia del músico a partir de la interpretación de la música tradicional de flautas y tambores.

---

## Ascendiendo al *Vxiu kafx thã'* (El Cerro del Tesoro), Tumbichucue

*Imagen 2. Resguardo indígena de Tumbichucue (2018).*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Revestido de una densa neblina constante y celosa que lo escuda ante la indeseada visita de los extraños, se levanta entre peñascos, un pico alto donde “los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra” como Luvina de Juan Rulfo, así es el *vxiu kafx thã'* (Cerro del Tesoro), corazón de Tumbichucue y del pueblo Nasa, como lo refiere Rappaport (1982: 377-382). Para llegar a él fue necesaria la compañía de músicos y autoridades espirituales quienes realizan este recorrido como

---

ejercicio de reconocimiento y fortalecimiento de los lugares sagrados en el marco del Encuentro de Diálogo de Flautas y Tambores.

Antes del ingreso, el *thë' wala* (autoridad espiritual) debe solicitar el permiso a los espíritus y armonizar al grupo. No pueden participar mujeres durante los días de menstruación, ni personas que aparentemente guardan codicia en sus intenciones, debido a la leyenda que el músico mayor Jose Adán Pame, sentado en el tronco de un árbol caído, vestido de capisayo con un sombrero grande y con el primer rayo de sol de la mañana golpeándole en su rostro, comienza a relatar:

*“Le dicen el Cerro del Tesoro y este existe hasta hoy. En esa época (1577) los nativos estuvieron trabajando para recuperar el oro y en el cerro construyeron un túnel en forma de una casa grande para guardarlo. En Plata Vieja (Huila) hoy conocido como la Argentina Huila, se encontraba todo el oro en manos de los españoles pues lo habían robado, los nativos planearon cómo ir a recuperarlo. Para esto trabajaron muy duro. Cuando terminaron de hacer el túnel se fueron a rescatar el oro que les habían usurpado.*

*En aquel entonces existía un cacique llamado Calambás de Mosoco quien era el que dirigía al pueblo nativo para recuperar el oro. El cacique organizó aproximadamente a tres mil guerreros nativos de varios resguardos. En cabeza de él se fueron hacia la Plata Vieja, en donde ellos sabían que los domingos en la mañana los españoles se reunían en la iglesia para llegar a la misa en medio de las fiestas de San Sebastián. Se fueron preparados, un grupo para pelear y el otro en fila para traer el oro en cadena humana (mano en mano).*

*Los indígenas guerreros rodearon la iglesia, entraron por la puerta, atacaron contra los que estaban en la misa y mataron a todos los españoles, a nadie dejaron escapar. Atraparon al sacerdote, lo ataron y lo hicieron caminar por toda esta montaña, le dieron la vuelta, se regresaron por el camino de Belén (Pedregal) pasando por Turminá, luego por Inzá hasta llegar al cerro de Tumbichucue. Cuando los españoles se dieron cuenta que habían perdido la fortuna, decidieron perseguirlos para poderles quitar el oro. Los nativos organizaron una vigilancia, atentos a la llegada de los españoles, a sabiendas que ellos vendrían detrás del oro, hasta que los vigilantes se dieron cuenta que llegaron al alto.*

---

*Sobre un peñón los indígenas construyeron un puente de madera amarrado con bejuco; les sacaron punta a unos palos de chonta, los clavaron en lo profundo y esperaron a que los españoles pasaran. Cuando los españoles iban a mitad de puente, cortaron los bejucos haciendo que éstos cayeran al cañón de la quebrada Tominó donde los nativos habían colocado esas estacas de chonta, para que los españoles al caerse murieran en esa trampa. Fue así como aquellos españoles murieron; en ese momento los nativos recobraron su tranquilidad, cuidando el oro guardado en este cerro, actualmente llamado el Cerro del Tesoro. Hoy en día a este cerro le guardan mucho respeto, cualquier persona particular no puede andar por él sin pagar una ofrenda, primero hay que hacer un ritual de armonización para poder tener acceso a este sitio sagrado que a ningún blanco le es permitido entrar, persona que entre desarmonizada le sobrevienen truenos, relámpagos, aguaceros, fuertes vientos, enfermedades y hasta la muerte”.*

No es coincidencia que sea esta hazaña heroica en la que el pueblo Nasa vence al *español saqueador*, la que se posiciona como la leyenda más popular entre los lugareños y los visitantes, pues es una forma de advertir que *“cualquier persona particular no puede andar por él, [...]ningún blanco le es permitido entrar”*. Esto que Ricoeur denomina como la “identidad narrativa” demuestra que, “el relato construye el carácter duradero de un personaje, [...] al construir la identidad dinámica propia de la historia contada” (1977: 344), es decir que, a través del *héroe* quien en el relato se presenta como *“el cacique Calambás”* en su acto de valentía al dirigir *“al pueblo nativo para recuperar el oro”* constituyó parte de la identidad con la que los habitantes de Tumbichucue se identifican.

La potencia que tiene esta leyenda por las afirmaciones finales del mayor y el belicismo del relato, hace que el pueblo Nasa se cimiente sobre las huellas de un pasado reciente de guerra y territorialidad. La leyenda se convierte entonces en una forma de resistencia del indígena ante la colonia que advierte a los visitantes sobre su *capacidad de rebelión* con la que se identifican. Esta forma de *apropiación simbólica del territorio* la percibí también en la armonización que recibimos del *thë’ wala* con las plantas medicinales, ya que, si el Cerro se nublaba y se cubría con impasibles vientos, se nos atribuía principalmente la responsabilidad a nosotros los extranjeros por ser desconocidos y por llevar

con nosotros las *enfermedades del espíritu* que irrumpen con nubes y tormentas para no permitir el ingreso hasta la cumbre.

*Imagen 3. Limpieza y armonización. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: Mateo Leguizamon Russi. Memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Es probable que las *enfermedades del espíritu* que nos acompañaban se hicieran presentes, o quizá alguna de las indicaciones del *thë'wala* no se cumplió, pues el Cerro quien supo de nuestra presencia a mitad de camino se vendó en gruesas nubes, el viento y la lluvia no permitieron que el grupo avanzara. Tomamos la decisión de parar y refugiarnos del frío bajo un inmenso árbol de guamo. Allí los mayores contaron nuevamente la historia del Cerro, y al finalizar, los músicos a son de flautas y tambores comenzaron a tocar. En unos minutos las nubes se disiparon, los vientos se suavizaron y varios pájaros se acercaron haciendo coro con el sonido de las flautas. La siguiente fotografía captura el momento en el que los músicos lograron apaciguar los vientos:



*Imagen 4. Ascenso al Cerro el Tesoro. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: Mateo Leguizamon Russi. Memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Así de mágico es el territorio de Tumbichucue. Lugar en el que se materializan los mitos y las leyendas que deliberadamente se han ido incrustando en la tradición oral del pueblo Nasa. Es con este relato que los mayores comienzan a explicar la relación que construyeron con el territorio y la capacidad armonizadora que posee el *aysu kuuvxsa* para equilibrar las fuerzas espirituales de la naturaleza.

La leyenda del Cerro del Tesoro representa entonces un antiguo ejercicio de soberanía territorial en el que los Nasa le dan paso al cumplimiento de la ley de origen, donde los hijos nacidos del agua, del *Ksxa'w Wala* (Gran espíritu), hermanos de las plantas, los animales y los minerales protegen y cuidan el territorio, demarcando así el camino que antes ya habían recorrido sus antepasados para el reencuentro con la naturaleza, el cosmos y los espíritus.

De esta forma, la leyenda y la *armonización* de los músicos simbolizan una de las fuerzas con las que los Nasa habitan el territorio, es el lugar espiritual y político en el que se

---

cimenta Tumbichucue. No obstante, a esta narrativa se le desprenden otros tres componentes. El primero de ellos refiere al vínculo que han construido con la naturaleza y su relación con el agua como recurso que sostiene la vida. El segundo es el aspecto político en el que el territorio de Tumbichucue se constituye desde la institucionalidad como resguardo indígena y el tercero, es el nacimiento espiritual del pueblo Nasa que lo identifica como pueblo ancestral.

Iniciaré con el primer componente donde se involucran en la narrativa los elementos que hacen parte del paisaje y los recursos naturales; es Yaid Bolaños, quien en ese momento -en el año 2022- se posiciona como autoridad mayor o gobernador de Tumbichucue, y durante mi recibimiento decide compartirme su lectura sobre el territorio, iniciando su relato con la frase “*Nosotros somos Yu’ Lluçx (hijos del agua)*”:

*“Con un área aproximada de 3.394 hectáreas, históricamente Tumbichucue ha sido un lugar sagrado porque allí en la parte alta, en la parte montañosa hay nacimientos de bastantes fuentes hídricas como por ejemplo la quebrada del Coquillo. La quebrada del Coquillo tiene una historia muy particular y es que según la tradición oral desde allí nacían las cacicas de la época, durante la conquista incluso dicen que nacieron cacicas como María Mandiguagua, Angelina Gullumuz, la cacica Gaitana, muy probablemente nacieron a través de las crecientes.*

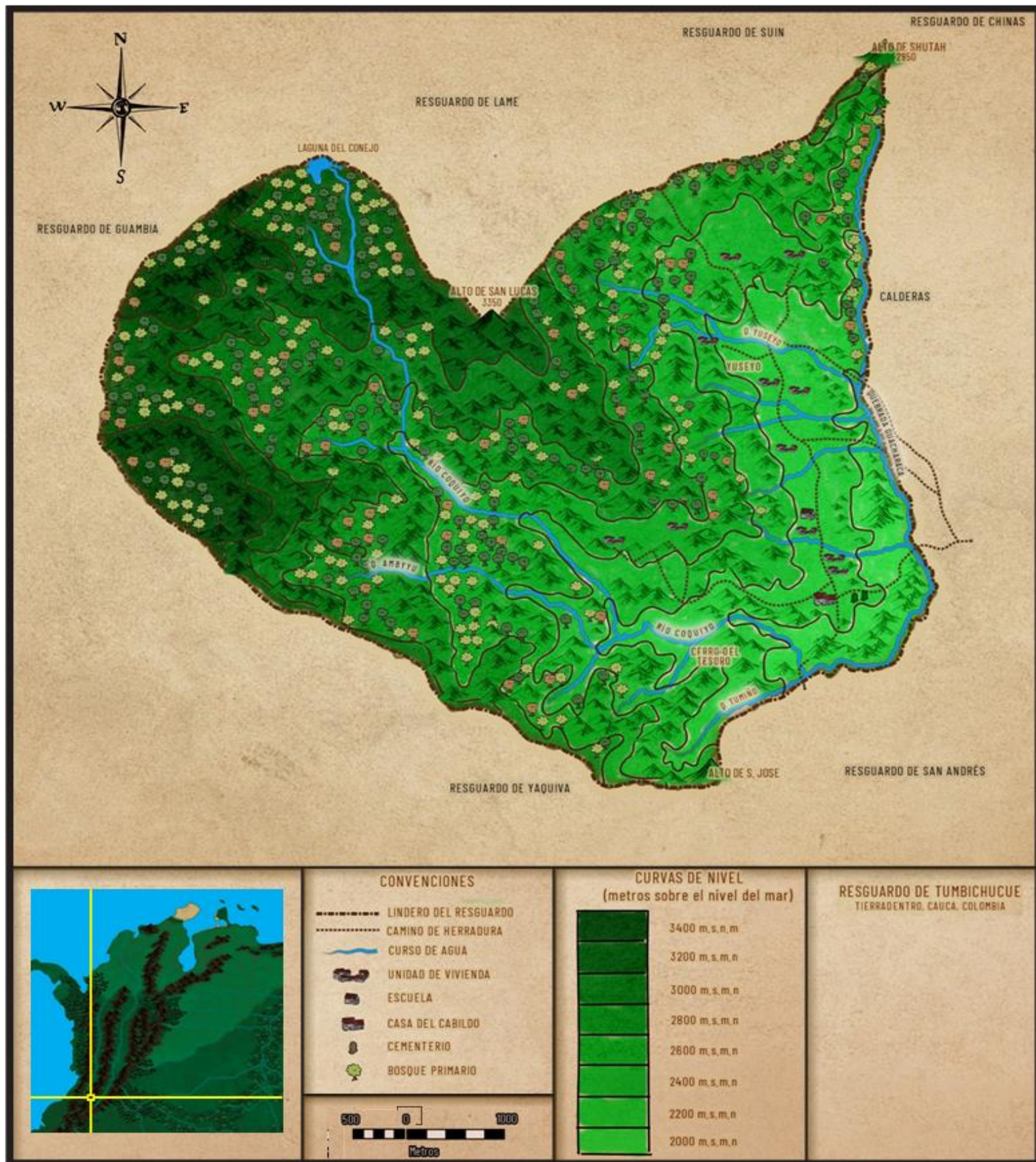
*De las aguas bajarían estos personajes que inicialmente tenían una figura de culebra, con el tiempo comienzan a crecer y a tomar la forma de humanos, esto pasaba en la quebrada de Coquillo. También está la quebrada Hilacha, es una quebrada muy importante a nivel del territorio porque al bañar a los niños ahí, estos crecen muy fuertes y resistentes, no solo fuertes en la parte física sino fuertes en la parte espiritual, de allí nacían también los dones, las sabidurías, las habilidades, la vocación de ser músicos. Por ejemplo, cuando los llevaban en ciertas épocas a bañar a los menores, especialmente en los meses de los vientos que arranca a finales de agosto y septiembre, se convertían en grandes músicos, y precisamente sobre la orilla de esa quebrada, vivían los mayores músicos de apellido Calambas y Quiuanas, en su momento”.*

Las palabras de Yaid parecieran anudar el mundo de los espíritus y el nacimiento de los caciques entre los cauces del río y las quebradas de Tumbichucue. La importancia de la

naturaleza como el principio de todos los referentes espirituales primordiales del pueblo Nasa, se sustenta en la idea de que cada laguna o nacimiento de agua es un sitio sagrado, es la relación armónica que construyen con la naturaleza, es la “ley de origen”, la razón por la que al igual que los cerros donde habitan los espíritus mayores del viento, el agua es señal de vida y nacimiento de todos aquellos que guían el sendero de los Nasa. Grandes caciques y músicos se acunaron en las aguas sagradas de Tumbichucue, lugares de *alta espiritualidad* que delimitan el territorio y lo cercan en una inmensa cuna natural:

Al oriente se ubica parte de la desembocadura de la quebrada Guacharaca; al norte avanzando hacia el occidente se encuentran los ríos Moras y Coquiyó. De allí se continúa hasta la laguna del Conejo, nacimiento del río Coquiyó. En el occidente siguiendo hasta el sur por la parte más alta de la cordillera se dividen los ríos Cauca y Magdalena hasta el comienzo de la serranía. Finalmente, caminando hacia el noreste se encuentra el nacimiento de la quebrada Tomino hasta la desembocadura del río Coquiyó, construyendo así el mapa del Resguardo Indígena de Tumbichucue:

Imagen 5. Mapa del Resguardo Indígena de Tumbichucue



Fuente: Carlos Alonso Cárdenas

---

Esta cuna natural, delimitada por el abrazo de grandes nacimientos de agua y que hace parte de la estructura vital y de sustento del Resguardo, se ubica en una zona geográfica mayor denominada por los españoles como *Tierradentro*. Esta región del departamento del Cauca ubicada sobre la cordillera central y perteneciente a la vertiente del río Magdalena, ha sido el lugar en el que sitúan al pueblo Nasa “desde el siglo XIV” (Bernal, 1954:80). Algunas hipótesis mencionan que los Nasa llegan a la cordillera central después de haber recorrido el inmenso valle del río Magdalena desde la tribu Caribe (Ávila, 2011:45), otras proponen que llegaron por la selva tropical desde la Amazonía por sus rasgos y similitudes con la mitología Tukana (Rappaport, 1982:83) o quizá fueron las antiguas luchas por el territorio que mantenían los pijaos, yalcones y timanaes, las que hicieron que se refugiaran en las altas montañas.

Lo cierto es que su corazón se alberga sobre la franja montañosa aledaña al volcán Nevado del Huila, cuyas elevaciones varían entre los 700 y los 3.500 metros sobre el nivel del mar. La pendiente que desciende desde el nevado y la que se desprende de los páramos de las Delicias, Moras y Guanacas, ofrecen una accidentada geografía que acompaña al sistema hidrográfico liderado por el río Páez. Bailando de norte a sur sus aguas recorren la cordillera alimentando el río Moras, Coquiyó, Ullucos, Simbolá y Narvárez. Esta presencia del río Páez y el volcán es especialmente relevante para el territorio, pues su potencial riesgo de erupción significaría un desastre natural igual o mayor al ocurrido por la avalancha del río Páez el 6 de junio de 1994.

Las consecuencias de este suceso se presentan en las narraciones de los músicos como un elemento importante en el desarrollo de los resguardos que habitan el territorio, en especial para Fanor quien durante un recorrido que realizamos por el caserío de Pueblo Nuevo lo recuerda de la siguiente forma:

*“Dicen los mayores que fue una lección de la madre naturaleza, pues esta se encontraba cansada del desorden, la violencia y los actos de desobediencia. Desde el 94, desde los tiempos de la avalancha empezó a perder fuerza la cultura, la música, el arte de las manualidades y el Nasa Yuwe, nuestro idioma. Los líderes comenzaron a trabajar mucho en ese tiempo y como murieron muchas personas acá en Tierradentro, los líderes empezaron a hacer gestión. Llegaron muchos proyectos y mucha ayuda humanitaria al territorio, pero entonces, así como llegaron las*

---

*ayudas, comenzó a llegar mucha gente extranjera, de aquí mismo de Colombia, pero ajenos al territorio, estudiosos y todo, pero ajenos a lo nuestro”.*

El impacto de la avalancha que describe Fanor, sumado a los golpes de violencia y pobreza que aturde a los resguardos de la región implicó una serie de desplazamientos y afectaciones en el tejido social que culminaron en la pérdida no solo de una cantidad inmensa de vida humana, sino también del territorio. Estas pérdidas llevaron a los Nasa al *declive paulatino* de su cultura.

Fanor lo describe como el momento en el que la comunidad se vio obligada a establecer vínculos con *los de afuera* de una manera más rápida y directa, creció la necesidad de comunicarse en castellano y con el tiempo el nasayuwe se fue desvaneciendo, la tradición se desfiguraba entre la lucha por la supervivencia y la recuperación de la Madre Tierra. La avalancha significó el “*olvido y casi desaparición*” de su cultura. Este *punto de irrupción* en el proceso de transmisión y el ingreso repentino de los agentes culturales externos al territorio fue clave en la formación actual del músico, elemento que abordaré más adelante junto con las discusiones sobre los cambios culturales en el Resguardo.

No obstante, los antiguos asentamientos que históricamente hicieron parte de este territorio sostienen hoy una energía casi palpable a la percepción del más incauto. A través de la siembra de sus muertos en los altos hipogeos sobre el perfil de la montaña, el antiguo pueblo de San Agustín ubicado en la zona de San Andrés de Pisimbalá que limita con el Resguardo de Tumbichucue, protegieron y sacralizaron el territorio por medio de enormes lajas de piedra talladas en alto relieve con figuras teriomorfas. Las vibraciones de las sociedades que algún día fueron parecen transmitirse a las nuevas generaciones, solventando la fuerza y ferocidad que popularmente caracteriza al pueblo Nasa. Logrando así que, muy a pesar de los pronósticos, no decayeran demográficamente durante el siglo XIX y XX, como sí lo harían los demás pueblos originarios que se asentaron a lo largo del territorio colombiano.

En medio de un proceso de asimilación por la sociedad dominante y durante largas etapas de lucha y resistencia, han asumido posturas altamente reivindicativas, lo que históricamente ha permitido la pervivencia de los indígenas Nasa: “[...] se convirtieron en el grupo indígena sobreviviente más numeroso de Colombia. Aún conservan su idioma, muchas

---

de sus creencias y costumbres ancestrales, su propia forma de organización social, así como la música y el arraigo a la tierra madre que los ha visto nacer durante milenios” (Puerta, 2005:80). Esta postura reivindicativa le ha permitido al pueblo Nasa adoptar un “tipo de conciencia histórica” que lo prepara frente al contexto político contemporáneo. Para ejercer su soberanía territorial y lograr el reconocimiento como sujeto de derechos, los Nasa retoman la herencia de la visión histórica de algunos líderes dirigentes quienes les enseñaron que, la autonomía del pueblo indígena dependía de su *poder intelectual* y del dominio del lenguaje hegemónico.

En el texto de Sevilla (1978), por ejemplo, se menciona que Tumbichucue aparece por primera vez en unas crónicas históricas acerca de la *Numeración de Indios* efectuada en el Pueblo de Santa Bárbara de Lame, anexo de la parroquia de San Fernando de Vitoncó en 1571. Con la desaparición de las encomiendas y posteriormente la constitución del Resguardo de Lame en el siglo XVIII, el cabildo de Tumbichucue comienza a organizarse bajo su sombra (p. 34). No fue sino hasta 1950 en donde comienza a propugnar legalmente su autonomía. Momento en el que el Resguardo de Calderas también reclama la parcialidad de su territorio (Sevilla, 1978: 87). Suceso que recuerda Yaid como elemento clave en la constitución del Resguardo de Tumbichucue:

*“Antiguamente Tumbichucue hacía parte de otro territorio ancestral que se llama Lame, luego se separa de Lame y hace parte de otro territorio que se llama Calderas, fue así como su historia inicia. A partir de varios trabajos de investigación antropológica que se hicieron durante el año 1975 aproximadamente y bajo la Resolución Número 0055 el 8 de marzo de 1978 se crea el territorio de Tumbichucue como Resguardo Indígena, con reconocimiento por parte del Ministerio que en esa época era INCORA Alta Agencia Nacional de Tierras e igualmente por parte de la demás institucionalidad”*

Las palabras de Yaid me permiten abrir la puerta al segundo componente inmerso en la narrativa de los músicos y que refiere al lugar del lenguaje *jurídico* y *administrativo* en el proceso de resistencia y reivindicación de los derechos del pueblo Nasa. Siguiendo el pensamiento de los antiguos caciques Juan Tama de la Estrella y Quintín Lame, quienes encontraron en el dominio de la palabra escrita de los colonizadores, la posibilidad para

enfrentarse al *blanco*, el pueblo Nasa aprende que existe una necesidad política de alfabetización y comprensión de las leyes o términos burocráticos hegemónicos.

Por esta razón las resoluciones, las leyes y normativa del Resguardo se incrusta en la narrativa del territorio como elemento que posee una carga simbólica de territorialidad, pensamiento que los antiguos caciques delegaron al “movimiento intelectual Nasa” al que Joanne Rapaport describe como “una ideología y un lenguaje que ha facilitado la descolonización del pensamiento [...] una concepción propia de la naturaleza de la dominación colonial” (2000: 51). Este movimiento que habla acerca del potencial organizativo de los pueblos indígenas quedó registrado como huella sobre el asfalto en las reflexiones de Quintín Lame: “por medio de mi fe que dejo escrita [...] se levantará un puñado de hombres indígenas el día de mañana y tomarán los pupitres, las tribunas, los estrados, las sesiones jurídicas” (Lame, 2004:191), palabras que se retoman actualmente y se establecen en el Plan de Vida del Resguardo.

La conciencia histórica sobre el poder que adquiere este conocimiento y la valoración de la escritura demuestra que así, con título autónomo desde tiempo atrás los indígenas Nasa de Tumbichucue han vigilado y defendido con potestad el territorio. Se constituye como el primer resguardo de indígenas en la República de Colombia, a partir de un inciso -olvidado hasta entonces- en la ley 135 de 1961 sobre la reforma agraria social que reconoce a las comunidades indígenas en los procesos de asignación de tierras, “655 resguardos serían creados más adelante, siguiendo el ejemplo de Tumbichucue, los restantes son de origen colonial” (Sevilla, 2007:138).

Este reconocimiento legal como hito histórico en el desarrollo político y organizativo de los resguardos indígenas de Tierradentro, hace comprensible la amalgama de huellas que se incrustan en el pasado-presente de sus habitantes, enmarcándolo así en una lucha y defensa continua por el territorio. Por ello, tanto para Yaid como para los mayores del Resguardo es importante resaltar que el trasegar de su pueblo ha sido acompañado desde siempre por este ímpetu de amor y respeto por el territorio, fundamentado también en la riqueza de significados y expresiones culturales que se derivan de su sentir espiritual, como lo refiere Yaid en su relato:



*“Tumbichucue se debe al nombre de un pajarito, la torcaza, que en Nasa Yuwe se dice tub luuɕxkwe, en castellano se menciona Tumbichucue, en Nasa Yuwe se entendería como la planada de las torcazas, o la planada a donde venían las torcazas a alimentarse de la semilla del laurel. Otra versión dice que Tumbichucue se trata del nombre de una princesa cacica que habitó en su momento y que se llamaba Tumbichuquia.*

*Tumbichucue es habitado por los indígenas Nasa, todos Nasayuwehablantes, la mayoría de las mujeres que habitan son tejedoras, tejen mochilas, cohetenderas, ruanas, anacos. En el caso de los hombres se dedican más al tema de la agricultura, pero en sus tiempos libres tejen sombreros de pindo o en su defecto también de palmera. También tejen atarrayas para cazar las torcazas, hasta hace poco se hacía esa labor, los hombres ocupaban ese espacio para tejer atarrayas. Actualmente se encuentra conformado por más de 1020 comuneros y comuneras, pues la mayoría de los jóvenes hacen parte de la Institución Educativa junto con los niños, y los más pequeños están en el programa Semillas de Vida, un programa especial que tenemos los pueblos indígenas para garantizar la formación y acompañamiento en temas pedagógicos a los niños y a las niñas”.*

Las prácticas artesanales que menciona Yaid se suman a estas expresiones que nacen de su cultura y se convierten también en el principal sustento económico del Resguardo luego de la agricultura. Lo que me lleva a recordar la importancia del panorama general del conflicto en el que se desenvuelve el Resguardo y que hasta hoy permea en la calidad de vida de sus habitantes. Al respecto, Alfredo Molano (2016) manifiesta que: “la región del Cauca y del Huila, ha sido una zona de alto impacto en los niveles de violencia y enfrentamientos por grupos armados, la respuesta está vinculada a dos grandes litigios históricos vigentes en esos territorios: la lucha por la tierra de los indígenas —paeces y pijaos— y la de los campesinos por el reconocimiento de sus derechos políticos” (p. 14). A partir de esto, el Resguardo de Tumbichucue se encuentra en una permanente lucha por reivindicar sus prácticas ancestrales y su reconocimiento legal y autónomo dentro de un pasado reciente de violencia en Tierradentro que establece la necesidad de crear programas políticos y educativos como el “*programa Semillas de Vida*” que menciona Yaid, para solventar los vacíos en cuanto a derechos educativos, salud y vivienda.

Sin embargo, Tumbichucue no solamente se explica por la historia de su constitución, su lucha política o sus límites naturales, existe otro sentido transversal que marca la referencia al momento de hablar del territorio, por ejemplo, el origen del Resguardo desde la cosmovisión Nasa. Este es el último componente presente en la narrativa de los músicos, habla acerca de sus orígenes y del universo de saberes ancestrales que hacen parte de un amplio espectro espiritual y permea la vida del *aysu kuuvxsa*. Retomando entonces el punto de partida de mi investigación donde el viento, la música y la leyenda hicieron parte de mi experiencia en la subida al Cerro del Tesoro, doy continuidad a la ley de origen del pueblo Nasa y sus mandatos espirituales:

---

### ***Ksxa'w Wala*, alegrar los espíritus como mandato espiritual y cosmovisión sonora del Pueblo Nasa**

Antes de presentar este último componente, me es necesario reflexionar acerca de los saberes que coseché durante mi proceso de investigación. La cosmovisión Nasa, a la que me acerqué desde un interés personal y como compromiso hacia quienes me acompañaron en el camino con sus relatos, fue la ruta que me permitió entender las experiencias de los músicos del Resguardo. Su idioma, por ejemplo, es altamente sintiente y con una basta conexión hacia el territorio, el cosmos y la fuerza de la naturaleza: *“Nuestro idioma es lenguaje del alma y de la tierra [...] la base, lo que sostiene y da cuerpo a la casa y a la vida, junto con la organización, la unidad, la producción, la familia, el territorio, la autoridad, la armonía, la espiritualidad y la educación, son fortalezas de vida”* (Yule y Vitonás, 2004:100). Lo que para mí fueron hallazgos, significaron también para la investigación, la materialización de las metáforas presentes en las anécdotas de los Nasa. Los términos y las analogías que intentan traducir al castellano se relacionan con las formas de habitar el mundo, al paisaje de su vida cotidiana.

En el Nasa Yuwe, se encuentra el pensamiento y el sentir del pueblo Nasa. Partiendo de esta afirmación, intentar discernir en las experiencias de músicos Nasa siendo una persona no nasayuwehablante, es altamente limitante. Es la razón por la que decido indagar sobre algunos de los sentidos y significados que se adhieren a su cosmovisión, a partir de las enseñanzas que los mayores me compartieron en territorio, y que fui hilando con las palabras escritas por Marcos Yule Yatacué y Carmen Vitonas Pavi, en el libro *PEES KUPX FXI'ZENXI “La metamorfosis de la vida”* a quienes agradezco enormemente por su aporte en la escritura de tan inmenso regalo. Sus enseñanzas trazaron una notable pincelada de conocimiento en mi trayectoria, demostrando que la *confrontación permanente* mencionada por Pierre Bourdieu, efectivamente causó sensibilidad, afección, una atmósfera de reflexión e interminable curiosidad hacia la posibilidad de otros mundos, aún no tan permeados por el devenir futuro.

*“Los Nasa somos continuidad y contenido del universo, de la tierra y del cosmos. Nacemos de nuestra tierra, ella nos amamanta y después volvemos a ella”* (Yule y Vitonás, 2004:98). Este es el punto de partida para entender el pensamiento Nasa y el *Kwe'sx Ikahnxi*

(mandatos propios). Su relación tan íntima con la naturaleza y con la vida misma hace que todo ser natural, tenga su propia dinámica. Por lo que en el nasayuwe se logra conjugar la palabra piedra, árbol, camino, viento o animal, no tiene distinción entre lo animado e inanimado porque hace parte del universo y por ende cumple una función en la estructura vital. Esta conexión con la naturaleza hace que el paisaje se contemple desde un constante movimiento.

La vida para los Nasa es el resultado de la interacción de fuerzas de la naturaleza que circulan en forma de espiral. Espiral que no retorna al punto de partida, sino que avanza. Es el ser y estar como proceso, es el estado y la existencia dentro de un mismo espacio. A este espacio se le concibe como el *Kwe'sx yat wala* (Nuestra Gran Casa) y como *Fxiw* (Semilla) por ser el lugar donde se habita, la célula y el corazón generador donde comienza la vida. El territorio se transforma en el *Kiwe ûus* (Corazón de la tierra) o de manera espiritual *Txiwe Nxhi'* (Madre Tierra), también se le denomina *Sxab Wes* (Guasca del Pueblo), el ombligo, el cordón umbilical, es el hilo del pueblo que lo conecta con los demás seres que constituyen y habitan el cuerpo de la Madre Tierra. Por eso cuando nace un niño se hace el ritual de la siembra del cordón umbilical a un lado del fogón o al lado izquierdo del patio de la casa, de esta forma el Nasa, a donde quiera que vaya estará ligado a su territorio y a su hogar.

La mujer, la portadora de vida, lleva dentro de sí la *ya'ja* (útero o mochila), el espacio en el que se llevan las *mxinx* (semillas u óvulos) quienes se dirigen por el *luucx dxi'* (cuello uterino o camino de los hijos) logrando que germine dentro de sí la semilla de la cual brota la persona. De la misma manera nace el animal y de la tierra brota y nace todo. Por eso, cultivar es el acto de entretejer y abrigar el cuerpo de una mujer, que es la Madre Tierra. En la cosmovisión indígena Nasa se mantiene un profundo sentido y conexión por el origen del territorio, la historia y el espacio sagrado (Yule y Vitonás, 2004: 117). Para el Nasa, el territorio mantiene viva la tradición de quienes la habitan, representa y describe los principios y prácticas de su cultura, es un proceso a través del cual el pueblo apropia y reapropia un espacio físico. Es la definición de su relación con la tierra, es la interpretación social del significado y de la utilidad de un espacio, el cual debe sostenerse en armonía y equilibrio con las diferentes formas de vida.

---

Por esto, la armonización como la capacidad de equilibrar las energías o las fuerzas de la naturaleza que interactúan e inciden en la vida, es la posibilidad del hombre para convivir y relacionarse con la naturaleza, es la búsqueda permanente de la tranquilidad y el bienestar. Son los *thë' wala* (autoridades espirituales), los encargados de mantener el equilibrio en las fuerzas tanto positivas o negativas, para que ninguna se sobreponga sobre la otra. Es decir que, armonía y equilibrio interactúan en la cotidianidad de manera unánime y su desequilibrio sería la causa de las tragedias naturales y sociales. De aquí la importancia de la música como armonizadora de la vida, pues sostiene el equilibrio entre el mundo espiritual y el mundo social.

Otro elemento sustancial que me permitió entender la visión del mundo Nasa, es el *Txanteywe'sx* (Tiempo y espacio de los mayores). “...Allá (en *Tumbichucue*) el tiempo se percibe de forma distinta, si usted siempre anda con afán, allá tendrá que esperar” fueron las palabras que escuché de uno de los visitantes que me acompañaba en mi viaje al Resguardo. El tiempo es una de las columnas que edifican su cosmovisión, debido a que en la tierra las semillas germinan y crecen en forma de espiral, así mismo la vida se forma a partir de capas o estadios, no es un tiempo de acontecimientos que se dan de forma lineal, es el devenir de un presente constantemente actualizado. Es el motivo por el que los músicos no hablan acerca de un futuro próximo o prometedor, idealizado. Es en el devenir permanente en el que se construye el *Ácxtey* (hoy), el único tiempo existente. Es allí en donde se crece y se madura, es el tiempo presente, el momento real, es el *ayte* (aquí). A este tiempo lo acompañan dos espacios, el *yecteywe'sx* (los de adelante) constituido por los antepasados, por los mayores que trazaron el sendero para los Nasa, es el espacio que está por delante, el que se logra ver, es la historia de los Nasa, y el *e'cteywe'sx* (los de atrás), es lo que permanece a la espalda, es lo que no se ve fácil, es lo incierto, son las semillas que aún no germinan, “es lo relativo” (Yule y Vitonás, 2004: 152). Es el *ãpa* (recién nacido) que la madre Nasa carga a sus espaldas con el *Taaw* (chumbe o faja), protegiéndolo y acompañándolo en lo aleatorio de la vida.

Lo único preciso en el tiempo del *e'cteywe'sx* es la muerte, que en realidad es la metamorfosis de la vida (Yule y Vitonás, 2004: 150), es el cambio y la siembra. La muerte implica volver al seno, es el retorno a los brazos de la Madre Tierra, es el regreso a la casa

de origen. Es la razón del *ûus ya'txya'* (recordar con el corazón), porque la muerte natural no es despedida, no es dolor, es el camino de los Nasa hacia el reencuentro con los ancestros, con los espíritus y el universo. La vida crece y se mueve como la fuerza del viento, en un ir y venir determinado por lo circular y lo elíptico. Los Nasa aceptan el cambio como un proceso de íntima espiritualidad y aprendizaje. Sin olvidar sus raíces; cual árbol que se ajusta a su cepa, el Nasa amarra la tierra, retorna a ella siempre que la necesite.

Interminables saberes son los que constituyen las bases del pensamiento Nasa. Cada uno de ellos que se involucra directa o indirectamente en los relatos de vida y en la experiencia de la música en el Resguardo de Tumbichucue, me permiten hacer un esbozo del mundo espiritual del cual nace el músico. A través del *Kuvxtxi' kawüt* (Mito del origen de la música) por ejemplo, narrado por Darío Pame al inicio de un espacio de intercambio de saberes con músicos mayores, encontré que se acopla también al mito de origen del pueblo Nasa:

*“Los mayores cuentan que Uma Kiwe (madre tierra) se formó a través de energías en un sonido que se puede escuchar más no tocar. Este sonido es wejxa, es energía. Por mucho tiempo en el espacio solo esto existía, luego estos sonidos se convirtieron en viento. El encuentro entre estos se tradujo en pequeñas partículas que se unieron unas con otras creando distintas formas. La Madre Tierra fue tomando la forma de una bola pequeña y los mayores la llamaron kiwe luuçx (tierra niña), fuente de vida, casa, semilla y madre. A'te (luna) se ubicó a su lado para aconsejarla, guiarla, estabilizarla, para que sus movimientos fueran armónicos, en forma circular”.*

Al ser el *wejxa* (espíritu del viento) una de las fuerzas elementales de la que se origina el cosmos, la música de flauta se convierte en el vehículo de conexión con este mundo espiritual. Desde tiempos ancestrales, la música fue el medio por el que los Nasa buscaron alegrar a los espíritus y armonizar el ambiente en comunidad. En la cosmovisión sonora del pueblo Nasa los relatos demuestran que la música es el inicio, el orden y la continuidad del camino, la memoria de los ancestros, el permanecer y el acontecer. De esta forma, para Darío, los *sonidos del viento* se convierten también en elementos constituyentes que demarcan el camino del músico:

*“La música Nasa es un sonido especial, es el sonido del viento, que proviene del corazón del Ksxa’w Wala, espíritu en Nasa Yuwe, literalmente significa sueño, pero cuando se habla espiritualmente se refiere al ksxa’w (espíritu) que cada uno de nosotros tenemos como seres humanos, pero también significa Ksxa’w Wala (el gran espíritu), o los músicos dicen kuvi we’sx el espíritu de la flauta o el espíritu del sonido. Los instrumentos tienen un estatus social, el rey de todos los instrumentos es la flauta, antes de que llegara la guitarra, le sucedía el tambor”.*

En el devenir del pueblo Nasa, no hay una palabra que describa el sonido producido por algún tipo de instrumento, ellos refieren a la música o al sonido en melodía como *nasa kuvx*, que traduce la flauta o música de flauta autóctona. Es por esto que la flauta posee un significado extenso en relación con la cultura y su cosmovisión, porque contribuye a lo que tradicionalmente se constituye como ser Nasa. El primer encuentro con este instrumento de viento al que denominaron *Kuvi*, lo recuerda Darío como un relato que le contaba su abuelo en su infancia y que se escuchaba con regularidad en el territorio pues era popular entre los mayores del Resguardo:

*“Cuentan los abuelos que antiguamente, la tierra se pobló mucho y los hombres comenzaron a pelearse los unos con los otros, algunos por la tierra o porque tenían de doce a veinte hijos y los espíritus se encontraban enfermos. En ese tiempo comenzaron a pelearse, hasta los hijos con el papá, padre con madre, ya no le hacían caso al sa’t quien está por debajo del ser cosmogónico que es el Ksxa’w Wala, también conocido como Ëëkathë (el trueno o el sabio omnipotente) y con quien mantiene una estrecha relación. El sa’t tenía que nacer del agua, el último soberano fue Juan Tama. A ellos le daban el título de sa’t porque para que nacieran en buenas condiciones los Thë’walas tenían que prepararse durante siete días, siete también se dice sa’t en Nasa Yuwe, siete días tienen que estar para que nazca bien, siete es el número de la perfección, significa lucidez.*

*Entonces el sa’t comenzó a preocuparse mucho. Vivían en tal conflicto que no tenían respeto el uno al otro, la tierra no alcanzaba. El sa’t preocupado se fue a meditar. El sol estaba allí en lo alto y él se quedó dormido, comenzó a soñar y en el sueño él se preguntaba: ¿qué hago?, le estaba preguntando al Ksxa’w Wala qué solución le daba. Allá donde nace el sol, una luz brilló y su voz era como el trueno, habló durísimo, el dxuus (dios) apareció y le dijo: ‘Yo tengo la solución, pero para*

---

*eso ustedes deben hacer exactamente lo que les digo. Les voy a dar unos regalos y con estos regalos usted va a solucionar eso'. El sa't miraba hacia la luz y de ahí observaba a un señor de una cabellera blanca. El hombre mayor le entregó un bastón, tenía unos siete huecos exactamente. Le hizo unos soplidos bien divinos y le enseñó. En el sueño, al sa't, esos sonidos le llegaron al corazón, se olvidó por un momento de los problemas. Pero eso no es todo, el dxuus continuó: 'Le voy a mandar una bebida de color dorado, como en una calabaza, usted debe tomar esto para que nunca tengan sed'. Cuando hizo eso se le desapareció el señor, al despertarse no tenía nada. Se quedó pensando, intentando interpretar o descubrir, en eso llegó la noche después de haber calentado el fogón, se fue acostar cansado pero el sueño seguía, volvía a soñar lo mismo.*

*Al tercer cantar del gallo, se fue para donde el thë'wala (autoridad espiritual) a consultar. 'Esa es una voz del cielo, le está dando una solución exacta, toca ir para el cerro a espiritualizarnos' le respondió. En el camino, él escogió a los mejores thë'walas. Se fueron juntos a la montaña sagrada. Le acompañaron siete thë'walas y cuatro jóvenes. Cargaban coca y el chirrincho la bebida especial. Se fueron para la montaña, quedaba un día y una noche de camino. Faltando unas horas para llegar, los cuatro jóvenes desaparecieron. El sa't se encontraba consternado por la situación. Los thë'walas llegaron solitos al lugar, no habían comido, comenzaron a ritualizar, pasaron una, dos hasta tres noches y no daban con el sentido, llegaron los siete días y los muchachos no aparecieron. Tampoco descubrieron el enigma, cansados, agotados se devolvieron de la montaña sagrada a la comunidad. Cuando iban de regreso la comunidad estaba en una gran pelotera, preguntaron por los cuatro jóvenes, pero los mayores no sabían qué decir.*

*A lo lejos había una luz que estaba alumbrando a eso de las seis de la tarde, en eso alguien escuchó unos sonidos elegantísimos, unos sonidos tan bonitos, que la gente dejó de pelearse. Unos señores vieron a lo lejos cuatro muchachos con esos bastones haciéndolos sonar, tocando el tambor, y venían con ánimo alegre. La gente quedó aterrada, entonces el sa't se dio cuenta que ese era el sueño: ¡Esos bastones que ellos tienen son los que me dio el mayor en el sueño, los sonidos son esos! La gente al escuchar eso se emocionó, las mujeres salieron a bailar al son de los tambores. Y se armó una gran fiesta. El sa't se inventó una flauta propia con la planta del carrizo 'kuvi', imitó cada uno de los huecos que eran siete, y preparó la*



---

*bebida a base de maíz que había visto en el sueño y por eso le pusieron peëká (regalos del cielo). La fiesta duró siete días y desde entonces, comenzaron a amarse los unos a los otros, por eso cuando hacen fiesta la flauta no debe parar de sonar, la chicha tampoco, porque se pierde el amor y comienzan a pelear nuevamente”.*

El hallazgo de la flauta lo relata Darío como un *encuentro con el mundo espiritual*. El sonido que logró armonizar al pueblo Nasa contribuyó a la creación de sus mandatos, y celebrar al son de flautas y tambores se estableció entonces como una norma social en la que se agradece a los dioses por el regalo del don de la música. El sonido de la flauta representa el idioma de la naturaleza y la armonización de la vida, es la causa por la que Darío hace énfasis en la música como mandato espiritual: *“Cuando una persona tiene este don (ser músico) y en la vida no lo utiliza, aquí los Thë’Wala lo castigan, y se lo entregan en manos del Ksxa’w Wala y él ahí si como dicen los colombianos: ¡mi Dios no castiga ni con rejo ni con santo!, pues se lo entregan a su suerte. Entonces por ley aquí hay que cumplir con esa norma”.*

Los mandatos ancestrales del pueblo Nasa son indispensables en la relación que sostienen con el otro, con la comunidad y el mundo, determinan el comportamiento de la colectividad. En el don de la música se encuentra la melodía de la naturaleza, la interpretación de los sentires, el agitar del viento, el movimiento de los árboles, el retozar de las mariposas, la corriente de los ríos, el canto de los pájaros y la montaña, son canciones que el músico acompaña. La manifestación musical más antigua junto con la percusión definió la ruta hacia la espiritualidad, la relación con el *wejxa* (espíritu, viento), con el *pthũuse* (sonar) y con la *utopía social* que plantea Joanne Rappaport (2006); trastocando la corporalidad y vivencia de la comunidad Nasa en el Resguardo.

Los músicos del Resguardo de Tumbichucue son muestra de esta relación de complicidad entre el mundo distante y el alcance de las expresiones culturales. A través de la música, construyen narrativas, movilizan la memoria, crean identidades individuales y colectivas e impulsan iniciativas culturales, políticas y sociales. Con la música construyen territorio. Los músicos llegan a los sitios sagrados a son de flauta y tambores, como forma de reconocimiento, transmisión de saberes y territorialidad. Es el caso de la fiesta del *Khücx Wala* (Grandioso negro) que antes se denominaba la fiesta del *Kutx Wahwa Ku’ju* (Baile del

maíz capío), celebrada en la época de cosecha del maíz durante el mes de diciembre donde los músicos, niños y jóvenes visitaban a las veredas, ingresaban a las casas y tocaban alegremente la música tradicional.

Así mismo, la flauta se ha transformado con el tiempo en símbolo de resistencia. Durante el proceso de colonización, los españoles y la iglesia católica habían constituido estándares de evangelización por medio del idioma y la música, sin embargo, bajo la influencia de la industrialización los instrumentos musicales europeos se modificaron; la flauta se metalizó y se le incluyó un sistema de teclas que revolucionó la afinación y la técnica de la música de cámara. Los pueblos indígenas, en cambio, encontraron en la flauta de caña y el tambor de madera una resignificación del uso que los colonos le otorgaron a la música. Los pueblos americanos elaboraron sus propias flautas, emitiendo sonidos y diseñando técnicas empíricas que cada vez más se distanciaron de las reglas musicales del sistema de escritura hegemónico. Las partituras inexistentes, el ensamble musical improvisado al estilo del jazz, la elaboración de la flauta a partir del sentir del músico con la longitud, los agujeros y la técnica que el flautista determinaba, fueron las “normas” de la música de flauta transversa indígena.

*Imagen 6. Fanor Pame en el corte de carrizo para la elaboración de flautas traversas (2023)*



Esta forma de apropiación donde los Nasa construyen sus propios instrumentos es también un ejercicio de memoria y reivindicación por el territorio y el lugar de la espiritualidad. Antes del nacimiento de una flauta, se comienza por la consecución del material primario, -en la fotografía están algunas de las flautas de carrizo o mata de flauta ya cortadas y amarradas para ser transportadas al caserío en el marco de las actividades preliminares del Encuentro de Flautas y Tambores-. Fanor quien lideró la actividad de corte y elaboración de las flautas, me explicaba que estas se emplean también en la construcción de casas y se dan principalmente en zonas altas y húmedas, su buen manejo es importante porque su crecimiento puede tardar incluso hasta más de siete años:

*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

*“Participamos en sakelos y cuantos ritos. Hemos hecho flautas con el acompañamiento de los mayores y en cuanto al estado de las cañas, las están trayendo desde al frente de Calderas, por Belalcázar. Esa no se deja sembrar, su ciclo dura siete años. La flauta, el kuvx, se crea a partir de la mata del carrizo, ella se debe cortar en la época correcta, tiene su temporada de cosecha. Se consigue desde la parte Amazónica hasta las partes más altas de los Andes, eso hace que cada grupo se especialice en ese instrumento y tenga diferentes adaptaciones, en las regiones más bajas las flautas son más cortas y en tierras altas son más largas”.*

De este proceso de elaboración fui testigo durante el Encuentro de Diálogo de Flautas y Tambores del año 2019, en el que se diseñaron y se obsequiaron más de cien flautas a todos los visitantes del encuentro. Días antes, las autoridades espirituales habían realizado el recorrido a la cordillera del Boquerón en compañía de los estudiantes de la Institución Educativa de Tumbichucue. Allí hicieron el corte y la trasladaron al pueblo para su secado. El ritual para el corte de la planta debe realizarse a los siete días luego de la primera luna creciente. Al llegar al lugar, la autoridad espiritual armoniza y pide permiso al *wejxa* para el corte. Le ofrece frutas y chicha de maíz a cambio. Después de haber ofrendado y pedido permiso se escoge el tramo del grosor correcto y se corta de forma diagonal con un golpe seco para que no se astille. El proceso de secado de la flauta consta de su traslado para el pueblo y dejarla allí cerca del fogón o del humo durante unos tres días. Cuando la flauta haya secado, ella deja su color verde y se amarillenta, las más secas se eligen para hacerles los orificios.

Quien corta la flauta, normalmente ya tiene una flauta modelo. Con ella se elige el mismo tamaño y se guía en la posición de los huecos. La razón por la que se guían de otra flauta es porque la flauta mayor ya se encuentra “afinada” y lo que se pretende es buscar la armonía en los sonidos. En este paso es muy importante el sentir de cada músico, ellos son los que suelen elaborar su propia flauta. Calienta una varilla de hierro en la fogata y le hacen los agujeros, tal y como se muestra en la siguiente fotografía:

*Imagen 7. Elaboración de flautas. Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019)*



*Fuente: AICA / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Casi siempre la varilla posee un mismo grosor. Luego de hacer los orificios se lija y se limpia por dentro, puliendo las posibles imperfecciones o astillas sueltas. Finalmente, con un pedazo de puro o de madera más suave, se hace un tapón en el extremo superior de la flauta, encaja a presión y se le da forma para que no escape el aire. El tapón también tiene una medida específica, no puede ser tan largo y su cercanía con la boquilla puede influir en el sonido. La flauta logra pasar la prueba reina cuando el músico la toca al unísono con otras flautas y ésta no desentona, es entonces una buena flauta. Algunos músicos personalizan su flauta, la decoran, le colocan sus iniciales y la nombran según su deseo, pues la flauta será ahora su compañera de ruta.

Sin duda, bajo la mirada particular de los músicos Nasa del Resguardo, la flauta se constituyó en el instrumento de los pueblos originarios como símbolo de resistencia y unidad. Aquí la música es una forma de vida que guarda sus raíces en las prácticas culturales de los antepasados; es en el sonido de la flauta donde se encuentra la armonía de la vida, el lugar donde se sostiene la memoria, la alegría, la espiritualidad y el pensamiento Nasa. Como lo

resume el relato del origen del *kuvi*, el músico, su experiencia con el territorio, el viento y la flauta tocan al unísono en el ejercicio de interpretación de la melodía ancestral.

## Capítulo 2.

### El acontecer músico en el Resguardo de Tumbichucue (historia contada a tres voces)

*Imagen 8. Banda de Tumbichucue en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes (2019)*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Además de acentuar los relacionamientos que tienen con el territorio, los relatos de los músicos, en especial de los tres hermanos Pame, dan cuenta también de aquello cotidiano e íntimo que los constituye en relación con el viento y la flauta. Justamente en este apartado busco analizar estos lugares donde la música acompaña la *vida* -en el sentido amplio de la palabra- de los Nasa, poniendo en diálogo las memorias de los músicos y sus reflexiones a través de tres grandes hitos en los que se organiza su discurso narrativo:

El primero de ellos tiene que ver con su proceso de formación musical ligado a los lazos familiares. Como respuesta a mi pregunta sobre cuándo y cómo se hacen músicos, los hermanos Pame se remontan a su infancia y a su espacio familiar, entendidos también como

lugares de disputa en donde nace la admiración y el compromiso por la forma de vida del músico tradicional. En este hito se incluye el camino espiritual y la forma como el Nasa puede acceder al don de la música por medio del encuentro con el gran *Ksxa'w*.

El segundo da cuenta del lugar que ocupa la música en lo cotidiano. En la vida y acontecer del músico Nasa, a la música se le otorga un papel fundamental en la cura de enfermedades espirituales y sociales, aquellas a las que no se accede a través de medicamentos. De allí la importancia de la implementación de la música en los rituales, por su capacidad armonizadora del cuerpo y el espíritu.

Luego, la memoria de los músicos se remonta a los cambios en el sistema de transmisión de saberes musicales a causa de la llegada de los medios de comunicación masiva al territorio. Los músicos leen a la escuela como el proyecto que adaptó esta antigua forma de transmisión oral al sistema de enseñanza propio también como símbolo de resistencia frente al olvido de la figura del músico mayor y la sabiduría ancestral relacionada a la cosmovisión sonora Nasa. Siendo este último hito el principio de las reflexiones frente a los cambios culturales y estructurales que intervienen en la vida del músico en el Resguardo.



---

### ***“La música es mi vida, no es mi profesión” Vida del músico a tres voces***

Días antes de unos de mis viajes a Tumbichucue durante el mes de abril en el año 2022, me comuniqué con Yaid para hablarle de mi interés por entrevistar a músicos jóvenes del Resguardo, es así como me pone en contacto con Fanor, *“la persona indicada”*, con la que debería hablar. Decido escribirle, presentarme y hablarle de mi investigación, conversamos acerca del viaje que tenía programado y los días que tenía pensado quedarme. Su respuesta fue positiva y a cambio de mi recibimiento, me pidió llevar unos paquetes de mostacilla que los estudiantes estaban necesitando para la elaboración de artesanías y -como parte de un intercambio de saberes, me solicitó que- diseñara un taller con otros docentes de la Institución Educativa de Tumbichucue sobre mi experiencia pedagógica en la ciudad.

Es así como el día 6 de abril, a las diez de la noche salgo de mi casa en Bogotá camino a Tumbichucue, viajé por carretera con destino a La Plata, Huila. Siendo casi las diez de la mañana del 7 de abril, llegué a mi primer destino, la terminal de La Plata. Allí continué mi ruta hacia la plaza principal de Inzá, llegué a la una de la tarde acompañada por un sol abrumador. No era día de mercado, por lo tanto, el transporte para las veredas era escaso, por lo tanto y previendo esta situación, Yaid me había enviado el contacto de una persona cercana a él para que me llevara en moto hasta el Resguardo, este trayecto duraría dos horas más.

El camino hacia Tumbichucue es empedrado en su mayoría, de difícil acceso para un carro particular; lo delimita en sus bordes un mar de verdes montañas que resplandecen por el azul del cielo y que conducen tierra adentro al Resguardo. Ya en el interior ingreso primero a Pueblo Nuevo, donde se encuentran las casas construidas recientemente en el territorio. El mismo camino conduce hasta la Casa Cabildo y luego hacia la Institución Educativa, donde me encontré por primera vez con Fanor. Se encontraba entre un grupo de estudiantes, hablando en Nasayuwe y con una flauta en la mano. Durante un tiempo observé la clase de música que Fanor impartía, después de eso lo acompañé en sus actividades lo que resta del día. En ese espacio me percaté de que este interés de Fanor por la educación y la pedagogía, se replica en todos sus relatos. Siendo uno de los más jóvenes de su familia, se forma como docente de música desde temprana edad y sus experiencias en el mundo académico y escolar, definen su devenir en el Resguardo.

Llegando la tarde, Fanor me recibe en su casa y en la cocina mientras preparaba un tinto para combatir el natural frío de Tumbichucue, comienza a relatar su vida de la siguiente forma:

*Imagen 9. Fanor Pame en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2020).*



*Fuente: AICA / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

*“Mi nombre es Fanor Enrique Pame Díaz, nací en 1993 un doce de octubre, tengo veintinueve años y desde los nueve años empecé a tocar unas percusiones Nasa, bambucos, pasillos y a los doce empecé a tocar quena y flauta, después ya me gustó la flauta transversa que es la nuestra, la de la cultura Nasa. Desde los trece años comencé a practicar. Hasta el sol de hoy practico ese instrumento.*

*En cuanto a mi profesión soy político, no soy politólogo, me gusta mucho la historia, la filosofía. Soy de esa rama, la música es mi vida, no es mi profesión, viene de familia. Casi todo está relacionado con la música, el que no toca canta, el que no toca ni canta danza, esa es la vida del pueblo Nasa, estar contentos, estar felices, así sea en las marchas o en los encuentros, siempre llevamos música, ese es nuestro quehacer diario.*

---

*Mi familia es de ascendencia de músicos. Mi abuelo que se llamaba Calixto Pame fue un músico, un flautero, un capitán, en ese tiempo le decían capitán vitalicio. Después el hijo quien es mi papá, Jose Adan Pame Fernández, él también lleva esa sangre de músico y yo creo que por eso nosotros, y digo nosotros porque mis hermanos también tocan, seguimos ese camino. Tengo hermanos mayores que también son músicos y se dedican al arte.*

*Con mis hermanos siempre fuimos de casa, de la finca. Mis hermanos son siete, seríamos ocho pero mi hermano mayor, es decir el primogénito se murió. Somos en total tres hombres y cuatro mujeres, todos somos músicos. Mis hermanos eran músicos y mi mamá los puso a estudiar en el casco urbano del municipio de Inzá, allí los escogieron para una orquesta. Yo recuerdo que ellos grababan elepés de vinilo, unos discos grandísimos. Ellos traían discos en fotos, y yo los admiraba muchísimo, siempre los admiré, porque como yo soy el último de ellos, cuando crecí eran ya muy músicos.*

*Cuando yo tenía unos ocho años, ellos tenían de dieciocho a veinte años, estaban en pleno auge de músicos jóvenes. Ellos tocaban charango, la quena, de todo un poquito, eso me acuerda mucho de mis hermanos cuando eran niños. Mi hermano Darío tocaba en una orquesta que se llamaba 'Sensación'. Adan, mi hermano que le sigue tocaba en un grupo que se llamaba 'Vientos de América', que tocaba música andina, folclórica, ahí tocaba charango y mi hermano Darío en 'Sensación Orquesta' tocaba bajo, un instrumento que antes, mejor dicho, era increíble de ver, eso por acá en el campo era muy raro, ver ese tipo de instrumentos, nosotros no sabíamos cómo tocar eso.*

*Ellos iniciaron, así como yo, hasta más que yo. Porque cuando yo era niño cada uno estaba cogiendo como por su lado. Cuando ellos eran niños vivían más en la casa, eran como veinticinco personas y todos (decían ellos) tocaban guitarras. Eran como quince personas tocando guitarra o algún instrumento, por eso son más músicos que yo. Aunque yo cada vez que practico voy cogiendo nivel, pero crecieron en el mismo ambiente”.*

Oscar Wilde escribiría que “la esencia del arte es el deseo que sale de cada hombre de expresarse del modo más noble posible” (2010: 20), es así como Fanor cuando afirma que *la música es su vida y no su profesión*, remontándose a su infancia y al vínculo que construyó

a partir de ahí con la música, manifiesta desde su arte y la *esencia* que encontró en ella, el profundo sentido que adquiere para él la *música como forma de vida*. Esta expresión cala en el abismal mundo reflexivo de su vida personal y familiar que más adelante, comienza a compartir en medio de conversaciones poco a poco más extensas. En ellas habla acerca de los primeros momentos de su vida donde la música se mantuvo presente como pegamento que lo une a su familia, su comunidad y a su lugar en la tierra.

La cercanía de Fanor con su familia motiva mi intención de incluir las voces de sus hermanos mayores también músicos, para conocer los relacionamientos sociales, culturales e incluso generacionales que surgen de la música como forma de vida. Es por eso que un día antes de mi salida del Resguardo, realicé la primera entrevista al hermano mayor de Fanor, Darío Pame. Cuando llegué a su casa en Inzá siguiendo las indicaciones que me dio por teléfono, me recibió un Nasa muy serio, el más serio de los hermanos Pame. Con la hostilidad que suele caracterizar a los Nasa en los primeros encuentros, me dio la mano y nos sentamos en su sala a platicar. Allí encontré que su formación política ha estado muy acompañada de su formación espiritual y al igual que Fanor, ha sido músico durante toda su vida.

Hoy es vocero de la revitalización de la cultura Nasa, la lengua Nasayuwe, la música tradicional y la autonomía de los Pueblos Originarios. En virtud de sus convicciones, Darío compartió conmigo parte de su historia:

*Imagen 10. Dario Pame en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: AICA / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

*“Soy músico Nasa, tengo cuarenta y cuatro años. Vengo de una familia de músicos, llevamos cuatro generaciones de flauteros. El Nasa nació músico. Eso ha sido mi vida, sin eso no podemos vivir. En el pueblo Nasa lo tenemos en resistencia, como se dice en castellano, con el fin de permanecer: la flauta, el tambor y la guitarra, y esa es la vida, sin eso el pueblo Nasa no existe, no pelearíamos, no lucharíamos, se acabaría nuestra espiritualidad.*

*El Nasa Yuwe que es nuestro idioma oficial, setenta por ciento de éste se debe a la música. El día que se acabe la flauta y los tambores, el setenta por ciento del idioma se termina. Por eso acá el Nasa Yuwe y la flauta son dos cosas que se pronuncian distinto, pero son una cosa para nosotros. Es como el matrimonio entre el hombre y la mujer, así es la relación entre el Nasa Yuwe y la música: kuviwejxa se dice en Nasayuwe que significa el asunto, el sonido del viento con su melodía, la flauta tiene el espíritu del viento. Quiere decir más cosas, pero en castellano no sabría explicarlo exactamente.*

*En conclusión, podemos decir que, es algo que viene de muy adentro de nosotros. Gran parte de la música Nasa es del Ksxa’w Wala (gran espíritu) y la mayoría de las actividades son de un ámbito espiritual, por eso el Nasa Yuwe es un*

*idioma muy espiritual, siempre tiene el doble sentido: lo literal y el sentido complicado”*

“*Sin eso no podemos vivir*”, nuevamente la música como forma de vida se recalca en la presentación de Darío, esta vez bajo una percepción más espiritual. Esa inclinación en la narrativa es la característica puntual de sus demás relatos. Fue gracias a Darío, a la traducción e interpretación de sus palabras que me vi en la tarea de profundizar en la cosmovisión Nasa y aprehensión del mundo.

Cuando Darío menciona: “*El Nasa Yuwe que es nuestro idioma oficial, 70% de éste se debe a la música*”, me fue posible comprender desde otra mirada epistemológica, la complejidad del vínculo que guarda el Nasa con la música. Vínculo que va más allá de las expresiones culturales del Resguardo o de las prácticas cotidianas de la cultura Nasa, y que trasciende a la cosmovisión, la vida y las reflexiones que realiza Darío junto con sus hermanos. Construyendo de esta forma el ideal del espíritu del músico, alegre, rebelde, crítico, profundamente político e infinitamente comprometido con su labor como armonizador y revitalizador de la cultura del pueblo Nasa.

*Imagen 11. Los hermanos Pame. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2022)*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Más adelante, durante el Encuentro de Flautas y Tambores en el mes de agosto del año 2022, conozco a Adán y su historia de vida. Recuerdo que en medio de la alegría y la algarabía luego de la presentación de los hermanos Pame, del escenario descienden y allí sentados alrededor de una fogata que se realizó en la mitad de la cancha deportiva junto a un balde de guarapo, mientras la comunidad bailaba alrededor, escuchando los siguientes músicos tocar en tarima, entablamos las primeras conversaciones. Adán, a diferencia de sus hermanos, le ha dedicado una parte importante de su vida al trabajo comunitario y político desde el CRIC y la Asociación de Autoridades de Juan Tama CONTEPI (Consejo Territorial de Pueblos Indígenas de Inzá - Cauca). Razón por la que no inicia su relato desde la música como forma de vida, sino la música como *acompañante* de la vida:

*Imagen 12. Adan Pame en el Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: Ariel Arango / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

*“Yo en la familia soy el cuarto, sería el quinto porque hubo uno que se murió el primogénito se llamaba también Darío, murió a los dos años, dice mi mamá. Le sigue Meri, Doris y Fanor que es el último de los hermanos.*

*También hago canciones, solo que ahora he tenido varios cargos en el CRIC o en el Juan Tama, y la música la hago por momentos, no soy como Fanor y Darío que ellos enseñan y viven de la música, yo por el tiempo de trabajo solamente saco algunos momentos a la semana para la música. Es un acompañamiento, una distensión en los momentos que tengo libre”.*

Las voces de Adán, Fanor y Darío que *suenan* al unísono en mi investigación, presentan en un inicio, un elemento relevante como lo es el lugar de la familia en el origen de su formación musical. No es fortuito que los tres músicos mencionen a su familia al inicio de sus relatos, pues en la comunidad Nasa de Tumbichucue es la principal forma de transmisión cultural. En el método de las genealogías sociales comentadas y comparadas que



plantea Bertaux (1999), afirma que es precisamente esta característica, la de buscar nutrir el contexto individual a partir de los vínculos construidos en la familia, lo que motiva a las investigaciones de las *historias de vida familiares* (p. 75). Ahora bien, pese a que no es el fin de mi trabajo, las reflexiones de los músicos sí suscitan la importancia de hablar acerca del parentesco y la familia. En algunas comunidades indígenas colombianas incluyendo la comunidad Nasa en Tumbichucue, la familia se desarrolla a partir de la adopción de las prácticas matrimoniales impuestas por el *proceso de evangelización* (Pérez, 1995: 93). Hoy se convierte en el núcleo de la comunidad, la base del sistema de transmisión musical en el Resguardo y el *eje fundamental de la cultura*.

Siendo el primer núcleo de socialización y escenario de parentesco en el que la tradición musical se moviliza, la familia adquiere el papel de *nudo* en el tejido social de la comunidad. Es decir que cada familia se desenvuelve de manera colectiva “como un eslabón de una cadena vinculada a otras familias o casas por lazos de reciprocidad y solidaridad” (Pérez, 1995: 95), procurando siempre por el equilibrio y la armonía entre las fuerzas y necesidades de trabajo que se propenden en el Resguardo. Por consiguiente, los roles asumidos del hombre y la mujer dependen de los acuerdos y las formas de vida de cada uno.

En el caso de las familias de músicos, por ejemplo, la narrativa de Fanor cuenta que existe un legado musical con una amplia carga histórica: “*Mi familia es de ascendencia de músicos*”. La transmisión del *don* de la música que se adquiere principalmente mediante el vínculo consanguíneo, puede llegar a definir o modificar la constitución de la familia tradicional y las distribuciones del trabajo en el hogar. Por ello y para poder abordar los diferentes elementos que se presentan en la narrativa sobre el *acontecer*, identifiqué en un primer momento algunos episodios clave que se relacionan con la familia y los espacios del hogar en la infancia, estos otros factores también como la muerte, con el fallecimiento del hermano primogénito, la ausencia de la figura paterna, los primeros acercamientos a la música y los cambios en su aprendizaje, son elementos que resaltan durante la etapa inicial de su formación como músicos.

**“La casa siempre era al son de la música, vivíamos acompañados de la música”**

*Imagen 13. Niño tocando flauta. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: Ariel Arango / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Como legado ancestral, la familia Pame guarda una tradición de generaciones de músicos que comienza a formarse desde los primeros años de vida y durante el ambiente familiar en el hogar. Por eso, esta etapa recoge los primeros recuerdos en la infancia que suscitan a la memoria de los músicos y que hacen parte fundamental del vínculo que formaron con la música, con su familia y su comunidad. Fanor, por ejemplo, recuerda en esta etapa el paisaje que habitó durante su infancia y el lugar de la música en la cotidianidad familiar:

*“Yo nací en el antiguo caserío de Tumbichucue, mi casa era de barro de bahareque, creo que fue la tercera o cuarta casa que hizo mi papá como nueva, de esas casas con techo de teja que se veían solo en Popayán. Para ese entonces fue una de las primeras casas que eran así en el Resguardo, eso hace casi treinta años. La casa llevaba dos años cuando yo nací. Mi mamá se llama Roselia Diaz Hurtado,*

---

*yo viví siempre con ellos hasta casi los dieciocho años. Cuando yo nací mi papá aún trabajaba con la organización CRIC. Mi infancia fue en el Resguardo, en medio de la finca, en nuestro entorno, en el campo, en medio de ovejas. Mi papá criaba muchos ovejos, y los ovejos le servían a mi mamá para hacer muchas artesanías, a ella le gustaban mucho las artesanías. Teníamos algunas vacas y gallinas.*

*Mi papá estuvo conmigo hasta la edad de los cuatro años, por eso siempre estuve fue con mi mamá. Ella muy en la mañana siempre se levantaba a hacer el desayuno, iba a ordeñar la vaca, hacía las arepas grandes y con un vaso de leche, así era el desayuno. Mi papá es guitarrista, a él le gustaba tocar, estar entonando canciones. Cuando tenía tres años, a mi papá lo visitaba mucha gente, venía mucha gente a tocar guitarra y flauta, la casa siempre era al son de la música, vivíamos acompañados de la música. En mi casa vivían quince personas aproximadamente, los esposos de mis tías también eran músicos. En las noches como no había energía se reunían unas cinco o siete guitarras a tocar. Mis hermanos estaban jóvenes, de catorce o quince años, ellos tocaban charrasca, tambor y cuando se aburrían tocaban música de flautas”.*

Las memorias de la infancia de Fanor, inscritas en lo que Arfuch (2018) denomina “parte indisociable de nuestra experiencia. [Donde] anidan claves que dejan su impronta en el devenir -sin condicionarlo en términos absolutos- y también un núcleo resistente de nostalgia que involucra los seres y las cosas” (IV, párr. 1); aquellas memorias logran traer al relato las primeras experiencias y vivencias del tiempo y espacio en el Resguardo. Como imágenes o cuadros descritos para rescatar del olvido, Fanor menciona al caserío, la naturaleza, su contexto familiar y su casa, que con orgullo expone como “*una de las primeras casas que eran así en el Resguardo*”. Detrás de esta expresión, Fanor no sólo caracteriza su entorno sino también demuestra la existencia de un prestigio o privilegio por el tipo de casas que se construyen en el territorio y que se alejan del diseño original de sus *yagkawe'sx* (antepasados). Estas antiguas casas son pequeñas hechas con adobe y con dos diminutas ventanas, que dejan entrar solo un poco de luz en la casa, la suficiente para dejar pasar los rayos de *a'te* (luna) y *sek* (sol), quienes se mueven por el suelo indicando la hora, el tiempo y las épocas de cosecha.

Con la construcción de carreteras y la posibilidad de obtener nuevos materiales traídos del pueblo para la fabricación de casas de bahareque, tejas, guadua, madera y actualmente

ladrillo, Fanor y sus hermanos son testigos de este cambio, de las primeras casas de los mayores a los grandes hogares que comenzaron a construirse en el Resguardo. A las memorias sobre el hogar y el paisaje, se le suma el componente cotidiano de los espacios familiares en la infancia atravesados naturalmente por la música: “*venía mucha gente a tocar guitarra y flauta, la casa siempre era al son de la música, vivíamos acompañados de la música*”. Influenciados principalmente por su padre Jose Adán Pame (en el centro de la fotografía), sus hermanos, cuñados, sobrinos y vecinos también músicos que llegaban a la casa a tocar, los hermanos Pame heredan el legado musical como vínculo familiar y razón del corazón del *yat* (hogar).

Esta influencia de su padre y su forma de vida, me lleva a pensar en el siguiente elemento que aparece en la narrativa de Fanor y es la ausencia de Jose Adán (padre) en la familia: “*Mi papá estuvo conmigo hasta la edad de los cuatro años, por eso siempre estuve fue con mi mamá*”. Anteriormente mencionaba que “la transmisión del *don* de la música, puede llegar a definir o modificar la constitución de la familia tradicional y las distribuciones del trabajo en el hogar” y esto al parecer se cumple en la forma de vida y “ausencia” del músico.

A razón del cumplimiento del mandato espiritual los músicos deben impartir su melodía y darse a conocer dentro y fuera del territorio. Es decir que, la ausencia del padre de Fanor no es un caso aislado en la comunidad, la forma de vida del músico y su presencia indispensable en la realización de rituales, eventos, fiestas y militancia en los aspectos organizativos de los resguardos, le significan largos periodos fuera de casa. Esto implica que la responsabilidad total del trabajo del hogar y el sustento recae en su esposa y los hijos mayores.

La mujer y la comunidad aquí toman un papel especialmente protagónico tras bambalinas, pues cuando Fanor recuerda que “*los ovejos le servían a mi mamá para hacer muchas artesanías*” también recuerda que esto sucedió porque fue la principal forma de sustento que encontró su madre para hacerse cargo de la vida en el hogar. Estas implicaciones de la *ausencia*, conlleva a que la forma de vida del músico sea sustentada de forma comunal y a pesar de que estas no son reflexiones explícitas en la narrativa de los músicos, sí existe un nivel de equilibrio en el que se propende siempre por la armonía de la comunidad, la lucha

política-organizativa y la reivindicación de las expresiones culturales Nasa, es decir la labor del *aysu kuuvxsa*.

*Imagen 14. Fanor Pame (Izquierda), José Adan Pame, Padre (Centro), Porfidio Pame (Derecha) (2022)*



*Fuente: Mateo Leguizamon Russi*

El activismo en la reivindicación de los derechos indígenas, la recuperación de tierras y las expresiones culturales del pueblo Nasa, son las prácticas que el mayor José Adán Pame le relegó a sus hijos, contribuyendo en el devenir musical propio de Tumbichucue. Fanor especialmente lo recuerda en esta faceta de músico con gran admiración y respeto, pues más allá de ser su padre es también un importante líder, consejero del movimiento, capitán vitalicio y varias veces gobernador:

*“Mi primer instrumento lo toqué a mis cuatro años cuando comencé con el tambor, un güiro y una charrasca. Siempre estuve en contacto con algún instrumento, en la casa había muchos. Cuando había reuniones, a los mayores de antes casi no les gustaba que un niño se juntara con ellos, los niños eran más aparte. Cuando ellos tocaban, nosotros solo podíamos mirarlos y escucharlos muy bien, porque la idea era que algún día yo pudiera tocar, así como ellos, aprender a cantar como ellos, aprender a tocar guitarra, tambor, era como el pensamiento de un niño que iba a ser algún día músico.*

*Mi papá siempre se colocaba su sombrero, cruzaba las piernas y tocaba la guitarra, cantaba unas canciones hermosas, muy bonitas y también cantaba en Nasa Yuwe. Siempre se colocaba un sombrero grandote y siempre se hacía en la sala a*

---

*tocar, cuando mi mamá estaba cocinando, hacía sus canciones, su música. Como niño siempre nos sentábamos a escuchar, al lado del fogón, porque la cocina era grandísima, tenía el comedor, la sala, todo ahí. Mi padre siempre entonaba su guitarra a veces muy de mañana, a las cuatro de la mañana ya se levantaba a tocar.*

*En la familia todos han sido músicos, mi papá, los abuelos, mis tíos. Uno crece con ese amor a la música y a uno le gusta, la he aprendido de forma empírica y técnica, con la lectura de partituras. Desde niño ver a los papás tocar hace que uno coja el compás y el oído, por eso yo enseño más de forma empírica, acompañando las ceremonias. Siguiendo las tradiciones de los abuelos”.*

No obstante, a pesar de los aportes de su padre, el mundo de la música en la infancia y en el ambiente familiar, se presenta sobre todo como un espacio exclusivo para los mayores y se guardaba un amplio respeto por lo que ello significaba. Cuando Fanor menciona que “*a los mayores de antes casi no les gustaba que un niño se juntara con ellos, los niños eran más aparte*”, está afirmando que el infante fue separado del mundo musical. No les era permitido incomodar a los mayores, tocar instrumentos reales -a excepción del tambor- o hacer parte del proceso musical durante los festejos o momentos cotidianos. Es decir, que el proceso de transmisión musical en la infancia de los músicos no fue directo ni direccionado, contrastando con el proceso de enseñanza musical que hoy en día, docentes como Fanor movilizan en el Resguardo. Esta particularidad en el tipo de relación que como niños sostenían con el mundo de los músicos mayores, me recuerda una de las historias de Adán, que fue significativa para él durante la infancia:

*“Recuerdo mucho una vez estaba en la escuela, un compañero músico de mi tío, tenía el requinto en el pueblo. Mi tío me dijo que reclamara el requinto y lo llevara para la casa. A eso de las tres de la tarde salí de la escuela y lo traje. Me entraron las ganas de sacarlo del forrito y por el camino venía tocándolo, atrás venían unos muchachos recochando y me pusieron una zancadilla. Yo por poquito me caigo y me descuidé, me pusieron otra zancadilla, y ahí sí me caí y caí encima de la guitarra. Yo miré que todo estaba bien, las cuerdas estaban bien, la guitarra no se había quebrado, solo estaba algo enpolvadita. Yo la limpié, solo las cuerdas parecían que se habían destemplado. Me dio tanto susto que la metí en el forro y me fui para la casa.*

*Cuando llegué al cuarto de mi tío, donde dormía él, en la puntilla la colgué y salí de la habitación. A eso de las cinco que regresaba mi tío del trabajo, se bañó y se fue a practicar con la guitarra. Cuando él bajó la guitarra de la pared y la miró, las cuerdas estaban todas destempladas. Cuando él cogió la cabeza de la guitarra, en la parte de atrás como la nuca, se había partido. El cuellito de la guitarra se había quebrado, por lo que las cuerdas de la guitarra al recibir el golpe estaban muy templadas. La cuestión es que, como en ese entonces había carpinteros, pues tenía arreglo, pero me regañaron muy duro y de ahí me prohibieron tocar guitarras, mis papás se enojaron por eso. Nosotros no cogíamos la guitarra a partir de ahí porque nos lo tenían prohibido, pero a escondidas practicaba”.*

*Imagen 15. Jose Adan Pame y Roselia Diaz Hurtado. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2020)*



*Fuente: Mateo Leguizamon Russi*



---

La familia como escenario de transmisión musical se convertía más en un espacio de disputa y admiración por el músico que se distancia de un proceso de enseñanza o transmisión directa de los saberes. Cuando Fanor menciona: “*la idea era que algún día yo pudiera tocar, así como ellos*” expresa que su formación como músico se adhirió al compromiso y la admiración hacia los músicos mayores, pero en su relato no menciona espacios donde los músicos mayores hayan formado a los jóvenes aprendices: “no hemos encontrado evidencias de tales prácticas, y cuando las hay resultan ser genéricas o confusas; incluso si uno como investigador adopta la posición de aprendiz es muy poco lo que le logran ‘transmitir’ en un proceso formal de enseñanza” (Miñana, 2009:225). Esta fue la característica que definió durante muchos años el sistema de transmisión de la música Nasa en el Resguardo, donde el aprendiz adquiere los saberes musicales por medio de la observación, la imitación y la práctica. Tocar la música a escondidas, construir sus propios instrumentos y jugar a ser músicos, fue la ruta de aprendizaje que Adán rememora de la siguiente forma:

*“Nosotros hemos desarrollado esa habilidad, la de tocar. Porque a mí nadie me ha enseñado, yo aprendí viéndolos. Por ejemplo, mi papá y mi abuelo eran músicos. Mi papá era un gran guitarrista que tocaba bandola y también tocaba la flauta traversa. Mi abuelo Calixto Pame, también era un gran músico; eso por parte de mi papá, por parte de mi mamá, mi abuelo Díaz también era músico, también tocaba guitarra, la bandola y el tiple.*

*En la casa donde nosotros vivíamos cuando éramos niños, había mucha gente. Allí vivían las hermanas y los hermanos de mi mamá, más que todo la familia por parte de mi mamá; la cuestión es que las hermanas consiguieron marido, y también llegaron a vivir con nosotros, era una casa bastante grandecita y allí llegamos a vivir hasta casi catorce personas.*

*Cuando cantaban y tocaban en las noches -porque nosotros vivíamos lejos del pueblo- la música se escuchaba desde de lejos y algunos músicos del pueblo, primos, tíos, algunos mayores, bajaban a la casa a tocar y se armaba la gran banda de guitarristas, casi que eran unas ocho guitarras que sonaban. Nosotros éramos niños entonces y con mi hermano Darío cogíamos unas botellas o tarritos y hacíamos que íbamos a tocar al son de la música y así todas las veces, porque como ellos eran mayores pues a nosotros no nos dejaban tocar las guitarras, entonces lo que hacíamos es que cuando ellos se iban, nosotros calladitos entrábamos en la*

---

*pieza y empezábamos a hacer lo mismo, mirábamos muy bien cómo coger los instrumentos, las notas y cómo hacían sonar la guitarra, calladitamente comenzábamos a hacer lo mismo, cuando ellos no estaban”.*

La admiración por el músico mayor se encuentra ligada no solo a la figura que representa en el Resguardo y en su comunidad, sino también a su forma de vida. Los músicos llevan una vida social muy activa, dependiendo de su talento son muy conocidos en el territorio. Razón por la que viajan constantemente para participar en fiestas, eventos, rituales o encuentros. Estos otros escenarios son puntos de experiencia y sabiduría para el músico, lo que inspira respeto y orgullo por parte de los aprendices quienes esperan alcanzar ese “nivel” del músico mayor.

Esta admiración también se adhiere indudablemente al papel que ocupa el músico en la memoria del Resguardo y su conexión con el mundo espiritual. Es por medio de la melodía que los Nasa se comunican con el *ĩ'khwe'sx* o la esencia espiritual personal que cuida el ser Nasa y que representa también a los espíritus de quienes han muerto. En un contexto en el que lo familiar es de suma importancia Fanor y Adán inician sus relatos de la siguiente forma: “*seríamos ocho pero mi hermano mayor, es decir el primogénito se murió*” (Fanor) y “*Yo en la familia soy el cuarto, sería el quinto porque hubo uno que se murió el primogénito se llamaba también Dario, murió a los dos años, dice mi mamá*” (Adán), estas son las frases con las que recuerdan el vínculo que han construido con sus muertos. “La narrativa es la forma como el pasado cobra vida desde el presente de la enunciación” (Arfuch, 2021:503), es por eso que, quienes mueren continúan marcando la vida en comunidad y hacen presencia en la memoria y los relatos de los músicos.

Entre los de antes y los de ahora hay enlaces compartidos, la tierra, el cultivo, el agua y el viento, son lugares de *retorno de la memoria*, es la razón por la que los espíritus de quienes se fueron vuelven a la vida en forma de sueño, el viento que suena o en el canto de los pájaros, es el motivo por el cual el músico toca la flauta, porque en su melodía mantiene viva la memoria de sus ancestros.

*Imagen 16. Niño tocando tambor, Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: AICA / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

La foto de un niño tocando tambor, es la imagen que me transporta al momento en el que Adán, Fanor y Darío expresan en medio de sus relatos que *el músico nace y no se hace*, solo es a través del don de la música heredado principalmente de su padre o por medio de un regalo del gran espíritu, como el músico obtiene su talento. Sin embargo, para que el músico pueda hacer de su don una forma de vida debe formarse en la música y este proceso puede tardar toda la vida. Adán recuerda en sus primeros relatos, que su proceso de *iniciación musical* comenzó desde la infancia con el legado de su padre y el ambiente familiar por medio de la autonomía, la repetición y la imitación de los músicos mayores:

*“Es un talento, un don, y pues a punta de oído y vista fuimos aprendiendo. Mi papá se fue en un viaje con los del CRIC y con los de Kwe'sx Kiwe, de por allá se trajo una cantidad de flautas traversas, quenás, zampoñas... y las trajo a la casa, allí comenzamos nosotros a soplar las zampoñas, las quenás y las flautas, de a poco fuimos aprendiendo. Mi hermano (Darío) que es el mejor músico, aprendía más rápido. A los ocho años yo aprendí a tocar la zampoña, yo ya sabía tocar el tambor porque mi papá me hizo un tambor con esos tarugos o troncos de cabuya. Me encantaba andar tocando tambor e ir acompañando a los músicos con ese*

*tamborcito. Ya tenía el ritmo, ya tenía el oído entonces el primer instrumento de viento que aprendí a tocar fue la flauta traversa y la zampona, después cogí la quena y aprendí, después de eso la guitarra. Luego llegó el charango y aprendí también. Nosotros lo que hacíamos era prestar mucha atención a los músicos, a mi papá, a mis tíos, al grupo Kwe'sx Kiwe, al mayor Luis y su banda. Mirábamos y detallábamos muy bien, y cuando llegábamos a la casa cogíamos cualquier instrumento y repetíamos con palos, con botellas, con tarros o con la boca, así fuimos desarrollando el don de la música, viendo.*

*Así fue como cada uno de nosotros intentó buscar carrizos, tratar de hacerle huecos y hacerla sonar igual que la flauta. Nosotros íbamos a la casa y cogíamos un galoncito o alguna cosa y la hacíamos sonar igual que el tambor. Así fuimos desarrollando el oído, desarrollando ese talento, desarrollando también el ritmo porque para la música es más que todo la métrica. Y ya íbamos creciendo cuando mi papá se fue para el pueblo que queda más allá de la frontera con Ipiales, Otavalo”.*

El músico de flauta nunca deja de aprender, su formación comienza en un ciclo de saberes que el niño adquiere por medio de la imitación y se naturaliza gracias a la influencia familiar. Ahora, con la importancia que adquiere el legado ancestral ¿qué sucede con los Nasa que quieren ser músicos sin llevarlo en la sangre? Frente a esta inquietud Darío, me enseña que existen otras formas más allá de la herencia que se podrían constituir como lugares o caminos alternos en los que un Nasa puede transitar para llegar a ser músico:

*“El flautero nace, no se hace. Hacer un flautero a punta de enseñanza es casi que imposible. Se dan las cosas, pero nunca va a ser un flautero. Por eso al niño que es hijo de músico, los papás ya le tienen listo desde como hay que criarlo, como hay que alimentarlo. Aquí el músico Nasa tiene un mundo especial, tiene un sentido claro. Se dice que el Nasa tiene unos nueve sentidos, en cambio el músico Nasa debe tener por lo menos entre diez a once sentidos por ley. El músico tiene otra forma de vida, tiene unos ksxa'w, unos espíritus que lo acompañan, que lo ayudan en su vivencia. Acá no se le enseña al niño. No se le dice: ¡vea, coja la flauta así y se toca así!, aquí es distinto.*

*El músico Nasa tiene un mundo especial, tiene un sentido, tiene otra forma de vida, tiene unos ksxa'w, unos espíritus que lo acompañan, que lo ayudan en su*

vivencia. Por lo tanto, la mujer que debe conseguir, su compañera debe ser todo lo opuesto. La mujer no tiene que ser músico, tiene que ser una artesana o por lo menos una que dance, es lo que dicen los abuelos, hay un poco de rituales para eso. Sobre eso hay mucho más que decir, pero no sabría como traducirle al castellano para que lo entienda, quiero aclarar que yo hablo del español sólo un 50%. Las palabras que conozco son las que me dan para hablar, pero hay cosas que ya se me quedan grandes de traducir. Uno lo sabe en Nasa Yuwe, pero hay palabras que no tienen traducción, por eso es complicado. Para entender cómo se forma el músico, cómo se adquiere ese don hay varias maneras. Le voy a explicar tres de ellas, o más bien metodologías de cómo aprender:

### **[La sangre de músico]**

Lo primero es por el ADN, porque generalmente el mejor músico es el que nace, y sabe para dónde va, ya le tienen listo el proyecto de vida. Generalmente lo heredan de sus abuelos, sus ancestros y por ley el papá debe transmitirle. El papá ya es músico, pero acá no se le enseña al niño, acá es distinto.

Cuando un Nasa nace para ser músico siempre va a ser músico, es decir que lo lleva en su ADN. A ese Nasa hay que darle una comida distinta, tiene que vestirse distinto, tiene que escoger sus amigos... así toda la vida, y no debe permitir que la herencia nunca muera, porque es una ley. Sin embargo, si el Nasa no lleva sangre de músico, pero en realidad lo desea, existe otra manera de serlo.

### **[De aprendiz a discípulo]**

Si el Nasa admira mucho al músico, no habla con los músicos, él respeta. Primero ir a decirle a un flautero mayor: ¡enséñeme!, es un irrespeto y lo más seguro es que se enferme por andar de bocón. Lo primero por hacer, es decirle al thë'wala, el líder religioso Nasa. Tiene que hablar con él para que lo oriente. '¡Si usted quiere ser un músico de corazón, primero tiene que someterse a unos rituales! Estos rituales son todo un proceso: lo armonizan, lo bañan, lo mandan a la montaña y luego lo mandan a vivir con el músico.

Cuando el aprendiz llega a la casa y después de que el thë'wala haya hablado con el kuvi wecx (el espíritu de la flauta), el mayor no le entrega la flauta de una vez, sino que el aprendiz llega como un servidor a ayudar en sus trabajos, a

---

*cocinarle, a lavar su ropa, a sembrarle... y él sin darse cuenta comienza a imitar al mayor, se viste igual, hablan igual... Por último, lo someten a pruebas. Las pruebas de ellos son duras, si el mayor lo manda a hacer una rocería, o una siembra de maíz de por lo menos media hectárea, él tiene que hacer todo lo que diga el mayor.*

*Es un proceso de semanas, de meses o de años, puede durar hartísimo. Si el señor se da cuenta que obedece todo, que él en verdad quiere ser flautero y es merecedor, ahí si por último él le da el honor de cargar su ya'ja (jigra o mochila Nasa), y en esa jigra lleva la bebida que toman ellos, la flauta mayor con otras flautas y los elementos necesarios que ellos cargan para sus salidas. Porque ellos siempre andan. El músico Nasa nunca está en casa.*

*Entonces el aprendiz se convierte en un discípulo, pero nunca toca la flauta. La flauta se la dejan tocar por ahí ya cuando tiene cierta edad. Cuando le pasan finalmente una flauta, él comienza a hacer un segundeo. Puntea la flauta mayor, segundea quien le hace la armonía. Normalmente son tres flautas las que segundean, pero siempre es un puntero el que lleva la línea melódica, por eso es por lo que se le dice 'diálogo de flautas y tambores', porque aquí la melodía es una historia contada. Hay partes donde el puntero pregunta y quien segundea responde, debe ir contestando. Hay partes donde es unísono, una sola nota, y partes en donde van acompañándolo, ahí es cuando el mayor camina y los otros deben ir acompañándolo de tal manera que no se dañe la caminata.*

*Dependiendo de qué tanto se le somete el aprendiz, depende el tiempo que tarda en coger la flauta. Si se somete lento, lo más ligero que puede tardar son tres años. Si el Nasa en los primeros meses de prueba cuando el mayor le dice: ¡vaya y siémbreme! y el Nasa protesta o esquivo esos mandatos, las pruebas son más largas, y si quiere la flauta de una vez, el mayor dice que este se va a demorar más, antes tiene que lavarle su ropa, cocinarle... Pero entre más ligero y con corazón lo haga puede durar hasta meses incluso. El mayor con el tiempo le da el honor de cargarle la jigra e ir a las salidas. Eso es lo que más quiere el aprendiz, salir con el músico.*

*Entonces el aprendiz, de tanto andar con el músico mayor, se graba todo lo que él hace, esa es una forma de aprender. Debe apegarse a él para toda la vida, porque la vida del músico es andar de fiesta en fiesta, de celebración en celebración. Y él anda tanto con el mayor, que con el tiempo ya sabe cómo se viste, cómo cocina, cómo habla..., por lejos que viva siempre está al tanto, la forma de vida se aprende.*

*En el mundo Nasa, antes que manipular la flauta, se tiene que aprender todo lo demás. Estas melodías son así, el Nasa después de un tiempo está tan familiarizado, que ya los dedos entran a hacer lo que ya saben. Después de eso hay más etapas. El segundero que hace notas largas aprende también con el tiempo la línea melódica. Notas complejas donde se debe tener mucha resistencia. De hecho, una de las pruebas por la que pasa el aprendiz, es soplar candela para el fogón. A las cinco de la mañana lo ponen a hacer el desayuno y a soplar candela, porque sabe que en el futuro le va a servir. Soplar candela es la técnica para soplar flautas, tomar aire y entrenar el pulmón.*

*Aprender a ser segundero no significa ser flautero todavía, es un proceso largo. Cuando el mayor ve que está cansado, por medio de un ritual y de un cuido, él le agradece a su discípulo por su servicio, y le entrega su flauta, ahí ya tiene el honor de puntear y hacer la línea melódica, ahora si ya es flautista.*

*Los que llevan eso en la sangre no necesitan pasar por todo lo anterior. Ellos ya tocan la flauta, a ellos sí les tienen respeto los thë'walas, ellos ya nacen con ese título de músicos. No obstante, hay muchas implicaciones para ser músico, así como hay cosas buenas hay otras que lo llevan a unos deberes muy grandes. El deber del músico Nasa es andar con el ksxa'w wala, hablando católicamente: es un mandato del dios divino. Si usted lo cumple bien o no, en el día del juicio o en la vida usted paga esas cosas.*

### **[El recorrido del lawëch y mandamiento del ksxa'w wala]**

*Hay una tercera metodología. Si el Nasa quiere ahorrarse todo eso, quiere ser músico, pero no quiere someterse a esto, pero tampoco lo lleva en su ADN, porque hay muchos que quieren ser músicos solo por la emoción, y no por ese sentido de pertenencia por esa profesión. Primero tiene que aprender a amar la música, tiene que aprender a anhelar, cuando uno anhela comienza a orar, hay que ponerle fe.*

*Aquí hay un animal que es músico en el mundo Nasa, çuz (la rana pequeña) es músico y tiene su historia. Lawëch es como un camaleón pequeño, una iguana pequeña o una lagartija, eso es símbolo de la música, si usted quiere aprender a hacer música, cuando vea que la luna está creciente, coge un animal de esos, porque ellos son muy indefensos, muy obedientes al Nasa. Lo pone acá (señalando la punta*

---

de la mano derecha) y lo pone a caminar (recorriendo todo el brazo). Tiene que aguantarse porque eso produce cosquillas. El lawëch tiene que pasar y terminar acá (señalando la punta de la mano izquierda).

Si usted va a ser músico el animalito camina, pasa y llega acá, si lo logró es una muestra de que va a ser músico. El ksxa'w wala le concede eso, ya está comprometido. El Nasa se concentra tanto en querer ser músico que sueña con eso, comienza a soñar todas las noches. Por la noche en el sueño le aparece el kuvi wecx, este es un espíritu y no cualquiera lo ve, tiene que tener ojos espirituales para mirar eso. Como dicen en la cultura hebrea, los profetas deben aprender a ver visiones, no se puede mirar con ojos humanos, sino con ojos espirituales.

El kuvi wecx tiene dos ojos, ella camina, es normal como cualquiera de nosotros, ella tiene sed, aguanta hambre, a veces se enferma, ella tiene oídos, ella escucha. Entonces el Nasa como vio que el lawëch ya le caminó bien, y está tan convencido de que va a ser músico, comienza a ver al kuvi wecx en los sueños, lo ve como un ancianito de cabellera blanca y larga, con una ruana blanca y con unas alpargatas negras. Se le presenta en la montaña. Cuando sueña eso ya por fin el músico puede decir que coronó. Queda lo más fácil, la parte material.

Al otro día tiene que correr con el thë'wala y avisar que tuvo ese sueño, entonces el thë'wala lo que hace es descifrar e interpretar lo sucedido y le dice: ¡a usted lo que se le apareció fue el espíritu de la flauta, ojo, que ese es muy bravo!, el Nasa tiene que hacer exactamente lo que diga el thë'wala y si no lo hace, se puede enfermar, incluso hasta morir. Tiene que hacer una armonización, debe ir al cerro, no tiene que comer nada, debe ir en ayunas, debe dejar de comer sal días antes, porque aquí la sal es algo material, la comida debe ser orgánica, integral. Allá se le hace un ritual, un lavado, le limpian (en el mundo católico dicen que el ser humano tiene muchos pecados, aquí también tiene enfermedades del alma, todo eso se debe limpiar), ya terminando puede durar hasta tres noches, eso depende.

Se debe quitar todas las malas energías (como dirían los católicos 'tiene que eliminar todos sus pecados') porque tiene que ser una persona espiritualmente nueva, el thë'wala lo limpia y ahí si lo manda para donde el músico mayor flautero. El Nasa le hace un cuido al flautero. El señor ya sabe, el músico ya lo respeta, y no le hace las pruebas del anterior aprendiz, le da el honor de ser su segundo, porque el cuido lo compromete: le hizo bailar, le dio trago, de esa forma se negocia. Como



*el médico ya le hizo el lavado, ya tiene el poder, el músico ya lo siente, y por medio de unos rituales el mayor le entrega una flauta de segundero, de ahí él comienza a andar con el músico todo el tiempo.*

*Hay una diferencia con el aprendiz y es que en este caso él ya le puede servir, le puede cargar la jigra, recibir los cuidados, porque los cuidados son enormes, son comida que él tiene que llevar a la casa y compartir con toda la gente, es una forma de economía, así viven los músicos en el pueblo Nasa, porque ellos de tanto que andan no les queda tiempo de trabajar, su trabajo es ser músicos porque se la pasan de casa en casa y en cada una le dan comida, por ejemplo si matan a un ternero siempre le dejan la mejor parte al músico, al alma de la fiesta.*

*En la mayoría de los resguardos eso se ha perdido, pero en Tumbichucue sigue vigente. El Nasa puede durar unos años segundeando y anda tanto con el mayor que ya aprende. Por último, cuando el mayor se da cuenta que está ya cerca de fallecer o se encuentra cansado, porque el Nasa generalmente no sabe la fecha de la muerte, pero un músico si sabe, ellos saben cuándo van a fallecer, ellos son conscientes que ya no tendrán vida y por medio de un ritual le entregan la flauta al aprendiz. Como la flauta es un espíritu, la flauta es vida, su talento inmediatamente se le transfiere, es una transferencia. Así más o menos son las experiencias de la música Nasa”.*

Los tres métodos que desarrolla Darío y que se convierten en los fragmentos de su relato, explican los diferentes caminos que puede tomar el músico para su formación como tal. En ellos, “*la sangre del músico*”, “*de aprendiz a discípulo*” y “*el recorrido del lawëch y mandamiento del ksxa’w wala*” se compromete de fondo la noción de una formación musical permanente; noción que se ajusta a la idea de Gadamer frente a la *acción de formarse* como un “proceso continuo e interminable que se encuentra “muy estrechamente vinculado al concepto de la cultura, [...] designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre” (Gadamer, 1992: 38). La acción de formarse implica, según esta lectura, una progresión permanente en el sujeto, acción a la que Gadamer -señalando a Herder- apunta a la esencia humana.

Esta progresión se constituye en el devenir. Es la razón por la que el músico de flauta necesita de la formación: “para poder llegar a ser lo que en su devenir va siendo” (Acevedo,

---

1995: 19). Esta es la generalidad que pretendo en el concepto de formación referida no solo a la práctica y los conocimientos empíricos del músico, sino también a su proceso permanente de aprendizaje, el cual se encuentra adherido a otros factores diferentes a la transmisión de conocimiento y que los Nasa denominan la época y espacio del *Txiwe tudya* (amarrar la tierra) es el momento para mirar de nuevo, esta vez desde el centro de la tierra. Es el acto de aprehensión de un conocimiento, es el *piyaya* (aprender) y el *kapiya 'jya* (hacer aprehender).

Los jóvenes que están destinados a ser músicos, ya sea por el legado familiar, por el sueño con el *kuvi wecx* (espíritu de la flauta) o por la admiración a los músicos y el deseo de ser, tienen por delante un camino trazado, una forma de vida ya descrita: “*aquí el músico Nasa tiene un mundo especial, tiene un sentido claro (...) porque generalmente el mejor músico es el que nace, y sabe para dónde va, ya le tienen listo el proyecto de vida*” (Darío). Es decir que el músico se disputa su lugar en el Resguardo desde que nace, “*generalmente lo heredan de sus abuelos, sus ancestros (...) acá no se le enseña al niño, acá es distinto*” (Darío), “*es un talento, un don, y pues a punta de oído y vista fuimos aprendiendo*” (Adán); suele iniciar a través del compromiso, la admiración y la práctica por imitación.

En el apartado “*de aprendiz a discípulo*”, por ejemplo, Darío habla de una *sumisión* por parte del aprendiz al mayor, que en realidad representa el *compromiso* con su forma de vida. A pesar de que este camino es uno de los más disputados puesto que la flauta no se le permite tocar al aprendiz hasta que el mayor lo decide, significa también el sacrificio y el respeto por la práctica musical, donde antes que aprender a interpretar, debe aprender a *vivenciar*.

Es en la infancia en donde el músico adquiere ese compromiso y lo asume como una forma de vida, “hemos considerado durante años los procesos de socialización como unidireccionales —desde la sociedad adulta hacia la infantil—, y hemos sobrevalorado la importancia de los primeros años en la forma como vamos a vivir en la edad adulta” (Miñana, 2009: 228). Durante varios años el niño músico inicia con el tambor aprendiendo el ritmo y la armonía, luego de eso pasa mucho tiempo como aprendiz o segundero en la flauta. Solo algunos de los músicos llegan a conformar su propia banda, a convertirse en músicos “mayores” y a dominar la flauta, es decir que, “el hecho de que practique él solo o que reciba alguna ayuda de su padre no garantiza su trayectoria musical” (Miñana, 2009: 218): El

---

compromiso del aprendiz con la música y el músico mayor, lo demuestra no solo en sus habilidades con la flauta, sino también con la forma de vida Nasa: “*el aprendiz llega como un servidor a ayudar en sus trabajos, a cocinarle, a lavar su ropa, a sembrarle (...) cuando le pasan finalmente una flauta, él comienza a hacer un segundeo. Puntea la flauta mayor, segundea quien le hace la armonía*” (Darío). Debido a que el músico hará parte de cada uno de estos contextos cotidianos en su comunidad, debe entender el sentido, los saberes y los significados tanto espirituales como sociales que adquieren estas dinámicas.

El tiempo que pasa el músico como aprendiz, determinó -o por lo menos en teoría- la durabilidad y permanencia de este sistema de transmisión: “*dependiendo de qué tanto se le somete el aprendiz, depende el tiempo que tarda en coger la flauta*”. La idea de suplir al músico mayor o heredar su posición en el grupo de flautas, donde el músico con más sabiduría y experiencia es quién guía al conjunto de músicos que se encuentran tocando, es la motivación del aprendiz por continuar su trayectoria.

En la forma de vida que asume, el músico aprendiz adquiere compromisos no solo consigo mismo, con el flautero mayor y con su comunidad, sino también con el grupo de flautas que sigue la armonía en medio del ejercicio musical. Tal y como se acopla un grupo de jazz en medio de una improvisación, la banda de flautas se “organiza sobre la marcha” (Miñana, 2009: 229): “*por lo que se le dice ‘diálogo de flautas y tambores’, porque aquí la melodía es una historia contada*” (Darío). En la *conversación musical* entre el flautero mayor y quienes segundean, se mide la experiencia, la habilidad y la resistencia, además de la pertinencia, calidad y duración de la melodía cuando se trata de rituales o festejos.

Por ello, en el devenir del músico no sólo se ubica la dimensión -en este caso- del deber hacer, sino también del deber ser: “*en el mundo Nasa, antes que manipular la flauta, se tiene que aprender todo lo demás*” (Darío), es decir, se transmite no solo la habilidad del dominio de la flauta, sino la forma de vida del músico Nasa para poder interpretarla. De aquí la complejidad y la vastedad de saberes que se acumulan en el ejercicio de la música tradicional: “una habilidad que es necesario tener para saber qué es una habilidad, no es una habilidad práctica sencilla: implica conocimiento en un sentido más serio que cuando hablamos de saber” (Dummett, 1993: 150). Sólo desde el territorio y desde el ser Nasa, se

logra tocar la música ancestral en el sentido espiritual, logrando contribuir a la armonía y el equilibrio de la comunidad.

---

### **“El sonido de la flauta no solamente le llega al oído, le entra al corazón” La música ritual en lo cotidiano**

Con la reactivación del proceso de formación musical, se han impulsado las prácticas y los saberes que ancestralmente se encontraban adheridos al mundo del músico en el ámbito espiritual y comunitario. El recorrer y vivenciar el territorio a partir del ejercicio musical, es una forma de interacción que los músicos mayores construyeron en su relación no solo con la naturaleza sino también con el proceso de transmisión de saberes, la historia del pueblo Nasa, los mandatos propios, el equilibrio con el cosmos y el mundo espiritual. Desde las mañanas en las que se tocaba el tambor en los sembrados de maíz cuando empezaba a dar las cosechas, para espantar a las plagas, roedores y pájaros. Hasta las ofrendas a los espíritus en los sitios sagrados como forma de agradecimiento y como símbolo de territorialidad, la música acompaña la cotidianidad y los tiempos de la vida en el Resguardo:

*“Antiguamente los ancestros tenían sus casas, sin embargo, éstas no eran como las de hoy que están llenas de cuartos, eran normales, siempre tenían su tulpa y en la tulpa era que aprendían todo lo de la música. Por las mañanas cuando el Nasa madruga, tipo a las tres de la mañana, empezaba a practicar la flauta y a compartir los mayores con los nietos. Sin embargo, no todos los días los Nasa se la pasaban tocando, no todo era chicha o baile, tenían sus tiempos. Cuando no eran días de trabajo o cuando había un ritual como por ejemplo recibir un bebé. Un parto era un ritual muy bonito. Recibir a un niño que iba a nacer, porque siempre nacían en las casas, era una alegría y lo recibían con danzas, flautas y tambores. Utilizaban la música en los tiempos de matrimonio, cuando se casaban o en la muerte de un mayor cuando había que guardarlo o sembrarlo, ellos tocaban algunos tipos de música que recordaban esas vivencias con el mayor, era el uso de la flauta y el tambor que ellos tocaban.*

*Se celebraban unos matrimonios acordes a la música y cuando se casaban los hacían bailar en frente de todo público y también los hacían saludar para que la gente supiera que ya eran pareja y que todos se daban cuenta que ya eran casados, les daban consejos, pero la música siempre era lo primordial en esa ceremonia.*

---

*Todas las melodías tendrían que aprenderse desde el nombre en Nasa Yuwe. Tanto el nombre de la melodía como el ritmo, tiene que ver con el sentido de las actividades que se hacían. En un evento cultural o religioso usted nunca ve un músico tocando solamente, siempre salen a bailar. Por ejemplo, el Phtamxiiu la melodía del matrimonio, incluye el nombre de la melodía, la actividad y la danza, tres cosas distintas, en donde el alma es el sonido de la flauta. Sin eso no hay matrimonio y no hay nada. Es como decir: ¡Compañera, esta noche la invito a una fiesta!, y la llevan a comer, a reunirse, pero nada que suena la música. Entonces eso no es fiesta. Pasa lo mismo en el mundo Nasa”.*

Hay en el relato de Darío una bellísima invitación a conocer el enlace que liga a las actividades culturales e históricas del Resguardo con las músicas y los significados que a estas se le atribuyen. El ritual del matrimonio, el nacimiento de un niño o el fallecimiento, por ejemplo, llevan consigo una melodía que simboliza el sentir comunitario es por esto que el músico desde su experiencia debe saber leer e interpretar estas relaciones, debe aprender a escuchar los ritmos de la comunidad. El músico camina y se piensa a sí mismo desde el territorio, es el caso de la melodía que se utiliza para llamar a las semillas y que se interpreta en tiempo de *Saakhelu Ne’jwe’sx*, ritual y festejo que marca las épocas del calendario agrícola como ceremonia de fertilidad de la Madre Tierra. En medio de la tonada, los *thë’wala* armonizan y agradecen a los espíritus guardianes, al sol, la luna, el viento, las estrellas, el trueno y la naturaleza, es el tiempo de la preparación de la tierra para la siembra.

Durante el ritual se realizan varias danzas, que como bien lo explica Darío, se acompañan por una canción particular, el *Weçxa Ku’h* (danza del saludo) es común al inicio de los eventos, es interpretada en bambuco y da la bienvenida a todos los presentes, el *Sxakwenku’h* (danza símbolo de la fertilidad), *Ulçey Ku’h* (danza de la culebra, símbolo del agua), *Wejxadhi’h Ku’h* (danza del viento y su vitalidad), *Yu’çe Ku’h* (danza de las plantas medicinales), *Mil Ku’h* (danza en agradecimiento a la miel), *Eçkwe Ku’h* (danza al colibrí) y *Sxape Ku’h* (danza al caracol), *Mewejx Ku’h* (danza del gallinazo), *Ulçey Ku’h* (danza de la culebra símbolo del agua y la fertilidad), *Sekh A’te Ku’h* (danza del sol y la luna), *Weçxa Ku’h* (danza de agradecimiento), *Çxiçx Pekwe* (ritual de picar la carne) donde la música se acopla con el ritmo generado por el sonido de los cuchillos cortando la carne y el *Sxawedu Ku’h*

---

(danza al retorno y regreso a los territorios de origen). Por solo mencionar algunas de las melodías que acompañan cada una de las danzas en la realización de un solo ritual:

*“La música es alma del ser, es vida, es dios, es la esencia de la vida. La gran melodía proviene especialmente del gran Ksxa'w el gran dios, según las actividades, ya sea bien el matrimonio, para las ofrendas, para los espíritus, también para las mingas, cada final de la jornada de trabajo, siempre se suele traer la banda o la agrupación porque ellos son los que terminan.*

*Por otro lado, esa es la música Nasa, hay distintos compases y distintas melodías, hay diversos ritmos según la ocasión, hay un ritmo especial para el casorio y para momentos específicos, como por ejemplo cuando por primera vez se rompe el hielo bailando el yerno con la suegra, y ya por último la novia con el novio, también hay una música especial para ese momento. Cuando el Nasa pequeño muere... Bueno, morir se utiliza en el castellano, pero aquí en el Nasayuwe no se utiliza. Son distintos conceptos, para nosotros significa pasar la barrera de este mundo a un mundo más grande porque no somos eternos, esa melodía es el puente que el niño pasa, como tiempos funerales o día de la muerte. En el castellano, tiene una connotación de susto, ¿verdad? Aquí si alguien llora es de alegría, porque se va al reencuentro con los ancestros. Hay melodías si es para un niño y hay melodías si es para un mayor. Todo eso tiene el Nasa Yuwe, me demoraría mucho si me pongo a explicar todo.*

*En el mundo Nasa hay varios regímenes, hay uno antiguo: primero era el Ksxa'w (dios), después estaba el Thë'Wala (médico ancestral o líder espiritual), y después el Kuvxsaa (músico o flautista), personajes que siempre marcan la parte social Nasa, sin ellos esto se sale de las manos.*

*Son la esencia que marca la diferencia. Así como el presidente, el cura y el general que tiene que ver con todo el orden público, es similar, no debería compararse, pero es más o menos lo que se trata de entender. Ahora todo eso tiene un nombre, por ejemplo, en la ofrenda del Saakhelu Ne'jwe'sx, es otro ritmo, de hecho, es el ritmo más alegre, es donde también tiene danzan muy largas, aquí generalmente las melodías son muy largas, la más corta generalmente tiene de siete a doce minutos o hasta treinta minutos o más, quien sopla debe tener buenos pulmones. Como músicos nos la pasamos andando, amenizando fiestas, Çxapuç*

---

(Ofrenda a los espíritus), *saakhelu*, y un poco de actividades que en estos momentos por el atropello de la tecnología están en vía de extinción”.

El repertorio musical en los Nasa es tan específico y acoplado a los sentires, como lo es su idioma. En el Nasayuwe se encuentran palabras como *Ya'fxi'ze* que traduce la acción de pasar el tiempo, vivir la vida, *Yaatxnisa* que refiere a algo a alguien que es muy recordado o *Peevxisxa* que es la acción de persuadir, pedir que se quede otro tiempo. Así mismo, existen melodías para acompañar al niño fallecido que intenta pasar el puente que lo comunica con el mundo espiritual, pero si se trata de una persona mayor la melodía cambia. Estas melodías se suelen interpretar durante el *Nay Çxapuç* (Ofrenda a los espíritus), ritual que recuerda a quienes dejaron el cuerpo material y retornaron como espíritus a la Madre Tierra. Los espíritus en ese ciclo también tienen que alimentarse, es por este motivo que cada año, durante el mes de noviembre se los invita a comer los alimentos que eran de su preferencia.

Durante el *Ipx fxicxanxi* (Apagada del fogón), se tocan melodías alegres para sostener la armonía, procurando la purificación de las energías negativas que pueden encontrarse en las personas, la familia o la comunidad; manteniendo el equilibrio entre los seres humanos y los espacios de vida. En el *Khabu fxizehnxixi* (Refrescamiento de chontas), la música y la danza limpia y armoniza los bastones de mando de las autoridades que se renuevan, los guardianes del equilibrio entre el pueblo y el territorio. Así como en el *Sek Buy* (Recibimiento del sol) donde en el andar ancestral del tiempo Nasa, se reciben los primeros rayos del sol el día del solsticio entre el 21 y 22 de junio de cada año. Las músicas acompañan el festejo para que el sol siga caminando fuerte, se celebra el inicio de un nuevo ciclo para asegurar el *Wët wët fxi'zenxi kwe'sx Kiwete* (Vivir en armonía en el territorio).

En estos lugares de encuentro que se consideran los rituales mayores, los Nasa visitan los lugares de pago establecidos por los *thë'walas* para pedir permiso a los espíritus en la realización del festejo y dar ingreso a personas de otras regiones. Al son de la música los participantes se dirigen a las montañas, páramos, lagunas o nacimientos de agua para agradecer y armonizar. Estos recorridos también se realizan como forma de reconocimiento, soberanía y defensa del territorio en el que las nuevas generaciones reciben todos los saberes de las fiestas sagradas como símbolo de resistencia y conservación de la ritualidad de los pueblos ancestrales.



*Imagen 17. Comida comunitaria. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2022)*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

En medio de los rituales, en los encuentros comunitarios o en el hogar, el pueblo Nasa ha creado sus propias categorías, modelos y prácticas relacionadas con la salud, la enfermedad, la vida y la muerte. En Tumbichucue, por ejemplo, comparten la idea de *cuido* como todo aquello que se hace necesario para mantener el equilibrio, la armonía y la integralidad de “un todo”. Cada componente que hace parte del *cuido* tiene un sentido para ser y existir.

La última fotografía, por ejemplo, captura el momento en el que recibimos uno de los *cuidos* que realizó el Resguardo durante el Encuentro de Flautas y Tambores (2022); así fueron los desayunos, almuerzos y comidas comunitarias del que todos los participantes y asistentes hicimos parte. Cada comida fue liderada por una familia diferente, garantizando la participación de todo el Resguardo en el *cuido* a la comunidad.

Este cuidado se convierte también en una forma de sostener la práctica musical y la figura del músico en el Resguardo. Su ejercicio puede ser entendido como un sistema de *intercambio de dones* dado que establece una *amplia red de relaciones sociales* en la que se construyen vínculos y se afianzan los lazos del tejido comunitario. “La obligación de dar y retribuir [...], así como la obligación de ‘regresar a la comunidad’ [...] podría mostrar que en los pueblos indígenas la noción del don continúa siendo utilizada” (Souza, 2010 :65), este don se relaciona con la capacidad armonizadora del músico y el bienestar social.

El cuidado en el pueblo Nasa también como un acto de amor y respeto frente a la vida del otro, propende por el cuidado de lo otro, en él está el reconocimiento de la Madre Tierra como proveedora de lo necesario para el buen vivir. En las fiestas la forma de agradecer y enaltecer al músico se realiza por medio de los alimentos, la chicha y el chirrincho. Debido a que el músico preserva y promueve la dignidad de las tradiciones culturales, la música es una forma de vida que sustenta la misma comunidad, estas son algunas de las prácticas ancestrales respecto al cuidado:

*“A los músicos de acá no se les envía una invitación escrita o con un contrato para que firme y al final del toque le pagan. No, acá es distinto, acá se hace invitación especial por medio de la palabra. Cuando llega a la casa se le hace un cuidado, como una fiesta especial a él, una comida especial, una música y un baile especiales. La celebración dura dos o tres días. Al músico siempre se le hace eso, es una fiesta, porque sin músicos no hay fiesta.*

*Se puede tener la flauta, la comida, los invitados, pero sin el músico usted va a ser un aguafiestas. Primero se llama al músico, le hacen un cuidado como antesala a lo que va a pasar. Una fiesta pequeñita donde le llevan su trago especial. La comida también debe ser especial cuando es para un músico, la carne especial del músico y para el thë'wala es la gallina. Claro, les estoy hablando de siglos pasados, pero el pueblo Nasa aún sigue con esas figuras, al músico Nasa se le hace ese sã'ji (alimentar, cuidar, proteger con alimentos), chirrincho, por una o dos noches, eso es un cuidado”.*

Durante las visitas que realicé en algunos de los hogares de los mayores, Darío me indicaba que, para llegar y solicitarles un espacio para la entrevista, era necesario hacer antes un *cuido* a los mayores. Este cuidado se realizó por medio de una “serenata”, algunas canciones

---

para armonizar y la entrega de alimentos o bebida para *mojar la palabra*. Así mismo, me explicaba que cuando un mayor queda sin familia y no puede autosostenerse, la comunidad lo acoge como responsabilidad comunal, cada familia debe hacer un cuidado al mayor como estrategia de salvaguardia de la vida, la armonía con el mundo espiritual y la protección del tejido social.

Existen diferentes formas de cuidado que se propenden dentro de la comunidad además de las que se realiza al músico mayor. Uno de ellos es el *cuido de sí* en beneficio del cuidado colectivo, ya que en el individuo se encuentra la posibilidad de desarrollar la propia identidad del pueblo. El *cuido del otro*, refiriéndose a la comunidad y en especial a los niños, porque en ellos está la continuidad, el crecimiento, desarrollo, aprendizaje y el compromiso posterior al Resguardo. El *cuido a la mujer* como símbolo de fertilidad, portadora de vida y de la salud colectiva, el *cuido a los mayores* como forma de protección de la sabiduría e historia ancestral y el *cuido de lo otro*, que enmarca la naturaleza, la tierra y el cosmos.

Las relaciones de cuidado que sostiene la comunidad como prácticas ancestrales, hace parte de la creencia de que la Madre Tierra y todas las criaturas de la naturaleza se encuentran íntimamente conectadas. Lo que implica que el bienestar y la salud humana están estrechamente relacionados con el bienestar de los animales y el ambiente compartido. A través de esta conformación de la identidad colectiva, se crean estrategias como el *sã'ji* donde se tiende a realizar el cuidado y la protección por medio de los alimentos y la bebida. Sin embargo, no es el caso para el *cuido espiritual* el cual se realiza por medio de la música, el *thẽ'wala* y la armonización.

“*El espíritu también se enferma, a él también se le hace cuidado*”, es la afirmación con la que Darío continuaba explicándome la importancia del cuidado a los músicos. La música en Tumbichucue, armoniza la vida, el cuerpo y el espíritu, por lo tanto, el ejercicio que realiza el músico tradicional, bajo esta mirada, se convierte en el puente que comunica a los Nasa con el mundo espiritual. Es la música un regalo derivado del corazón del viento y de las montañas, es la única que puede curar las enfermedades del *ksxa'w* (el sueño, el espíritu vigilante). Pero ¿Cuáles son los males que padece el espíritu?, ante mi pregunta Darío reanuda su relato:

---

*“Nosotros por dentro tenemos la esencia del Nasa que es el ksxa’w, que es como la tercera persona en el cuerpo humano. Acá el ksxa’w que nosotros tenemos, tiene ojos, tiene manos, ella camina, aguanta sed, también se enferma. Existen varios tipos de enfermedades, por ejemplo, los deseos, sentimientos, las malas cosas, desearle el mal al prójimo, todo eso son enfermedades del espíritu. Cuando este espíritu se enferma, un Nasa no puede ir donde el médico para que le haga algo, él no le puede hacer nada. Por ejemplo, un Nasa que diga: ‘no, es que estoy sufriendo un mal de amor, me voy a la enfermería a pedir una pastilla’, esas son cosas abstractas.*

*Aquí hay una sola manera para curarse, la música. La música si cura, por eso en el mundo Nasa, la música es para contentarse, para trabajar, casarse, para que el niño salga bien, la música es todo. Por ejemplo, la música viene del corazón del Ksxa’w Wala, por eso es la única que puede sanar. La música puede sanar cuando el Nasa esté enfermo del estrés, porque eso en el mundo Nasa es una enfermedad espiritual. Cuando una persona tiene malas mañas el thē’wala no le puede sanar porque es algo espiritual, pero la música sí puede. Por eso la música tiene poderes.*

*El sonido de la flauta no solamente le llega al oído, le entra al corazón, y acá cambia la forma de pensar. Por ejemplo, si acá este hombre es muy perezoso, el sonido de la flauta le puede llegar al corazón y puede hacer que retome su trabajo, porque la música lo tiene todo, eso es la música espiritual en el mundo Nasa, por eso acá la música debe estar presente en los matrimonios, en las marchas, en las mingas, en los rituales, en los trabajos, con los niños...*

*Una persona puede tener cientos de enfermedades espirituales, pero una forma de curarse es el sonido de la flauta. Ahora, antes hay un poco de evidencias también, un poco de historias de actividades en el Saakhelu Ne’jwe’sx (Despertar de las semillas), que es una fiesta espiritual y el ipx fxicxanxi, que es el apagado del fogón, que en el sentido espiritual tiene otra connotación. Por eso para cada oficio o comportamiento hay un tipo de música.*

*Cuando las cosas van muy al extremo el Ksxa’w se enoja, cuando eso pasa no hay ningún poder humano que pueda apaciguar la ira del poder de la naturaleza, pero él tiene una parte débil que es el sonido de la flauta. Cuando un thē’wala ve que un compañero o un pueblo está viviendo peligros muy extremos y van dos o tres*

*días y nada que se les soluciona, no tiene más remedio que mandar a traer unos flauteros con unos tamboreros. Viene la banda y el thē'wala en medio de la armonización y comienzan a tocar, eso es lo único que funciona para apaciguar el corazón del Ksxa'w Wala, ahí si le para bolas al thē'wala. Ahí si dice, negociemos ahora sí.*

*Cuando hay malas energías, los Nasa mandan a los flauteros. En la cortada de la carne se debe tocar una melodía que dura treinta minutos y durante la preparación no se come sal, y todas esas nubes negras que significan malas energías, se van y queda el cielo despejado. No se pueden ir los músicos. El pueblo Nasa se compromete a no cometer más insultos y ahí sí, se nos entrega el buen vivir después de tanto sufrimiento. Aquí si la música tiene poder, es el alma del pueblo Nasa. El día en que la música aquí deje de existir, nos extinguiremos. Ya ha habido casos, la historia lo confirma en varias ocasiones, la música ha querido perderse y es cuando el Nasa está a punto de desaparecer”.*

La melodía del flautero surge de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música, es la génesis de lo no dicho, es el lenguaje de los espíritus: *“Cuando hay malas energías, los Nasa mandan a los flauteros”*. Su función mágica no solo logra apaciguar el corazón del Ksxa'w sino que también cura y estabiliza los lugares del cuerpo individual o colectivo donde la energía se encuentra en desarmonía o la negatividad se apelmaza en el lado derecho. Cuando envían a los flauteros a armonizar, se despejan las nubes y merman los vientos, así como sucedió en el Cerro del Tesoro, reubican la energía hacia el lado izquierdo donde se encuentra el corazón. Por eso al interpretar las flautas los músicos apuntan hacia el lado izquierdo, porque soplando se expulsa el *pta'z* (mugre, un sucio cósmico).

Así, la música cura las enfermedades sociales y espirituales, permea la razón del ser Nasa y crea experiencias significativas en la vida de los músicos, como en el caso de Adán:

*“Una vez estaba en Vitoncó y hasta las once de la noche habíamos tocado. El niño de uno de mis compañeros estaba muy enfermo, yo había llevado unos cds porque en esa entonces yo era muy aficionado a ‘Los Kjarkas’, a ‘Inti-Illimani’, ‘Illapu’, a todos esos grupos de música Andina. Había un grupo de Ecuador que hacía pura música instrumental y entonces yo le dije que le pusiera ese cd al niño.*

---

*Le dimos unas plantitas y le pusimos esa música toda la noche. El niño logró dormir, le dejamos la música hasta la seis de la mañana y al otro día amaneció muy bien.*

*Es importante la música porque yo creo que sana, sana el alma y el cuerpo, es el remedio. Cuando yo tomo yagé y escucho el sonido de la flauta, a mí nunca me hace daño. Y si vamos a la montaña y llevamos la flauta, llegan los pajaritos a bailar y a cantar. Llegan con el sonido de la flauta, ella tiene mucha conexión territorial y espiritual, hablando de la música propia”.*

Adán en su relato incluye además de la música tradicional, una lectura diferente a la de Darío con relación a la música andina e instrumental, pero ambos concuerdan en la importancia de la música como *remedio* y armonización del cuerpo: “*El sonido de la flauta no solamente le llega al oído, le entra al corazón*”, vencido por las vicisitudes que generan los vicios, los pensamientos negativos sobre la vida, la desesperanza, la envidia o los bajos deseos, el Nasa por medio de la música recuerda su origen y el origen de sus ancestros, la belleza de la naturaleza y la lucha que sostiene; a son de flautas y tambores, el Nasa se recupera, se libera del *pta'z*, le regresa la alegría, sus nubes se disipan y continúa su camino.

Entonces, la *música como remedio*, debe entenderse como un ejercicio colectivo. Si el músico deja de lado su don y no lo utiliza para el bien suyo y el de su comunidad, el espíritu se atormenta, y si esto sucede, el sonido de su flauta ya no armoniza. Este es el momento en el que la música se vuelve un trabajo comunitario, se construye a partir de la complementariedad como todo en el universo cosmológico Nasa. La dimensión masculina y femenina, por ejemplo, constituye la base sobre las que se yergue el territorio: el *tul* (la huerta, la siembra) es el espacio de la fertilidad, hace parte de la dimensión femenina, correspondiente al espacio doméstico, y el universo íntimo, constituye la dimensión masculina, el mundo hacia afuera, el alimento de la comunidad, las dos dimensiones coexisten y son interdependientes.

Esta complementariedad en la que *uno no existe sin el otro* atraviesa todos los aspectos del músico, desde su hogar hasta su forma de vida; motivo por el cual el lugar que ocupa el hombre y la mujer en el escenario musical es una de las reflexiones que ha realizado la comunidad en Tumbichucue. Pese a que la tradición musical de los Nasa ha sido históricamente un espacio reservado para los hombres, el papel de la mujer es fundamental

para el sostenimiento y continuidad de esta práctica. Las palabras de Josefina Díaz gobernadora del Resguardo (2022) relata la forma como la complementariedad y el trabajo comunitario entre los géneros subsiste en el ejercicio musical, respondiendo a una pregunta que necesariamente debe hacerse *desde y para el territorio*:

*Imagen 18. Josefina Díaz. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019)*



*Fuente: Yaid Ferley Bolaños Díaz. Memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

*“Vivir en pareja es algo que hacen los Nasa desde hace mucho tiempo. El matrimonio era aconsejado por los mayores, los ancestros y por los espíritus. El mayor Luis y la señora Feliza. Ellos eran un matrimonio, ya eran casados, andaban siempre juntos, ella nunca lo soltaba y él tampoco la dejaba sola. Si era una minga estaban los dos, si él estaba tocando ella estaba que danzaba, si era en un trabajo comunitario también ahí estaban ellos dos, en medio de los niños. Ellos siempre habían participado en medio de todas las actividades que se hacían antes, porque tuvieron un muy buen consejo de los mayores.*

---

*En ese sentido, ellos aplicaron todos los consejos que les dieron, por eso esa mujer doña Feliza impartía y compartía los conocimientos de la danza, como le habían encomendado los ksxa'w, ella era dancista y así como el marido tocaba con el corazón y con ese espíritu con buen son, la mujer para danzar era lo mismo, porque a muchas personas les enseñó a danzar. La mujer del músico lo acompaña, también como el músico no podía recibir todos los cuidados que le daban, las bebidas y los alimentos, ella era quien recibía todos esos cuidados. Los iba empacando en unas garrafas, y al otro día al llegar a la casa compartían con la banda de músicos. Al músico mayor le daban todo, entonces toda esa comida la compartían en la casa del músico, cuando ya era la hora del cuidado. Así le dieran chicha o chirrincho, ella ayudaba a recibir para que el marido no se emborrachara, para que el marido pudiera seguir, ella hacía siempre su acompañamiento.*

*Como mujer y como mujer Nasa y esposa del músico, ella tejía y siempre hacía esos tejidos de jigra de cabuya blanca para el marido, para que echara sus flautas, para que recibieras sus avíos, para que llevara algunos instrumentos. Ella era quien le tejía, como mujer Nasa nunca soltaba su tejido y llevaba siempre la phaswa'th que es la puchicanga o vara para ajustar el hilado de la lana de ovejo, eso era lo que hacía la señora Feliza”.*

La compañía de Feliza, la esposa del mayor Luis en la historia de Josefina fue el elemento clave que posibilitó el ejercicio y desempeño de uno de los músicos más recordados en el Resguardo. El trabajo comunitario que ambos realizaron estuvo mediado por el sonido de la flauta y el don de la danza, elementos complementarios en la transmisión de los saberes ancestrales. Siguiendo el consejo de los mayores, como lo denomina Josefina, cumplieron con la ley de origen del pueblo Nasa, garantizando la convivencia social, la armonía y el equilibrio con el mundo natural y espiritual. La presencia de Feliza en la vida del mayor Luis fue determinante, no sólo tejía sus mochilas, los capisayos y lo acompañaba durante las largas jornadas de festejo, sino también le permitió al músico recibir todos los cuidados para que él *pudiera seguir* en su jornada. Este acompañamiento ha sido fundamental en el escenario musical y en todas las dimensiones que edifican la vida del músico.

Particularmente, esta complementariedad poco se recuerda en los relatos de los músicos: *“El marido de mi tía también era músico y los hermanos menores de mi mamá*



*también lo eran, entonces se reunían casi que una banda de guitarristas a ensayar todas las noches y tocar” (Adán).* No obstante, en los recuerdos de Fanor, la mujer comienza a ser más que compañera, una música independiente. Este fue uno de los cambios generacionales en la tradición musical: el espacio que la mujer comenzó a ocupar con el ingreso de nuevos instrumentos musicales en los escenarios del territorio y la salida de los jóvenes del Resguardo a las grandes ciudades:

*“Mi hermana mayor se llama Luz Mary Pame, la que le sigue se llama Flor Isabel Pame, le sigue Darío Pame, Adan pame, se llama como mi papá. Le siguen Meri Soraida Pame, Doris Mélida Pame y yo soy el último. ¡No! Si te contara, mis hermanas también tocaban cuando eran jóvenes. Mi hermana Mary, la mayor, tocaba quena y guitarra. A Flor no la vi tocar, pero Meri Soraida sí, ella cuando estudiaba en Inzá tocaba saxofón, y tocaba, así como en las bandas, tocaba liras, el clarinete, todas esas cositas”.*

La presencia de la mujer en el escenario musical solamente aparece de manera reciente en las memorias de Fanor acerca de sus hermanas. Este fue uno de los cambios que presentaron la mayoría de los resguardos en Tierradentro junto con la apertura y comunicación directa con el mundo *de afuera*, donde la cultura tradicional comenzó a replantearse las nuevas posibilidades de actuar y entender la práctica musical.

La creación de la agrupación femenina *Memnxi Kiwe* (canto de la tierra) como proyecto que hace parte de las estrategias de revitalización de la música en los resguardos del pueblo Nasa al norte del Cauca, es uno de los resultados que tuvo esta reflexión. A pesar de que se basan en el formato de chirimía y los sonidos del bambuco tradicional, sus canciones incluyen letra y otros instrumentos musicales como las quenás, los charangos, el teclado eléctrico y la guitarra, influenciadas por los aires musicales andinos vigentes en el territorio. Esta manifestación es un ejemplo de los cambios presentes en las dimensiones que conforman y conformaron el escenario musical.

Sin embargo, no todas estas transformaciones en el mundo del músico han sido actuales, la llegada de otros nuevos instrumentos además de la flauta y el tambor no ha sido un asunto nuevo o reciente para el Resguardo. El pueblo Nasa reivindica la adaptación de la *kxtaala* (guitarra nasa) como instrumento propio que hace parte de su ejercicio de resistencia

---

cultural en el territorio. La cultura Nasa acepta la metamorfosis como un regalo que les permite avanzar y más allá de negar la fuerza con la que ingresa la cultura colonial o global a su territorio, la transforman.

Esta es una forma de oponerse a los cánones académicos que establecen las directrices para tocar la música “correctamente”. Fue una de las aclaraciones que realizó Darío en sus relatos. Como defensor de uno de los instrumentos que él domina y toca a su manera, menciona que la guitarra hace parte de su forma de vida y la incluye en la creación de nuevos significados alrededor de su interpretación:

*“En el siglo pasado en Tierradentro por primera vez, llega la guitarra en manos de los misioneros católicos, lleva casi ciento cincuenta años con nosotros. Ha sido bien acogida por los habitantes, por eso ya ni se dice guitarra, se dice kxtaala que significa ‘guitarra de los Nasa’. Ya después de ciento cincuenta años, las cosas no son de los españoles sino de quien las utiliza. Según eso, en la década de los treinta y los cuarenta, mis tatarabuelos la acogieron como un instrumento Nasa. Tocan la flauta con la guitarra. Porque la música dentro del pueblo Nasa tiene dos épocas: antes y después de traer los instrumentos europeos. Por eso ahora se puede hablar de interculturalidad, y a raíz de eso ya sabemos que en el mundo Nasa la música es el alma, sin eso no hay vida.*

*En la época de los cuarenta los abuelos adoptaron eso, y tocaban a su manera. El primero en la familia fue Calixto Pame, y por ende mi padre Adán Pame, heredó de él la guitarra. La última descendencia aprendimos de todo. Por ejemplo, yo quise aprender la flauta, yo soy flautero, pero también quise acoger de ellos la guitarra porque mis ancestros aprendieron a tocar la guitarra. Yo quise aprender porque nuestros ancestros tocaban a su manera a oído, como dicen.*

*En la academia se mira la guitarra de una manera más distinta, clásica, tiene sus melodías. En cambio, para nosotros el sonido es puro sentimiento, tocamos la guitarra de esta forma porque creemos que es así, se lleva en la sangre.*

*Acá los instrumentos tienen un estatus social. El rey de todos los instrumentos es la flauta. Antes de que llegara la guitarra, le sucedía el tambor, pero ahora es la guitarra el instrumento que le sigue. Ahora en los últimos cincuenta años hay muchos más instrumentos, hay mucho instrumento extranjero. Por ejemplo, cuando llegan los músicos del Conservatorio de Popayán, el indio no se*

*queda con las suyas, simplemente saca la guitarra y dice: ¡yo también tengo!, y acá lo que se toca es bambuco al estilo indio. Se toca Cxucxa ku´jnxi (baile de la chucha), laagwe uude ku´jnxi (baile del angelito) el ritmo que se toca cuando muere un niño, que es el que más se toca en la guitarra”.*

La metamorfosis en la vida del Nasa ha sido permanente, hace parte de su proceso histórico y del legado familiar. Cuando Darío menciona: “*ya después de ciento cincuenta años, las cosas no son de los españoles sino de quien las utiliza*” demuestra que el Nasa está presto para el cambio en cuanto este se haga a su manera y a su tiempo. Es lo mismo que sucede con la quena y los sonidos musicales andinos, la música debe tener un mensaje de liberación para el pueblo y de cumplir este propósito depende la posibilidad de hablar del cambio o la permanencia de la tradición.

---

***“Donde no hay música no hay educación, donde no hay músicos no hay paz en los territorios”***

El sistema de transmisión de saberes en la formación del músico a pesar de considerarse una tradición muy cercana a la tradición espiritual de los Nasa -como aparece en la narración de Darío-, ha presentado cambios importantes en su estructura. En un inicio, cuando Fanor narraba en su lectura sobre el territorio, los cambios culturales y sociales por los que atraviesa el Resguardo después de la avalancha en 1994, mencionaba que una de las consecuencias fue la rápida apertura que se dio en los Resguardos hacia el mundo de *afuera*. El acceso a la comunicación global, la creación de vínculos con familias no indígenas y la influencia de la cultura hegemónica, ocasionó que paulatinamente las nuevas generaciones crecieran sin el interés por aprender el idioma nativo o practicar las tradiciones culturales.

Con el tiempo los músicos mayores comenzaron a morir llevándose consigo sus saberes; momento en el que el Resguardo, -siguiendo el ejemplo de otros proyectos de revitalización de la cultura Nasa- decide implementar la enseñanza de la música propia en el colegio y motivar la realización del Encuentro de Diálogo de Flautas y Tambores. Este cambio en la tradición le confirió a la escuela la tarea de la formación del joven músico en Tumbichucue, y en su estrategia de revitalización de la música de flautas prioriza a la *infancia*, a la que antes se le había relegado de estos espacios musicales. Hoy en día, es ella, la *semilla* encargada de continuar con los saberes de transmisión oral que constituyen la base de la condición histórica del pueblo Nasa.

Las diferentes intervenciones de los docentes en la enseñanza de la música han procurado buscar herramientas de aprendizaje como la transcripción de partituras y elaboración de cartillas. Estos recursos pedagógicos hacen uso de la música para mediar el proceso de aprehensión de la cultura tradicional, las prácticas ancestrales, el dominio de la lengua materna, el conocimiento y la cosmovisión Nasa:

*“La idea era no perder la tradición musical, nosotros desde la educación, desde el proyecto educativo tradicional, comenzamos a fortalecer este tema en las instituciones. Nos motivó que los mayores se estaban muriendo y nuestra música estaba a punto de exterminarse, retomamos la flauta y el tambor para que no se termine el sentido del día a día, la cotidianidad de los territorios, la espiritualidad,*

---

*los rituales, para que los Nasa no se perdieran, sin la música propia los Nasa dejarían de existir”.*

El proyecto educativo tradicional que menciona Adán, lo explican con mayor detalle los docentes de la Institución Educativa de Tumbichucue. Durante el intercambio de saberes que realicé al ingresar al Resguardo, les hablé acerca de mi experiencia con la enseñanza de la geografía a través de la música, y a pesar de causar risas y murmullos cuando les mostré que uno de los géneros musicales que implementé en la escuela fue el vallenato tradicional - lo que entraría en la categoría de música de pasta o para el “mal de amores de los *musxkas*”-, se animaron a contar su experiencia con la enseñanza de la música propia. De sus intervenciones quise rescatar las palabras de Liliana Díaz, Porfidio Pame y Fanor:

***Liliana***

*“Yo creo que es algo muy bonito, porque uno como dinamizador puede enseñar las diferentes actividades para los niños, desde la música, los tipos de fonética, los números, la lengua. Es muy fácil el aprendizaje desde la música propia, los hace sentir alegres. Muchos niños llegan con muchas habilidades que se despiertan a través de allí”.*

***Porfidio***

*“Donde no hay música no hay educación, donde no hay músicos no hay paz en los territorios, donde hay música hay estabilidad y los jóvenes tienen muchas actividades por hacer, una inclinación por danzar, cantar y bailar. Sin la música no hay nada, para poder estudiar con los estudiantes debo saber una canción, la música lleva consigo la historia del pueblo Nasa. Ha sido la misma naturaleza la que nos educó y nos formó como músicos”*

***Fanor***

*“La mayoría de los compañeros practicaban antiguamente la flauta tradicional, la música es tan necesaria que uno está contento por tener al profe animando, pero en los tiempos libres ellos llegan a sus casas a practicar. A los muchachos les interesa, cuando hay tiempo libre hacen sonar sus instrumentos. En la parte cultural utilizamos el lema de siempre, que el Nasa por naturaleza tiene ese ímpetu por hacer música.*

---

*En sí cuando no se lleva en la sangre la música, es como querer aprender a leer. Por ejemplo, un niño entra a la escuela, todos aprenden a leer, si hay un niño que es especial o tiene algo que le evita aprender, hay algunas pedagogías que nosotros mismos hicimos para enseñar a los muchachos, así no tengan sangre de músicos le hemos podido enseñar, improvisaciones pedagógicas que creamos e inventamos.*

*La música está en el entorno, por eso el Resguardo ha sobresalido en los proyectos, y acá en el colegio el 80% lo pone la música y se hace un buen trabajo desde la cultura Nasa, haciendo que le tengan un cariño a la música de flautas y vayan recorriendo en ese espacio los saberes de los mayores. La música es para todo el mundo, así como la letra se aprende a leer. A los que les gusta la música, si la practican pueden aprender. La música como todo arte debe tener disciplina, y uno de músico todos los días lo practica.*

*El colegio desde la institucionalidad puede aplicar estas cosas y no tendríamos que estar obligando, solo es orientar a los niños desde muy pequeños, para que cuando crezcan no pasen por el proceso que nosotros tuvimos que pasar. Si desde niños se forman como unos buenos Nasas, de aquí a unos quince años tendríamos unas buenas semillas germinadas. El niño debe hablar Nasa Yuwe tanto dentro como por fuera del territorio. La educación propia quiere eso, la idea es que el niño aprenda e interiorice su cultura Nasa para que así mismo construya y fortalezca una buena identidad propia.*

*Yo este año cumplo cuatro años de estar educando en la institución, ya había trabajado anteriormente en otros espacios, llevo ocho años trabajando en la docencia siendo orientador de música, música Nasa y folclórica de nuestros mayores. Para no aburrir a nuestros jóvenes también he dado clase de música de pasta como le decimos acá, música comercial, pero sin dejar de tocar lo nuestro. Ha servido, me ha ido bien durante este tiempo. He dejado una gran parte de semilleros en lo que llevo de mi labor. Cuando empezaron estaban muy pequeños, ahora están muy grandes. En ocho años los niños hoy en día crecen muy rápido, les gusta la música de flauta, les llama la atención la música andina, la de nuestros territorios, la música propia.*

*No puedo decir que soy un gran maestro, pero uno se va ganando unos seguidores, a algunos estudiantes les gusta más o menos y uno se vuelve confidente*

*de ellos. Se comienza a compartir más conocimiento con el estudiante o el seguidor que demuestra harto talento. Uno escoge a los mejores, aquí en el colegio han salido varios y no solo son de este Resguardo sino de otros resguardos. Acá es donde se llevan una parte de mí, porque eso es impartir. Cuando lleguen a otros lugares ellos van a impartir, ya sea a unos amigos, algún sobrino más pequeño o un hermano. Eso va haciendo cadena, va creciendo, eso es duro porque la música es universal pero la música Nasa no está escrita como la escriben en las grandes academias de música”.*

El modelo educativo que se está implementando en el Resguardo desde lo propio como escuela y semillero, contribuye a la transmisión de los saberes ancestrales, el cuidado a la Madre Tierra, el ser Nasa, la sensibilización de la cultura y la revitalización de la cosmovisión indígena, como forma de apropiación y defensa del territorio. La música como tejido pedagógico y memoria ancestral es uno de los ejes que lidera este proceso de fortalecimiento de la identidad cultural como pueblo indígena Nasa.

La formación musical desde la educación propia se planteó como un proceso integral que se lleva a cabo más allá de la escuela, hace partícipe de todos los espacios en comunidad, en los debates y diálogos intergeneracionales con los mayores, y en la toma de decisiones frente a los elementos técnicos y metodológicos como respuesta a las necesidades y a los cambios del pueblo.

*Imagen 19. Minga de la guardia indígena del Cauca en la Universidad Nacional. (2019)*



*Fuente: Mateo Leguizamon Russi*

No obstante, estos cambios también implican nuevos retos para los docentes y mayores quienes no *aprendieron las formas de enseñanza* de la música y aparte se enfrentan a un contexto en el que los jóvenes están inmersos en una nueva cotidianidad, por eso cuando Fanor dice: *“Para no aburrir a nuestros jóvenes también he dado clase de música de pasta como le decimos acá, música comercial, pero sin dejar de tocar lo nuestro”*, refiere al proceso de reflexión, flexibilidad y adaptación que los Nasa han considerado como necesario para el desarrollo del plan de vida, la reapropiación y la recreación de la cultura.

En este proceso de reflexión, la comunidad en Tumbichucue ha diseñado estrategias que antes no se habían considerado en el territorio, por ejemplo, la conversión de melodías o canciones a notas musicales para transcribirlas en cancioneros y la grabación de las músicas de los mayores en audio y video como forma de rescate y perdurabilidad de los sonidos. En dichas estrategias han contribuido personajes como Omar Romero Garay miembro fundador de la Banda de Flautas Chicha y Guarapo en 1982, a quien conocí durante el Encuentro de



---

Flautas y Tambores del 2018 y me ayudó a entender cómo ha sido el proceso de adaptación a estas nuevas dinámicas en la formación del músico:

*“Ahora que fuimos a Tumbichucue dijeron que querían grabar porque ya se están poniendo viejos y yo creo que tomaron la decisión correcta, grabamos el repertorio antiguo. Actualmente, estamos trabajando con el proyecto de Kiwe’ Uma’, en San Andrés de Pisimbalá, este es un proyecto que nació con Gentil Guegia y Abigail Piñacué quien estuvo siempre muy comprometido con el tema de la educación propia desde el CRIC. Ellos desarrollaron todo el esquema de la escuela propia, se llegó a ella por una reflexión que hicieron, se sentaron y pensaron en crear su propia escuela.*

*El verdadero Nasa se forma en su vereda con su familia. Se organiza un grupo de familias en sus veredas y deciden formar a los niños en el pensamiento propio y el Nasa Yuwe. La música es muy clave para ellos, por eso estamos yendo al territorio desarrollando un proyecto con el apoyo del CRIC. Está calando mucho la dinámica del CRIC en lo educativo, y están intentando replicar la experiencia del proyecto en otros lados. Con la misma dinámica”.*

El proyecto que menciona Omar, el *Kiwe’ Uma’* es un referente en la educación propia y autónoma del pueblo Nasa. Es un espacio en el que el *luuçx* (niño) se forma como Nasa desde la misma cotidianidad, se habla y se piensa en Nasa Yuwe antes que aprender una segunda lengua. Creado desde el 2013 en San Andrés de Pisimbalá por docentes y padres de familia que ponen en práctica los mandatos del Congreso del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y su Sistema Educativo Indígena Propio (SEIP) como “iniciativa independiente de reapropiación y aplicación de los lineamientos de educación propia dirigida a la defensa del territorio desde la incorporación de la lengua, la cosmovisión, la historia y la cultura propia” (Degasperi, 2015:8). La intervención de Omar y la *Banda de Flautas Chicha y Guarapo*, en los encuentros de músicos, en los talleres como docentes, en la recuperación y en la producción de archivos sonoros tradicionales y comunales, ha contribuido en la creación de material para la divulgación de la música tradicional y su posterior implementación en las escuelas, conectando con la continuidad de los proyectos educativos que se implementan en Tumbichucue.

---

### Capítulo 3.

#### El devenir del músico

*Imagen 20. Ascenso al páramo de Guanacas con la comunidad de Tumbichucue (2022)*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Hasta el momento, me he enfocado en los detalles que encontré en los relatos de vida de los músicos para explicar hasta qué punto la vida del Nasa se encuentra acompañada por la música. Aun así, no he tratado a fondo uno de los temas que es recurrente en la narrativa y que habla acerca del cambio histórico y cultural que ha tenido el Resguardo de Tumbichucue, el cual se relaciona directamente con el camino del músico, la música y sus transformaciones.

En este tercer y último espacio abordo las reflexiones de los músicos frente a los múltiples significados que presenta el panorama musical Nasa desde su práctica y desde los agentes que interactúan a su alrededor. Lo anterior en relación con las necesidades políticas

---

y de organización social dadas en medio de un *devenir* que se encuentra siempre en constante construcción. Siendo el capítulo más extenso en cuanto a hitos encontrados, defino al primero de ellos como la *metamorfosis* del Resguardo. Bajo esta metáfora explico los principales cambios que devinieron en el territorio y las huellas que deja el ingreso de la religión a Tumbichucue, lo que da paso a las nociones sobre *espiritualidad* construidas por los músicos a lo largo de su trayectoria.

El segundo hito devela uno de los episodios más recordados por los músicos en sus historias de vida como lo es la salida del territorio. El *salir* se transforma en la acción que le otorga el don de la música y que compromete el mandato espiritual, pues darse a conocer es la forma como ellos “*imparten alegría en los corazones del Pueblo Nasa*”, sostiene la tradición, logra la armonización de las comunidades y además compromete la *experiencia* del músico. Adicionalmente, a partir de la *salida* del Resguardo se generan otras posibilidades: un mayor acceso a la universidad, nuevas experiencias laborales y el recorrer lejanos territorios en compañía de su flauta.

En estos relatos se recuerda también la forma como al ingresar a las grandes ciudades en búsqueda de oportunidades laborales y académicas, los jóvenes músicos del Resguardo crearon nuevos imaginarios frente a lo que debía ser el futuro de la música y su ejercicio de transmisión a las nuevas generaciones. Considerando la música como eje vinculante de la memoria y del tejido social, se lleva a cabo el Plan de Vida y la formación política de los Nasa bajo estrategias de activación de las manifestaciones culturales ancestrales.

El tercer hito contiene las reflexiones de los músicos frente a la música tradicional de flautas y tambores y la popularidad de los ritmos andinos que se encuentran vigentes en el territorio. Estas reflexiones hacen un llamado final por el *no olvido* de las vivencias espirituales y saberes que constituyen la música de flautas además de retornar a la memoria de los músicos que trazaron la ruta del Pueblo Nasa.

Esto último le da paso al cuarto hito en el que analizo la relación entre la música y la memoria, y la forma como esta se moviliza en el territorio a partir de dos momentos: la muerte del *último flautero mayor* y el nacimiento del encuentro de Diálogo de Flautas y Tambores en Tumbichucue. El quinto hito por su parte incluye la reflexión de un músico no Nasa que ha dedicado un fragmento importante de su vida a estudiar e interpretar la música

de flauta tradicional de Tierradentro, autodenominándose *interlocutor musical* debido a que su accionar en el territorio ha influido en la movilización de la memoria a partir de la *recuperación de los sonidos ancestrales*. En esta reflexión presento algunas nociones de lo que implica ser un *musxka* para los Nasa en el escenario musical y cómo siendo un *musxka* se logra la integración con los músicos mayores en Tumbichucue.

Por último, en el hito final analizo la forma como la música hace parte de la lucha política y el Plan de Vida del Resguardo de Tumbichucue, siendo este uno de los temas a los que recurre el *aysu kuuvxsaa* para explicar que la música se debe preservar desde el accionar político porque hace parte del componente esencial del ámbito organizativo durante las marchas, mingas o actos políticos de resistencia.

### ***Pees Kupx* (El regalo que desescama), metamorfosis del Resguardo**

Cuentan los mayores que los espíritus del universo le concedieron a la Madre Tierra el *peeskupxh* (metamorfosis) una unión entre las palabras *pees* (regalo) y *kupxnxi* (que hace desescamar), es el don máximo de la vida, es el cambio constante, el renacer, “por eso se engendra, se vive, se reproduce y se desescama. Es la metamorfosis de la vida” (Yule y Vitonas, 2004:1). Esta particular lectura sobre el mundo es la que decido retomar para explicar el *devenir* del músico y la forma que adquiere bajo la mirada de los Nasa en Tumbichucue.

La metamorfosis que no solo significa *transformación* sino también un *nuevo origen*, me permite pensar en la multiplicidad de formas que aparecen en la narrativa de los músicos como cambios aparentes que los hace replantear y reconsiderar la *tradicción*. Pensar el cambio en término de metamorfosis y no de *evolución* implica batallar sobre la dicotomía entre el pasado y el futuro, y en oposición hablar de *equivalencia*. En palabras de Edgar Morín, esta idea de la metamorfosis podría entenderse como:

“La oruga que se encierra en una crisálida comienza así un proceso de autodestrucción y autodeconstrucción al mismo tiempo, adopta la organización y la forma de la mariposa, distinta a la de la oruga, pero sigue siendo ella misma. El nacimiento de la vida puede concebirse como la metamorfosis de una organización físico-química que, alcanzando un punto de saturación, crea una metaorganización viviente, la cual, aun con los mismos constituyentes físico-químicos produce cualidades nuevas” (2010: párr. 3).

La idea de *equivalencia* que propongo para el análisis de la narrativa de los músicos, es la que Edgar Morín refiere cuando menciona que la oruga pese a su metamorfosis, continúa siendo oruga, es decir que guarda el mismo valor. Así mismo, logro asociar esta idea con la metáfora del agua que Fanor señalándome el curso que toma el caudal del río Coquiyo, me enseña:

*“Nosotros los Nasa somos hijos del agua, y como hijos del agua así pasen muchos años, quinientos o mil años, tenemos que ser como el agua, así si nos echan en una vasija, seremos vasija, si nos echan en un jarrón, seremos jarrón, si echan agua en una olla de diferentes formas, el agua va tomando esas formas, pero nunca deja de ser agua. Así le echen azúcar va a seguir siendo agua. Me guío por ese*

---

*camino, esa sería la forma de defendernos de todas las cosas que vienen de afuera, así vengan muchas tecnologías, la recibimos, la modificamos y seguimos nuestro camino”.*

No habría encontrado palabras más adecuadas como las de Fanor para explicar lo que conlleva la metamorfosis y la forma como el Nasa la percibe. “Los procesos de génesis y crecimiento que dan lugar a las formas en el mundo en que habitamos son más importantes que las formas mismas” (Ingold, 2010: 1). Habitar el mundo como hijos nacidos del agua, es “dar-forma, es movimiento, acción. Dar-forma es vida” menciona Tim Ingold citando las notas del pintor Paul Klee (1973). Es así como el Nasa sin perder de vista su propiedad, su identidad y su origen, se acopla a las fuerzas del cosmos que lo intentan moldear.

La potencia de la *metamorfosis* la encuentro también en el concepto de “resistencia” pues esta que antes podía entenderse en el pueblo Nasa como la “negación frente a lo de *afuera*, lo ajeno, lo desconocido” se encuentra ahora mutando ante el carácter más activo de la palabra, que implica “oponerse a la acción o violencia de alguna cosa, y defenderse de ella” (Pérez, 2021: párr. 1). Las conductas de repudio y rechazo con las que el pueblo Nasa confrontó el orden colonial antiguamente, les atribuyó una dicotomía entre la *rebelión* o la sumisión, no había otra opción ante el proceso de “aculturación como contaminación de un ser auténtico” (Pérez, 2021: párr. 3).

Esta vez la “oposición y la defensa” que comienza a atribuírsele al concepto de *resistencia* no implica necesariamente la negación. Esto quiere decir que hubo un cambio frente a la perspectiva *esencialista* del indígena ante la asimilación de una cultura hegemónica que inevitablemente llega al territorio. Dicha hegemonía ha acompañado al músico en el transcurso de toda su vida, cambiando la cotidianidad en el Resguardo y alterando el curso de sus prácticas ancestrales. Algunos de estos cambios fueron mencionados anteriormente por ellos en los relatos del segundo capítulo, es por esta razón que, en el *devenir* decido focalizar el análisis sobre el tema espiritual y la forma cómo la metamorfosis comienza a desplegarse, a partir de las reflexiones de Darío sobre la influencia de la religión en Tumbichucue:

*“En algunos tiempos llegaron a aplacarnos los muxckas, los blancos, hablando sobre la religión. Ellos vinieron e hicieron creer a muchos Nasas en su*

---

*religión, pero los Nasa nunca se olvidaron de la flauta, así sea en un culto o en una misa el Nasa llevaba su flauta y también interpretaba en las misas. Nunca se olvidaron de lo suyo así le hayan quitado cosas muy nuestras, la flauta siempre estuvo ahí.*

*Pasa lo mismo en el mundo Nasa, la música es alma del ser, es vida, es dios, es la esencia de la vida, y por eso en los siglos pasados eso fue muy atacado por los religiosos, la satanizaban. En la década de los noventa casi estuvo a punto de acabarse, después de la inundación ingresaron muchas personas extranjeras al territorio, no solo comenzaron a llegar católicos sino también otras religiones, entonces el indio ni corto ni perezoso, dijo: 'bueno, yo soy católico, pero la flauta no la dejo'. Esta melodía de los antiguos, la comenzamos a camuflar, la tocamos en la misa, entonces el padre la santificó y le puso otro nombre. Mucha de la música que se escucha en la misa tiene sus orígenes Nasa, sino que la iglesia la patentó, pero es la misma melodía de los abuelos.*

*Hubo una época a finales de los años noventa en donde escaseaban los flauteros. Los compañeros católicos los tenían tan satanizados, todos los protestantes evangélicos y luteranos los tenían contra la pared. El pueblo Nasa estuvo a punto de la extinción, los Nasas estaban llevados, pero siempre en la historia ha habido libertadores. En el siglo XVI fue la Gaitana, el último soberano fue Juan Tama de ahí para allá los Nasa se perdieron. Sus usos de razón perdieron la fe.*

*Después apareció Quintín Lame, aunque él no fue un nacido del agua, pero tenía también ese poder. Gracias a ellos, fue que comenzamos a revivir, hemos recuperado cosas, nuestra forma de vida, la música renació, por eso Tumbichucue es la cuna del pueblo Nasa, la cuna de los flauteros”.*

Históricamente, las misiones evangelizadoras que iniciaron con el proceso de colonización, desde entonces han tenido presencia en los territorios indígenas de Tierradentro. En Tumbichucue, sin embargo, las primeras iglesias se establecieron hasta el siglo XX, llegando al Resguardo la iglesia católica, la pentecostal y la evangélica. Durante este tiempo, la música tradicional de flautas se encontraba acoplándose a las demandas de las iglesias que, como lo menciona Darío: “*fue muy atacada por los religiosos, la satanizaban*”. Pese a ello, la música de flautas se convierte en símbolo de *resistencia* donde

---

los Nasa advierten su presencia y la de sus ancestros independiente del contexto o los nuevos significados que la iglesia le confiera: “*Esta melodía de los antiguos, la comenzamos a camuflar*”.

La pervivencia de la práctica musical tradicional en Tumbichucue pese a la persecución religiosa, se sostuvo en el acople de sus melodías a las canciones devotas: “*nunca se olvidaron de lo suyo así le hayan quitado cosas muy nuestras, la flauta siempre estuvo ahí*”. Algunos Nasa en el Resguardo, decidieron entonces aceptar la religión bajo la condición de no dejar la música: “*bueno, yo soy católico, pero la flauta no la dejo*”. La religión, quien encontró en Tumbichucue un terreno fecundo para la imposición de la creencia, por el alto nivel de espiritualidad que conservan los Nasa, optó por la *conversión* de la música mundana, a la religiosa: “Lo interesante de ambas situaciones es que podemos ver cómo se da un encubrimiento en doble vía. De un lado para negar y del otro para resistir” (Sandoval y Lasso, 2014: 19), cada uno asumiendo cierto control sobre las prácticas ancestrales.

Darío al narrar este tema con la seriedad que le atribuye un crítico de los procesos de “conversión de los indígenas”, no menciona en el relato sus creencias religiosas, a pesar de que él hace parte de la iglesia cristiana evangélica al igual que sus padres. Lo que puede ser un ejemplo simpático de sincretismo Nasa, puede significar también un segundo ejemplo de resistencia, pues a pesar de la influencia religiosa que se infiltra hoy en el Resguardo, la *espiritualidad* del Nasa parece sobreponerse.

La señora Josefina, por ejemplo, me explicaba que la mediación y el diálogo entre los nuevos creyentes, los sacerdotes y la comunidad era muy difícil. Era más conflictivo de lo que supusieron cuando los *dejaron ingresar* al territorio. Muchas veces estas iglesias entran en disputa con las creencias ancestrales de los Nasa, su cosmovisión y espiritualidad, lo que afecta las relaciones sociales en lo que concierne, entre otras cosas, a las alianzas matrimoniales, las fiestas tradicionales o el tipo de enseñanza propia que se realiza en la escuela. Tal es el caso del proceso de enseñanza de Fanor con niños cuyas familias practican alguna de estas religiones:

*“La semana pasada, estuve cortando, con el permiso de los ksxa’w, troncos para hacer tambores. Los tambores salen de un árbol que se llama el yarumo. Allá*



---

*llevé a mis estudiantes, llevé remedios para la espiritualidad, pero hay algunos que no creen, yo no los obligo, pero lo practican porque todo el mundo lo hace. Ellos hacen la ofrenda o el pu'de'j y ahí es donde comienza a funcionar la cosmovisión. Se dan cuenta de que hay una fecha para cortar, que no cualquier día uno puede venir, que hay que pedir permiso a los mayores, al espíritu, que tiene sus formas de cortar, y no solo eso, también está el sacrificio del ovejo para el cuero, qué días tiene que ser. Todo eso uno les indica, en la parte teórica y en la práctica, en ese medio aplicamos la cosmovisión.*

*Desde la cosmovisión Nasa y nuestras vivencias que son muchas, es complicado hablarles a los estudiantes enfrente de los padres que no creen, hablarles de coger este remedio y hacer esto, porque de pronto son evangélicos o cristianos, entonces les parece absurdo. Para no llegar a esas confrontaciones se dice que no es obligatorio, el que quiera seguir estos pasos y vivenciar o participar, puede hacerlo, pero no está obligado, aunque la idea es que por lo menos haga la práctica de construir el instrumento, las prácticas que se hacen antes de asistir al ritual. Si hacen un tambor sin la teoría, ellos van a decir que esto no es un arte sino una carpintería, pero los estudiantes poquito a poquito se les va quedando y yo sé que algún día ellos van a decidir seguir nuestro camino”.*

La pluralización religiosa en el territorio ha determinado el origen de otras formas de resistencia cultural, mecanismos de resolución de conflictos y adaptación frente a la expansión de las creencias. Algunas de ellas han sido la conciliación entre las tradiciones o creencias ancestrales y el evangelio, la oposición del Cabildo hacia la ampliación o ingreso de nuevas iglesias, y la transmisión no directa ni obligada de los saberes, rituales y formas de relacionamiento con la pedagogía en la educación propia, como lo menciona Fanor: *“Para no llegar a esas confrontaciones se dice que no es obligatorio, el que quiera seguir estos pasos y vivenciar o participar, puede hacerlo, pero no está obligado”*. Sin embargo, existe en las palabras finales de Fanor una búsqueda y un propósito: *“los estudiantes poquito a poquito se les va quedando y yo sé que algún día ellos van a decidir seguir nuestro camino”*.

Al abordar este tema con él y preguntarle sobre cuál era entonces ese *camino*, me comparte lo siguiente:

---

*“Mis papás me enseñaron otras espiritualidades, quizá ellos estaban equivocados pero yo no podía entrar a decirles lo equivocados que estaban, sino que ya estudiando en el colegio cuando estaba volviéndome músico, mi hermano Adan Pame comenzó a invitarme a esos escenarios, a invitarme a esos procesos porque como él ya era joven y era profesor, me invitaba a tocar y como me vio talento, él me hacía esas recomendaciones, de buscar qué era la espiritualidad, que nosotros éramos Nasa y que por ende debíamos buscar nuestras raíces, él siempre me incentivó, me daba ánimos”.*

Aparentemente, el *camino* no está definido pues se refiere en la narrativa de Fanor como la *búsqueda*. La invitación por retomar el “camino”, es entonces una apuesta por la espiritualidad. Una postura que salvaguarda a los mandatos y la ley de origen, la relación que ancestralmente construyeron con la naturaleza, con el entorno y el universo. La búsqueda por esa espiritualidad que reconoce la potencia del viento, del agua y los animales en el equilibrio de la vida, la que le concede al sonido de la flauta la fuerza para ahuyentar lo negativo, la “liberación” del espíritu y armonización de la comunidad.

No obstante, y a pesar de estos procesos de *resistencia* que lleva a los músicos a una *búsqueda* por lo espiritual, la entrada de las iglesias en el territorio Nasa también ha significado otras posibilidades dentro de la vida del músico, como las que señala Adán:

*“Cuando éramos muchachos los sacerdotes conformaron la emisora Radio Escucha en Belalcázar, al medio día ellos ponían música andina, latinoamericana y eso me llamaba la atención. Cuando llegaban las doce encendíamos la radio y escuchábamos hasta la una música andina, desde pequeño me gustó mucho, el sonido de la flauta, la quena, la zampoña, el charango... eso me motivó a aprender a tocar los instrumentos de viento y de cuerda”.*

Al respecto, Adán resalta un punto que consideré clave en la influencia del movimiento religioso, y es que la llegada de estos *otros conocimientos* que se adhieren al proceso de evangelización permeó el desarrollo musical del Resguardo, más adelante retomo esta influencia y la forma como se desenvuelve en la vida del músico durante su *salida* del resguardo y el *retorno* a las vivencias espirituales.

## La salida del resguardo, el *Kase'j*

Durante el segundo capítulo abordé parte de las reflexiones que suscita la *salida* del músico en la vida y estructura familiar en el Resguardo, desde la *ausencia* del padre en los relatos de Fanor. Sin embargo, decido retomarlo nuevamente en el *devenir* por el significado que la salida del territorio adquiere en la narrativa, y las diferentes lecturas que esta comienza a suscitar en las reflexiones de los músicos. La palabra *Kase'j* en nasayuwe describe la acción de salir, abandonar, dejar un lugar, pero también significa nacer. Siguiendo la línea de análisis sobre la metamorfosis, la *salida* se refiere al proceso de transformación que atraviesa la experiencia del músico en diferentes niveles.

Para ellos, los hermanos Pame, salir del Resguardo tradicionalmente significa sabiduría y experiencia. “El músico ‘salidor’ es sinónimo de profesional. Ellos mencionan con orgullo sus viajes, así sólo hayan viajado a la cabecera municipal. [...] Su mayor anhelo y aspiración suele ser que los inviten a tocar en otras partes, pues el músico bueno es el músico recorrido” (Miñana, 2022:70). El salir es entonces la vivencia misma de la experiencia musical, la razón de la sonoridad es su resonancia en todas las comunidades y la muestra del don que el espíritu y el *ser* Nasa, les otorga. Por ello Fanor en diferentes momentos me comparte las historias de varias de sus salidas:

*“He tenido varios viajes, he viajado al Ecuador en el año 2013, me invitaron a tocar a un Inti Raymi en Otavalo. Fui con mis hermanos y otros músicos, fuimos en una chiva, voltiamos a Putumayo Alto, Sibundoy, Ipiales, Tulcán, y entramos más allá, en las fiestas del Inti Raymi en el año nuevo andino. He conocido así varios departamentos de Colombia. En Bogotá cuando voy a un congreso todo el mundo me saluda, pero yo no me acuerdo de ellos, son muchos, no sé si me conocen o han escuchado de mí”.*

La música fue el móvil que los motivó a tomar nuevos rumbos. Con la salida de los músicos a encuentros, fiestas, eventos de conmemoración, bandas escolares, marchas o festivales, conocen también nuevos sonidos e instrumentos. El piano eléctrico, la lira, el saxofón, la quena, el charango o el clarinete, entre otros, fueron instrumentos que según relata Adán, descubrieron durante sus primeras salidas y luego dominaron con el tiempo:

---

*“Mauricio Puerta que es el antropólogo de Tierradentro, nos llevó para Bogotá y ahí nos hacían tocar hartos, pero como éramos niños, solo nos regalaban juguetes, carros, balones, cuadernos, no nos regalaban instrumentos, nosotros queríamos que nos regalaran una guitarra, un tambor o un charango, pero no, aunque si estábamos contentos porque fue nuestra primera salida a Bogotá.*

*Ya en el colegio me incluyeron en el grupo de música, en el grupo del Municipio, y fui aprendiendo otros instrumentos. El bajo eléctrico, por ejemplo. A nosotros nos conocen aquí en el Cauca, por la música. En los lugares campesinos, en el casco urbano o en los resguardos nos conocen por eso, nosotros practicábamos con la Casa de la Cultura, los San pedros, las Ferias en Inzá, en Pedregal, en muchos cascos campesinos nos llevaban a los festivales a tocar. Así fuimos formándonos en la música, hasta que yo terminé el once, haciendo música. Como nosotros éramos, por decirlo así, de escasos recursos, con la misma música nosotros conseguíamos recursos para autosostenernos en la ropa, los zapatos, la comida, cosas así.*

*De jóvenes con mis hermanos comenzamos a salir del Resguardo, hacían por ejemplo la celebración del día del campesino en Inzá y nos invitaban, nosotros íbamos a pie hasta San Andrés y en San Andrés nos subían en volquetas o camiones, de allí nos bajaban hasta Inzá. Fuimos a hacer nuestras primeras presentaciones, visibilizando la cultura nuestra, salíamos con nuestras ruanas, sombreros los capisayos y salíamos a pie pela'o. Los adultos nos decían, hagan esto, arremánguese el pantalón, quítese el zapato, póngase la ruana y listo, así lo hacíamos, las primeras presentaciones comenzaron en Inzá”*

Para los Nasa, este intercambio con el mundo de afuera influyó en la forma como percibe su crecimiento; con el acceso a la educación superior, los programas de educación bilingüe intercultural y los diferentes programas del CRIC que se consolidaron en la creación de la Universidad Autónoma Indígena Intercultural (2003) y los enlaces con la Universidad del Cauca, la aspiración de los músicos Nasa por continuar su formación aumentó. De esta forma Adán y Fanor al recordar los tiempos de las correrías por fuera del Resguardo, también evocan su crecimiento en otros espacios como la Universidad. Ese *estar afuera*, funciona

---

como marcadores o coordenadas de vital importancia para dar cuenta de lo que son hoy como músicos y como Nasas:

### **Adán**

*“Así crecimos, yo terminé el once y me llevaron como profesor de música a San Andrés, al colegio campesino de San Andrés, yo sin embargo quería seguir estudiando. Me presenté en la Universidad del Cauca a Música, esa vez era la primera carrera que se abría en esa área. Me hicieron los exámenes de aptitud, de oído, de ritmo, de afinación y a los dos o tres meses llegó el periódico de la Unicauca y algunos profesores del colegio que se habían dado cuenta me informaron, estábamos muy contentos, yo pasé de tercero.*

*Yo sin familiares, ni conocidos allá en Popayán. Mi papá estaba en el Tolima. Yo a la topa tolondra me conseguí lo de los pasajes para sostenerme unas dos semanas y cogí la maleta y me fui. Llegué a la Universidad, pero allá me tocaba pagar arriendo, comida, un millón de cosas que yo no sabía ni qué hacer. Me conseguí a unos amigos evangélicos que hacían música andina y grababan cds. Se llamaban ‘Renacer Andino’, llegué allá y el director me preguntó que, si yo era cristiano, yo le dije que sí, que mi familia era cristiana. ¡Usted es buen músico, me han contado! Eso fue lo primero que me dijo.*

*Estaban ensayando y yo les toqué, me dijeron que necesitaban a un muchacho que tocara de todo, percusión y viento. Me dijo que solo tocaban los fines de semana en las iglesias, pero que algo les pagaban, y yo acepté. Me puse con ellos a tocar y a grabar. Todos los fines de semana nos invitaban a tocar y nos fue bien, encontré con ellos la forma de subsistir, así sea para la comida. En la Universidad del Cauca hice hasta séptimo semestre, pero un profesor de esos viejitos quiso molestarme por alguna u otra razón. Yo no me dejé y perdí la materia, fue complicado esperar otro semestre para poder recuperar, entonces no pude graduarme.*

*Me retiré en el séptimo semestre de estudio en la carrera de Música de la Universidad del Cauca, me quedé con el CRIC y me puse a enseñar música en las escuelas. Para esa entonces se estaba haciendo una investigación en el tema de la música en Tierradentro y me llamaron. Así comencé con el grupo de jóvenes a investigar todo el tema de música de cuerdas, música Andina y música traversa, con mucha fuerza comencé a hacer la investigación de la música autóctona.*

---

*Seguimos investigando junto con el Centro de Investigaciones de Tierradentro, lo vinculamos con la Universidad Autónoma Indígena Intercultural y así formamos el grupo de investigación con Darío mi hermano, un compañero de Calderas (Alirio Cuscue), Germán Portón, entre otros, así comenzamos con ese grupo a hacer más investigaciones acerca de la música autóctona, y de la música de flautas. Nos acercamos más al tema de lo propio para comenzar a investigar, visitar a los mayores, hacer el cuidado a los músicos con bebida, remesa, comida cocida.*

*Hicimos un cd que se llamó 'Voces de Tierradentro' allí grabamos a la banda del finado Luis Pastuso, sacamos unos cinco temas, también grabamos a unos compañeros de Calderas y Vitoncó. A Kwe'sx Kiwe de Vitoncó le hicimos un cd completo, aunque más que todo era canción de protesta, canción social con música latinoamericana, porque ya incluíamos bajos, quenás, charangos... ese cd se llama Kwe'sx Kiwe Memuka, sacamos unas mil copias que creo se alcanzaron a vender, se regalaron también a las instituciones de Tierradentro”.*

### **Fanor**

*“Siendo yo el más pequeño, cuando ellos se fueron a estudiar (hermanos), mi papá se fue de Tumbichucue también y nos quedamos solos con mi mamá. Mi papá duró por fuera unos quince años, yo tendría unos cinco años cuando él se fue. Mi mamá se quedó sola, cuando yo entré a estudiar ya todos mis hermanos se habían ido, buscaban superarse y estudiar. Así no hubiera dinero ellos con su música lograron ir a universidades. Estudiaron música los dos, Darío y Adan. ¡Yo quiero que mis hijos al menos pisen el patio de una universidad!, eso decía siempre mi mamá, y yo creo que eso en todos se nos dio, así no hayamos terminado aún.*

*Cuando salí del colegio mis papás ya estaban más ancianos, ya casi no tenían fuerzas ni recursos. Decidí ir a trabajar al Huila. Mi hermana me aconsejó que estudiara en la universidad, que ella me ayudaba. Yo quería estudiar Ciencias Políticas. Me presenté en la Universidad Nacional, eso fue en el 2010. Después de las pruebas, finalmente pasé. En el 2011 tenía que entrar a estudiar.*

*Mi hermano Adan salía de sus estudios y para entonces estaba trabajando en el CRIC. Él se fue a trabajar como Político en Educación, iba a iniciar mis estudios cuando me llamó, que necesitaban un músico en Morales y que por qué no*

---

*iba a trabajar, que después estudiaba y mientras tanto ahorraría. ‘Usted como es músico ahí le sirve y el cabildo ahí le paga’ me dijo. Yo no sabía qué hacer, en últimas decidí ir a trabajar porque necesitaba plata. Tenía apenas diecisiete años cuando llegué a Popayán. Un profesor me dio posada y me dieron trabajo, yo comencé a trabajar con el Cabildo a dar clases de música allá en Morales, y fue así como aprendí más, no es que fuera profesional, pero enseñándole a otros aprendía mucho más.*

*Cogí un poco más el ritmo de la música. Tocaba charango, guitarra, flauta, piano, contrabajo, percusión y me superé aún más, porque yo pensaba, si voy a trabajar enseñando música ¿qué les voy a enseñar? Si llega alguien que sepa más o que conozca más ¿qué me va a decir? Así empecé a trabajar, estuve un año, yo pensé que me iban a echar en dos meses, pero no. Al cumplir los dos meses, el Cabildo me dijo que como yo trabajaba en las tardes, fuera a trabajar en el colegio.*

*El Cabildo de allá, el Chimborazo, me dio el aval y el CRIC me contrató porque necesitaban un profesor de música ahí en el colegio. Había profesores matemáticos, políticos, y yo apenas con diecisiete años y sin estudio. Ya en rectoría me dijeron que iba a enseñar música, pero como el otro profesor que les enseñaba Ciencias Políticas se había ido, a mí me tocaba dar Ciencias Políticas para grado décimo y once. Yo ya había firmado contrato. Para más caso, el profesor que se había ido enseñaba también Cosmovisión Indígena, de sexto a noveno y Biología en grado sexto. Debía reemplazarlo en todas, y yo no estaba preparado.*

*El profesor mío en Educación Propia fue Adán, entonces yo ya me sabía de memoria la cosmovisión y la política muy nuestra, del CRIC, del Resguardo, de las estructuras, de cómo dar un aval, bueno, políticas muy nuestras y ya con eso yo pensé que podía enseñar. Le conté a Adán y me envió unos libros. Me mandó la Legislación Indígena, libros de cosmovisión indígena, y me puse a leer hasta las once de la noche para que no me corcharan. El rector me dijo: ‘¡Ojo Fanor!, que aquí hay muchos evangélicos, usted debe saber algo de la biblia’, y yo pensé: ¡uff! Eso sí me lo sé. Me había leído la biblia tres veces, de Génesis al Apocalipsis, leí todo.*

*En la primera clase me tocó Cosmovisión Indígena con décimo. En ese colegio apenas estaban aplicando la educación propia. El anterior profesor se había ido por eso, porque él no sabía de cosmovisión indígena, mejor dicho, renunció.*

---

*Allá había estudiantes evangélicos que tenían veintidós años y me decían que no les gustaba la filosofía ni nada de eso, y empezaron como a apostarme, a ver si yo sabía. Yo les dije unos versículos de la biblia y quedaron sorprendidos. Me preguntaron que dónde había estudiado, ahí recordé que el rector me dijo que nunca les dijera a los estudiantes mi edad, porque me iban a coger de destrabe y no me iban a creer. Entonces le dije que yo tenía veinte años y funcionó.*

*Allá duré un año y con la ayuda de un profesor entré a estudiar a la UNAD en Santander de Quilichao. Como queda cerca, empecé a estudiar y con los módulos que me enviaban comencé a sacar unos temas para dar clase. Y así comenzó mi carrera de profesor, casi no daba música porque para tantos estudiantes que tenía, había apenas como cuatro guitarras, cuatro tambores, unas maracas y no había más. Como yo sabía hacer flautas, comencé a construirlas con tubos de pvc. Me inventé miles de cosas, los puse a tejer sombreros, manillas..., porque en mi colegio en el Resguardo nos enseñaron todo eso, a hacer chumbes, lazos. Entonces allá les dejé de moda hacer artesanías.*

*Cumplido el año, ya tenía unos compañeros que me querían dar en la cabeza porque sabían que yo no era estudiado. El Cabildo, como estaba retomando la educación propia, me mandó un trabajo para crear un convenio con la institución. Todos los profesores me pidieron que lo expusiera. Cogí y expuse, pero lo hice en mi idioma, y los dejé gringos, porque ¡cómo era que no se iba a valer! si estábamos trabajando con el CRIC y retomando el idioma. Ellos querían ver mi trabajo, mis planes de estudio y yo lo presenté todo en Nasayuwe, y todos esos profesores quedaron perdidos. Nasayuwehablantes había solo tres, y todos le preguntaban al profe de Nasayuwe si estaba bien lo que yo decía, y él decía que todo estaba muy bien. Ese fue uno de los primeros convenios que firmó el CRIC.*

*Al finalizar me lloraron, me aplaudieron, no querían que me fuera. No es por tirarme flores, porque yo en mis improvisaciones hice locuras, pero cambié el pensamiento del rector y la forma de enseñar en la escuela, hacíamos presentaciones de danza, de música, cosas que no se habían hecho antes. También fue para demostrar que yo también podía, porque a veces a la gente blanca, cuando no les gusta algo, no son frenteros como uno. Me tiraban a mis espaldas. Eran como traicioneros. Yo por no dejarme, pues llevo la sangre de mi papá, él nunca se le*



*arrodilló a un musxka y en esa misma tónica yo pensaba que no tenía que dejarme, por eso tomé la decisión de no seguir.*

*Me regresé y continué estudiando. Como era a distancia, con un módem de movistar hacía las tareas. Logré estudiar dos semestres de Ciencia Política. No pude seguir porque el semestre era muy costoso, costaba \$1'800.000 y lo que me ganaba no alcanzaba. Era muy mal pago. Así que volví a Tumbichucue. Salió un convenio en el 2012 con la Universidad del Cauca para estudiar Derecho y estudié allí hasta el 2014, pero tuve que aplazar semestre porque nació mi hijo Taw'.*

*Uno mismo se autoevalúa y se da cuenta de que eso es lo de uno, esto es lo nuestro, lo que busca mi ser, es ahí donde se hace autoconciencia. Mi hermano me metió en ese mundo otra vez y de ahí conseguí amigos médicos, thë'walas, amigos músicos, unos de Calderas, San Andrés o de otros territorios. Yo miraba que ellos tocaban y que iban a la par con la espiritualidad, por eso eran tan buenos, aprendían muy rápido. También creo que es una disciplina que hay que respetar. Por parte de mi hermano mayor fue que yo comencé en ese caminar y después con otros compañeros, luego de compartir en las mingas. Uno como músico sale mucho, en ese proceso se cruza con muchos mayores que tienen una sabiduría muy grande, así no sean músicos, pero tienen otra sabiduría que puede decirse es como un don. Ellos mismos le ayudan a uno en la parte de la espiritualidad, le dicen a uno: 'bueno, usted es músico, pero hay muchos músicos que se han perdido, la idea es no perder la esencia de ser Nasa'".*

Los relatos de Fanor y Adán fuera del Resguardo demuestran que el *Kase'j* también se refiere a los nuevos caminos por los que el músico tuvo que transitar para crecer, desenvolverse, reflexionar frente a su identidad y encontrarse con esa "ipseidad", la *promesa* de la que habla Paul Ricoeur (2006:149) en donde los músicos aprenden a contarse de otra manera. La preocupación de los músicos por demostrar que su salida del Resguardo no fue fácil, es porque fue precisamente este suceso lo que hizo que se interpelaran y fueran conscientes de sí mismos al compararse con los *musxkas*.

En sus memorias, los músicos narran algunos de los retos que tuvieron que asumir en un mundo adverso que los pone a prueba y los mide en cuanto a conocimiento, diplomas académicos y creencias religiosas: “¡Ojo Fanor!, que aquí hay muchos evangélicos, usted

---

*debe saber algo de la biblia” (Fanor), “(...) llegué allá y el director me preguntó que, si yo era cristiano, yo le dije que sí, que mi familia era cristiana” (Adán). Esta necesidad de asumir roles que no precisamente los caracteriza o los define, habla de esa capacidad de resistencia de la cual trata la *metamorfosis* en la cosmovisión Nasa.*

De nuevo el elemento religioso se incrusta en la experiencia del músico, esta vez bajo una lectura diferente. Pues tanto para Fanor, como para Adán el conocimiento y dominio de la biblia en el que fueron formados, significó la posibilidad de generar contactos y ser aceptados dentro de los nuevos contextos laborales. Esta alternativa, sin embargo, no representó un cambio en su pensamiento acerca de la religión, sino más bien aparentó una ventaja que le confirió la “sabiduría” de la fe cristiana y a su vez la espiritualidad Nasa, por encima de los *musxkas*.

La búsqueda por la espiritualidad en el Nasa parece entonces permanente, cuando Fanor menciona precisamente lo *valioso* de la sabiduría de los mayores que conoce durante sus viajes: “*Ellos mismos le ayudan a uno en la parte de la espiritualidad, le dicen a uno: ‘bueno, usted es músico, pero hay muchos músicos que se han perdido, la idea es no perder la esencia de ser Nasa’*”, recuerda que, es en el camino del músico donde se construye la espiritualidad del Nasa y se guía por los ancestros que interpretaron en vida la sonoridad del pueblo.

Lo sucedido fuera del Resguardo le recuerda también a Fanor que la religión y la ausencia pueden tomar el mismo rumbo, es el caso de su historia de vida familiar y la forma como esta se desarrolló en el marco de la música, la religión y la salida:

*“Mi papá trabajó durante mucho tiempo con la organización del CRIC y aparte era músico, él se puso a estudiar Teología y Filosofía, se convirtió al cristianismo. Cuando yo nací él ya era de esa religión, es por esto por lo que mi niñez fue en medio de la música, pero cristiana. Él se fue y le gustó andar así, siendo líder comunitario, siempre le gustó ser líder indígena, pero enseñando la palabra de Dios. En esos sitios remotos, predicando y haciendo música. ¡A qué lugar no llegó él! Donde la gente vive más que nosotros, hacia la montaña... Creo que cada persona hace su proyecto y ese era su proyecto de vida, en algún momento él eligió ese camino, le gustó ese proyecto y se fue.*

---

*Mi hermana mayor fue la que estuvo más pendiente de mí, porque ella se casó y se quedó a vivir por acá cerca, algunos otros se fueron del Resguardo, a veces vienen, pero así la familia se fue volviendo pequeña. Siempre me han mostrado su cariño, sus consejos, aunque yo no siempre los sigo por incrédulo y no querer seguir los caminos que me guían. A veces hay problemas, pero se vive bien, estos son pasajeros.*

*Mi padre regresó del todo cuando yo ya estaba terminando grado once en el 2010, aunque él venía a veces en dos años, en siete meses, según lo que me cuenta mi mamá, a veces duraba hasta tres años sin venir. A mi mamá casi no le gustaba eso, aunque le respetó ese proyecto de vida porque ella también era cristiana evangélica, pero la verdad económicamente eso nos afectó mucho. Mi mamá tuvo que trabajar como un hombre para poder dar educación a los hijos. Todo a punta de artesanías. Por eso desde que yo era niño admiré a mi mamá, porque trabajó demasiado, durísimo. A veces hacía capisayos, bolsos, ruanas, y como mi papá era amigo de muchos doctores que venían de afuera, esos doctores conocían a mi mamá y le compraban capisayos. En esos tiempos mi mamá vendía capisayos a doscientos mil, eso era mucho dinero en ese tiempo y con ese dinero sostenía a la familia. A veces mi papá giraba dinero, pero aun así recuerdo que mi mamá vivía un poco molesta y preocupada por eso.*

*Mi mamá como es evangélica no nos dejaba ir a las fiestas con esa música mundana. Ella no sabía que para ese tiempo iba a ser lo mejor. Apenas estaban iniciando a fortalecer otra vez la música propia. Ella no me dejaba ir a donde estuvieran tomando mucho, a pesar de que el entorno de mi abuela siempre fue de fiestas y chicha. A mi mamá casi no le gustaba dejarnos allá con mi abuela, porque cuando nos dejaban probábamos un poco la chicha, el chirrincho. Allá siempre tomaron.*

*Es muy bueno ser músico, pero eso trae muchos problemas. Me gustaría estar con la familia, pero el contexto no me deja, tengo que salir mucho, a veces hasta semanas. Uno dice que regresará en un día, pero quedo de mentiroso porque las fiestas se alargan, los pedidos... a veces los contratos son por tres días, pero se alargan. Uno lo hace por colaboración, también por amor. Los problemas son más que todo por eso... Mi esposa es la flauta”.*

---

En el relato de Fanor parecen mezclarse homogéneamente la influencia de la *religión* y la *salida*. Aquí es donde Fanor demuestra que en realidad la *ausencia* que implica el salir, tiene consecuencias en el tejido familiar y personal del músico. Parte de este análisis que se dio en el segundo capítulo, se trata nuevamente para llamar la atención sobre el quiebre que puede representar en el esquema tradicional de la familia, ante la *necesidad* del padre por recorrer otros territorios. Los vínculos que se pierden con la figura paterna por el *sacrificio* que hace la madre para sostener el hogar, pueden repercutir en las reflexiones que más adelante Fanor realice sobre su vida y su quehacer como músico: “El eclipse de la paternidad condiciona una más pobre o menor relación entre los hijos y sus padres, hasta el extremo de que la vida entre ellos ya no se comparte y, en consecuencia, no puede darse convivencia alguna” (Polaino, 1993: 427).

Esta historia parece repetirse en la vida de Fanor cuando menciona: “*Me gustaría estar con la familia, pero el contexto no me deja, tengo que salir mucho, a veces hasta semanas. [...] Mi esposa es la flauta*”. Al tener un hijo, Fanor entiende que la necesidad de *salir* en búsqueda de su espiritualidad y cumplimiento de la ley de origen traerá consecuencias para su familia. Estas complejidades en la vida personal del *aysu kuuvxsaa*, se mezclan con los significados creados alrededor de la religión, debido a que estos influyeron también en la formación de Fanor como músico y en la relación que construyó con su madre durante la infancia y adolescencia.

Para Fanor, la religión representa las bases de enseñanza que tuvo en su círculo familiar, pero lo alejaron de lo que él considera “lo propio”. Esto sin duda ha hecho parte de las manifestaciones que se consolidan en la metamorfosis del Resguardo y en las experiencias que hilan la vida del músico, pues “lo propio” no ha sido históricamente inmutable ni permanente sino construido y apropiado.

Para el caso de la música, estos cambios suscitan una nueva reflexión. Con la salida de los jóvenes músicos del Resguardo se da apertura a la influencia de los nuevos aires musicales y populares que hacían resonancia en el territorio, lo que significó en cierta parte, dejar de lado la música tradicional de flautas y tambores, a esto Adán lo denomina como “*el deterioro de la música Nasa*”:

---

*“Desde siempre en el mundo Nasa, la música ha tenido un valor muy grande, sino que, por el impacto de la tecnología, la globalización, la otra cultura, es tan fuerte que hoy en día gran parte de los Nasa, se encuentran invadidos mentalmente, como dicen los abuelitos: ‘están las mentes blanqueadas’.*

*Para el año 2000 los grandes flauteros aún vivían en Tumbichucue. En el 2005 comienzan a desaparecer, igual ya en la época en que vivimos, en la interculturalidad, no es como antes. Hoy en día es complicado, en el 2015 comenzamos a retomar eso, incentivar, recrear y dinamizar al músico, sin embargo, los jóvenes están muy enamorados del teclado, de la batería, los instrumentos electrónicos han cogido fuerza.*

*Los nombres de la música propia están muy ligados a la espiritualidad del territorio, tiene su enlace con cada territorio, hace parte de nosotros y de nuestra historia. Seguimos visibilizando ese talento, ese don que está muy ligado a lo espiritual y al territorio. El deterioro de la música no solo Nasa sino también por ejemplo el de las guitarras. Los medios de comunicación que llegaron, las emisoras, el televisor, los cds de las orquestas, la música para tomar, para el despecho... los jóvenes solo ponían eso, escuchaban la emisora con la música de afuera y eso era lo que bailaban.*

*A los músicos de flauta los comenzaron a poner de lado, por ejemplo, ya no llamaban a los músicos a las fiestas porque ya tenían equipos de sonido con cd, y en la televisión como nunca veían a un mayor tocando flauta si no otro tipo de música... con las redes sociales, la tecnocumbia permeó los proyectos, en el territorio pedían otro tipo de instrumentos para tocarla, pedían pianos eléctricos”.*

Durante mi estadía, fue común ver a los niños aprendiendo a tocar quenás y bailar canciones de grupos populares del Ecuador, Perú y Bolivia. Por ello, cuando Adán relata el tipo de música que comenzó a escuchar en la emisora comunal y la que posteriormente aprendió a interpretar durante su salida del Resguardo: *“(...) más que todo era canción de protesta, canción social con música latinoamericana, porque ya incluíamos bajos, quenás, charangos”*, denota que desde entonces ya existía una posible inclinación por los sonidos andinos y la admiración por un sentir mayor que pudiera congregar a los pueblos indígenas de los Andes.

### ***Ki' peskupxhya* (volver a nacer). El retorno a las vivencias espirituales**

Omar Romero quien ha estado detrás de estos cambios en la música de Tierradentro como testigo y como agente revitalizador de la tradición, me describió la influencia que tuvo la música andina del sur y la existencia de otros factores sociales que ayudaron a la popularidad de esta música en los movimientos políticos de los indígenas del Cauca y en la creación de nuevos repertorios musicales basados en el pensamiento y sonoridad de los pueblos andinos quechuas, aimaras, entre otros:

*“En Tumbichucue, la música presenta todos estos conflictos. Los sectores más politizados como el CRIC prefieren resaltar el contenido de los textos al hablar de música, en cambio, algunos han mirado esta música como para hacerla a un lado por su relación con la iglesia. Eso lo hablamos con don Inocencio, él es bien Nasa, es libre. Su grupo Kwe'sx Kiwe viajó mucho, fue importante porque se convirtieron en íconos de la música Nasa. Ellos comenzaron a componer cosas que cantaran la faena organizativa del CRIC, esos temas eran importantes y se grabaron. Los canta el pueblo Nasa. Influenciados por la música sureña los hicieron bajo esos estándares. Todas esas grabaciones bajo la influencia de la música Andina, fue lo que motivó a que se escucharan mucho en el territorio, acompañando a la faena organizativa del Cauca, eso significa hartas jornadas de carretera.*

*Toda esa música Nasa de ahora, de quenas y charangos, viene de ahí. Otro proceso que acompañó eso fue el grupo Dama-Wha, de Pasto. Se juntaron todos y formaron esa influencia de la música sureña, abandonando en mucho la música de flautas. A los primeros rituales de Saakhelu que nosotros llegamos, se veían jóvenes con quenas y charangos tocando, por un lado, y los mayores tocando flautas y tambores, por otro. Los dos no se encontraban. Eso ya ahora se ha superado bastante. Inocencio ha ayudado significativamente al decir que las quenas y los charangos estaban bien, pero que también se debía arrastrar la música propia”.*

Omar menciona en su relato al músico Inocencio Ramos, a quien saludé durante el descenso del páramo de Guanacas en una salida de armonización y reconocimiento de los sitios sagrados de los Nasa con el Resguardo de Tumbichucue. A don Inocencio lo tengo presente en mi investigación porque es el referente en la historia de la música tradicional

Nasa, el proceso de fortalecimiento de la cultura, sus tradiciones y la reflexión del sendero político de los pueblos indígenas en Colombia.

Mientras él mascaba coca, escuchaba con increíble pasividad y calma mi interés por reconocer el camino de los músicos Nasa y escribir algo de su historia, a sabiendas ya que una entrevista en esas condiciones era imposible, pues la lluvia y su presencia solo fueron encuentros fortuitos. Me dijo que hasta hace poco había terminado de escribir su libro donde reflexiona acerca de la senda musical que él mismo ayudó a trazar y las repercusiones que dicha senda originó.

Para tratar estas reflexiones y debido a que el libro aún no ha sido difundido, don Inocencio me pide que lo cite en algunos de sus párrafos no oficiales que dio a conocer a través de redes sociales:

*Imagen 21. Inocencio Ramos. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: AICA / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

*“Yo, Inocencio Ramos, Nasa de Tierradentro rodeado por diversidad de espíritus y vigilado por el Cerro Cxü’ Thä’ en momentos de Luna llena, recordar que la Tierra abrazó mi ombligo en Cxü Kiwe- Taravira, resguardo de Tálaga. Mis sabios sembradores: Carlos Ramos Pete historiador, cuentista y conocedor de la*

---

*diversidad de plantas medicinales, mi madre Martina Pacho Toconás, poeta que irradiaba vida con incansables puntadas jamás prestando símbolos de afuera. Perduran también en mis adentros, aires de nostalgia revestidas de coraje y altivez, cada vez que renace en mi sentir mi compañera Rosa Elena Toconás Dizu. Unas balas cargadas de ignorancia pretendieron cortar su inalcanzable vuelo. En su memoria, aunque de manera muy resumida señalaré un par de ideas de mi largo camino musical.*

*Buscando hablar desde adentro, distingo dos Etapas: Momento 1: El proceso más reciente desde la experiencia espiritual de unos diez años atrás. Es una aproximación a la sabiduría ancestral de una manera más profunda, es decir, procurando una compenetración con el cosmos y Espíritus Mayores. Eso implica empezar a conectarnos en el camino de la luna, con el camino del sol, en el camino del viento, del camino del agua, es decir, compenetrarnos desde la música milenaria con el lenguaje de la Tierra.*

*Etapa 2. Mi vinculación al Programa de Educación CRIC desde el año 1979, empezando todo un proceso de auto formación más política, pero a diferencia de la etapa 1, siento que era pensada desde los referentes epistémicos externos, por eso quiero recalcar esa diferencia con la última fase de mi vida que empiezo a renacer desde el ser Nasa. Recordar que desde muy niño empecé a hacer música y la música que hacía era de cuerdas, es decir, otra música. Cuando digo música externa estoy hablando de instrumentos de afuera. Admitir que yo mismo empecé a desplazar lo que era la música de flautas, lo que era propio y milenario. Mi repertorio, aunque cargado de música andina, hacía marchitar lo ancestral porque correspondía a los caminos de la moda y de imposición. En ese entonces yo hablaba de autonomía, pero no tenía conciencia de qué significa ser músico Nasa.*

*Caminando en el CRIC, empecé a interesarme por la música andina, además, escucho canción social, música latinoamericana. El CRIC me despertó y ayudó a reencontrarme con yo mismo. Los espacios colectivos y debates permanentes sobre la realidad de los diversos pueblos originarios, genera una tendencia musical. La música empieza a cumplir una tarea específica, y entonces incluimos la lengua como parte de luchas cantadas, hacia los años 86, 87 posicionando el Grupo Kwe'sx Kiwe. Siempre procuramos no exaltar una sola*



---

persona, sino componer en minga, es decir, hacer construcción colectiva de conocimientos.

En estos últimos quince años se profundiza una grave crisis interior, un malestar conmigo mismo, porque veo en mí una tremenda incoherencia: Yo mismo, hablando de posicionar flautas y tambores Nasa, sin embargo, en la realidad, dábamos prelación al charango, quenás y guitarras. Ki' peskupxhya, es decir, volver a nacer implicó concentrarme a mascar coca superando así la contradicción interna que antes me confundía. Entiendo a la juventud actual cuando algunos siguen patinando, resbalando y dudando mucho. Es muy distinto componer música desde el espacio de la ritualidad, ese es el camino. Hablar de lo propio implica repensar nuestra vivencia y procurar siempre ser coherentes, pero sin caer en extremos del puritanismo.

La música Nasa, flautas y tambores, fue legada desde los orígenes por los truenos para mantener la armonía, el equilibrio. Tiene esa función específica de unir, de equilibrar, de armonizar, los tres mundos, es el papel fuerte, la función social de la música. Decimos wëtwët fxi'zenxi, para decir un buen vivir. Nuestra música tiene que contribuir a ese propósito de lograr la felicidad, vivir con dignidad en el territorio, con felicidad. Trae la música ese trasfondo y eso tiene que ver con tareas de sanación del territorio. Entonces desde la música podemos despertar y ayudar a sanar, reubicar el sucio o pta'z que nos debilita y no nos permite ser nasnasa. (...) Casi siempre hablamos Nasa Yuwe, pero pensando primero en castellano y ahí estoy colonizando desde la propia lengua. Eso se entendería más fácil por ejemplo el Himno Nacional, antes se cantaba así: Kwe'sx kiwe nwe'wenxiyâ'ja...eso dice: "nuestra tierra ya está liberada" y eso tristemente, es una mentira que se canta en la lengua. (...) Es que caímos en la trampa y mordimos el anzuelo de lo institucional y estamos folclorizando la cultura. Esas son las cosas que me generan mucho dolor hacia adentro, es un proceso que nos ha costado sangre y sufrimiento, pero se nos está desviando el proceso.

Ser músico es demostrar una responsabilidad profunda. Implica replantearse el comportamiento, mantener una disciplina de orden espiritual, eso lo conecta a uno con la vida, con el territorio. Ver en la música nuestro plan de vida, es decir, no distraerse y hacer de la música, objetivo de vida. Focalizado todo desde la música, tenemos trabajo apasionante porque estamos hablando de territorio en

---

*armonía, para decir con fuerza si no hay paz para la tierra, no hay justicia para nadie, eso lo resume todo.*

*(...) Las flautas a su vez expulsan el sucio, nos habla de la Luna, el Sol y del Viento. Ahora comprendo la urgencia que las compañeras mujeres toquen de nuevo los carrizos. Flautas tocadas por solo hombres, en realidad es la voz de la mujer la que resuena en los tres mundos. No hay equilibrio. El día que las mujeres sean las puntearas en la flauta, de nuevo se escuchará la voz de los hombres. Nuestra música fue acallada por leyes de la dominación. Cantos, danzas y música silenciados por la amenaza de los azotes si no acatamos. Sembramos esperanza y dignidad si rescatamos y despertamos procedimientos, métodos, conceptos y tiempos propios. Es la tarea grande: Sembrar autonomía cultural, es decir, hacer resiliencia territorial y solo así retoñarán día a día, semillas del nes yuuya o permanencia hoy y siempre”. (Andrew Andrés, 2022)*

Retomando la idea de “ipseidad” que menciona Ricoeur como la “conciencia reflexiva de sí mismo”, aquí don Inocencio realiza una certera reflexión frente a lo que ha significado su caminar acompañado de la música y lo variable que esta ha sido. El componente político desde su accionar con el CRIC, y su caminar de la mano con el territorio, le permite darse cuenta de que a pesar del reconocimiento que le otorga la música andina a la lucha de los pueblos originarios de América del Sur, los procesos identitarios y de reivindicación son contruidos por cada pueblo indígena de forma distinta y con manifestaciones culturales únicas.

El mismo término de *música andina* refiere a la unión en conjunto de las diversas expresiones, ritmos, lenguas, historia y cosmovisión de los distintos territorios, lo que hace imposible definirlo en un estilo musical homogéneo para toda la región. El interpretar la música desde el sentir Nasa y desde el territorio del Cauca, compromete unas nociones históricas y políticas específicas, en palabras de don Inocencio: “*Es muy distinto componer música desde el espacio de la ritualidad, ese es el camino*”. Su reflexión, le permite retroceder en el tiempo y replantearse nuevamente nociones desde lo tradicional que hasta el momento no se habían cuestionado; la posición de la mujer flautera y el lugar de la música popular, son unas de ellas.

---

Años antes, don Inocencio habría sido consciente de estas nuevas adaptaciones musicales y las reivindicaría desde su lucha política: “En los 80 hizo furor entre nosotros, especialmente entre los más jóvenes, la música andina (huayno), que nos sirvió para vincularnos simbólicamente y emocionalmente con el macro mundo andino al cual pertenecemos” (Ramos; Miñana, 2010 citado por Galvis, 2019: 48). Razón por la que más adelante en medio de su reflexión, manifiesta: “*En estos últimos quince años se profundiza una grave crisis interior, un malestar conmigo mismo, porque veo en mí una tremenda incoherencia [...] Mi repertorio, aunque cargado de música andina, hacía marchitar lo ancestral porque correspondía a los caminos de la moda y de imposición*”.

El análisis de don Inocencio frente a lo popular y lo tradicional, lo ubica en lo que Joanne Rapaport denomina los personajes “intelectuales”: “[...] por su labor de crear y articular sabiduría dentro de los movimientos y comunidades étnicas – se entienden a sí mismos como entes flotantes que se mueven entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’, contradiciendo de esta forma que se los tildara de esencialistas, porque reconocen explícitamente que la metáfora topográfica no puede captar las complejidades del juego cultural en el Cauca” (Rapaport, 2006:2).

Son estas mismas complejidades, las que hacen de la vida de los hermanos Pame y don Inocencio, un camino no esencialista. Dentro de su discurso cultural existe plenamente conciencia de la pluralidad que habita dentro de las organizaciones y saben lo cambiantes que estas mismas pueden llegar a ser. Es por ello por lo que el llamado final de don Inocencio no es por el no reconocimiento de estas músicas populares, es por el *no olvido* de las vivencias espirituales y saberes que constituyen la música de flautas y el pensamiento construido desde el *nasnasa* (profundamente Nasa) necesario para incorporarlo en su plan de vida y lucha política.

A este llamado se le unen algunos músicos como Adán y Darío, quienes concuerdan además con la necesidad de actuar a favor de la memoria de los músicos de flauta ya fallecidos cuyas vidas hicieron parte de la construcción histórica - cultural y política de Tumbichucue:

**Adán**

*“(...) Otra cosa es que nuestros músicos mayores se están muriendo y los niños no están aprendiendo, por eso estamos incentivando por medio de la*

*educación comunitaria, el tema de la música, el tejido propio y la lengua, ligando los temas. Sobre todo, en Tumbichucue, la música en honor a los mayores, al mayor Luis pastuso. No como folclor sino como un posicionamiento político para visibilizar a nivel local, regional y nacional, que la música Nasa propia autóctona existe y que no hay que enterrarla o dejarla olvidar, sino que hay que buscar la manera de fortalecerla. Es la esencia de los pueblos de Tierradentro”.*

### **Darío**

*“Es una búsqueda muy interesante trabajar sobre todo si es hacia la memoria de la flauta, no es lo mismo tocar con quena que con flauta travesa, desde ningún punto de vista, ni desde lo espiritual, ni lo histórico, ni lo cultural, ni desde lo técnico musical, son distintos. Por eso centrar la atención y comenzar a llamar desde Tierradentro, desde Tumbichucue, a que convoquen a la flauta y el tambor es muy diciente. Convocamos a músicos de todo lado”.*

Estas vivencias que conforman el ejercicio de interpretación de la música tradicional son reconocidas por los músicos de flauta como la relación espiritual en armonía con la naturaleza; dones que antes eran imprescindibles en la comunidad y en el escenario musical; hacen parte del *honor* y el respeto que -recuerda Fanor- antiguamente los mayores le otorgaban:

*“En la música, así sea muy propia o ancestral y muy respetable, lo comercial siempre comienza a molestar. Ancestralmente la música era para compartir, de alegría, felicidad, nunca era para decir quién es más o quién es menos. Para llegar a ser un gran músico flautero siempre se necesitaba de práctica y saber interpretar a los espíritus, porque eso tampoco es interpretar, así como así. En cambio, hoy algunos pueden ser músicos y hasta de pronto no creerán en los espíritus, en el ksxa'w. Espiritualmente el músico debe retornar a ese seno, para estar de lleno.*

*A veces existen tensiones entre los músicos, pero ha sido un comportamiento más de los jóvenes. Los mayores antes guardaban mucho respeto en ese arte, si había un puntero tocando, todo el mundo lo respetaba, y tocaba desde dos hasta tres horas. En cada resguardo había flauteros y por lo menos tres de ellos eran flauteros mayores, de ahí para allá todos eran flauteros que secundaban.*

*El puntero es el flautero mayor, mi abuelo fue uno de ellos, Calixto Pame, el otro, Jesús Pame, y Luis Pastuso. Eso es un mérito propio, se debe tener disciplina, porque así sea muy buen músico, si se queda en la casa nunca va a mostrar su talento, tiene que volver al entorno, meterse al proceso de los rituales comunitarios, al proceso de compartir.*

*Cuando uno es músico y no vuelve a esos escenarios de lo propio, pasan dificultades, no solo en la comunidad sino también en lo personal. Yo también he pasado por eso y me he dado cuenta de que no solo es tocar flauta y ya, es empezar a vivenciar nuestra espiritualidad. Creo que así es como el músico consigue su nivel, su respeto, que la gente le coja cariño y que lo admire, no porque uno sea más grande o mejor, sino por su talento y cercanía espiritual. Un músico mayor, así como Luis Pastuso es muy respetado. A todas las fiestas le ponía alegría y un toque de su corazón al interpretar”.*

El liderazgo que representaban los músicos mayores era difícil de arrebatar para las nuevas generaciones. La vida del músico aprendiz como lo relataba Darío anteriormente, podía pasar bajo la *promesa* o la intención de ocupar el lugar del puntero. Suceso que ocurría solo hasta que el músico mayor fallece o se encontraba cansado, debilitado por los años, el asumir la dirección de la melodía representaba entonces, un logro para el músico. Dichas dinámicas de responsabilidad comunal, sentir espiritual y realización por medio de la música se pierde con el formato de las músicas populares.

De igual forma, las vivencias en la música tradicional arrastran consigo la memoria de los músicos mayores. En los últimos testimonios de Adán y Fanor se mantiene presente la memoria del mayor Luis Pastuso “el último flautero mayor”, a quien su muerte significó para Tumbichucue la búsqueda de estrategias de revitalización y recuperación de la música ancestral, para que su vida y trayectoria musical sea recordada por las nuevas generaciones.

### **La música como eje que moviliza la memoria, los afectos y la evocación.**

“Cuando se encuentran nuestros ojos por las fuentes del tiempo,  
florece un largo silencio que adorna la esperanza contra el olvido.”

Fredy Chikangana

La proeza de la memoria que se mueve con el sonido de la flauta, de aquella palabra dulce fui testigo durante un encuentro alrededor de la tulpa con el mayor Bolívar Saniceto, su compañera Adelaida Pame, Fanor y sus estudiantes de música de grado noveno de la Institución. Los mayores, a quienes le haríamos un cuido con música de flautas y tambores, algo de chirrincho y comida a cambio de algunas palabras, estaban sentados alrededor de la fogata que el mayor Bolívar soplab a través de un carrizo seco, cuidando de mantener la llama viva. Ellos quienes permanecían serios, atentos ante nuestra presencia, contemplaban en silencio el resonar del tambor y la tonada de la flauta.

Fanor decidió entonces, interpretar una canción del mayor Luis Pastuso, persona a quienes ellos habrían conocido en vida. Al escucharla, reconocieron la melodía del mayor Luis, se mostraron alegres con un gran semblante. Don Bolívar quien en su juventud fue danzante, acompañó la música con su baile, estaba lleno de vida. La memoria del mayor Luis Pastuso y el espíritu de la flauta, movilizó sensaciones, recuerdos, les inspiraron una felicidad que consideré auténtica.

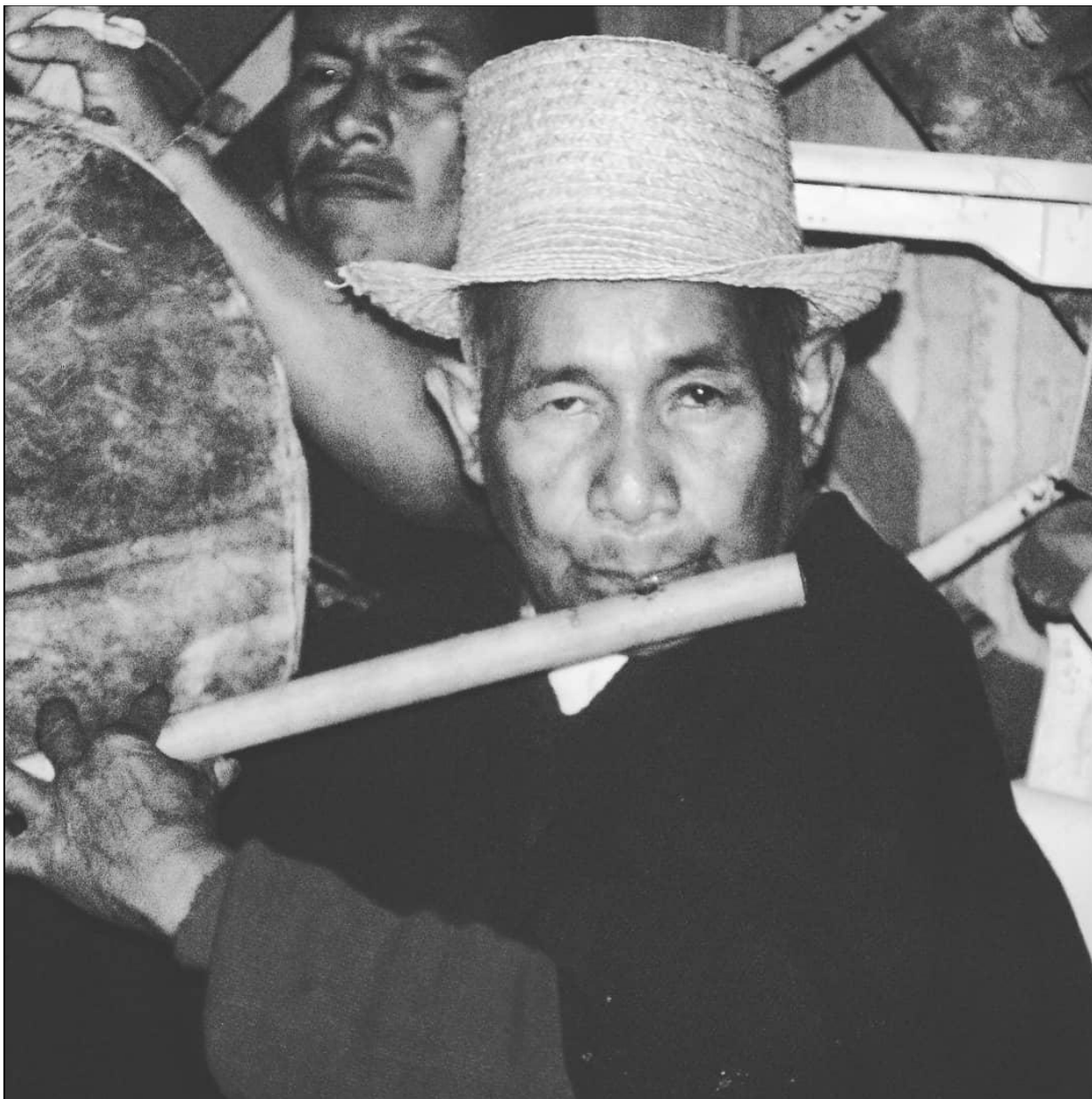
Le conté más adelante esta historia a Darío, mientras hablábamos de la relación espiritual inmersa en la música tradicional, ante esto él me contó que esos eran momentos que ellos denominaban *de alta espiritualidad*, donde la presencia del músico mayor se materializa en el viento y la sonoridad de la flauta, son instantes tan próximos a su ser, a su tradición y a su cultura, que sin un proceso de interiorización y conciencia del ser Nasa, no sería perceptible; la memoria de Luis Pastuso y su contribución a la música es tan importante que haberla dejado en el olvido, habría sido como olvidarse a ellos mismos.

### *El último flautero mayor*

El último flautero mayor, como denominaron al mayor Luis Pastuso Liz fue el músico más reconocido en el Resguardo. Le entregó su vida a la flauta y a la música tradicional componiendo e interpretando durante su trayectoria más de ciento cincuenta melodías según lo recuerdan los músicos de Tumbichucue. A mediados del año 2011, su andar se detuvo cuando fue diagnosticado con un tumor en la cabeza, “poco después falleció acompañado de su pueblo y de los integrantes de la banda conocida como los *músicos autóctonos de Tumbichucue*” (Bolaños, s.f.: 24).

En la música para que el sistema de transmisión fuese exitoso, después del fallecimiento del músico mayor, el aprendiz quien había seguido su camino y aprendido sus enseñanzas lo sustituye, pero esta vez la tradición no se cumplió. No hubo aprendices detrás, ni grabaciones que recopilaran toda su música, la memoria del mayor Luis quedó solo en el recuerdo de quienes lo conocieron en vida y su música se mantiene someramente en la *remembranza sonora* que realiza Fanor y otros músicos jóvenes.

*Imagen 22. Mayor Luis Pastuso*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Yaid, en un documento que escribió sobre la historia del *Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores* incluye unas palabras que antes de fallecer dijo el mayor Luis, este documento que se encuentra aún sin publicar, me lo compartió Yaid como apoyo a mi investigación, y me ayudó a entender la llama que dejó viva en los corazones de los músicos, la memoria del mayor y su sueño por continuar con los mandatos espirituales:



---

*“Me gustaría seguir alegrando sus corazones, pero yo y mi flauta nos tenemos que marchar para encontrarnos con los viejos que me enseñaron todo lo bonito que en vida he compartido. He tratado de seguir el mandato de mis autoridades, los cabildos, y he recorrido mi territorio y el país con mi flauta y de mi esposa, una gran bailarina que ya se nos adelantó para el encuentro con sus ancestros. Que en nombre de mi banda emerjan semillas para que este legado perdure entre nosotros. Nos vamos de cuerpo, pero el espíritu seguirá recorriendo estas tierras que me vieron nacer y crecer. Mi espíritu será el maestro que guiará año tras año los eventos venideros” (Bolaños, s.f.: 25).*

Las palabras del mayor Luis dejaron huella en el Resguardo. Fue un golpe de realidad que les recordó que, con el olvido de la música tradicional y la enseñanza de los mayores, la espiritualidad y la razón de ser Nasa, se perdería. A pesar de ello, la misión que recayó en los músicos jóvenes no fue tarea sencilla teniendo en cuenta el panorama que -como lo describe Omar- para entonces tenía la música tradicional:

*“Lo de Tumbichucue responde a eso, la figura de Luis pastuso era uno de los flauteros más reconocidos de ahí. Cuando era el apogeo, él era uno de los últimos reconocidos, pero después de su fallecimiento, no quedó música de Luis Pastuso. Él tenía un repertorio gigante, pero de él solo se recuerdan unos tres o cuatro temas, y los repertorios para una fiesta son de mínimo cincuenta o sesenta temas”.*

Los jóvenes músicos quienes se desempeñan hoy como docentes de la Institución, se motivaron a continuar con el legado del mayor Luis. Con las pocas canciones que se recopilaron de él -como lo menciona Omar-, formaron semilleros y dieron inicio al Encuentro de Flautas y Tambores en Tumbichucue. Esta fuerza que movilizó la memoria del Resguardo incluyó también una fuerza emotiva que llevaba consigo la identidad del Pueblo Nasa, un sentir que se encontraba debilitado por la influencia de los agentes externos y los cambios en el territorio. Fanor, a pesar de ser un músico joven y no coincidir con el tiempo del mayor Luis, lo inmortaliza en sus canciones, le brinda tributo y lo recuerda de la siguiente forma:

---

*“Cuando yo comenzaba a practicar, Luis Pastuso ya era demasiado mayor, él ya casi no salía. Cuando él todavía tocaba yo tenía unos ocho años. Recuerdo que en los tiempos de diciembre y en junio, en la mayoría de los rituales, como por ejemplo el Sek Buy, en los apagados del fogón, o en los Saakhelus en diciembre y noviembre, la música iba muy relacionada con el ritual. Algunos de los temas que él tocaba allí, todavía los toco, porque los escuché. Decían que don Luis tenía muchos temas, más de ciento cincuenta temas compuestos por él, y los que él no compuso, alguno de los músicos mayores se los pasó, porque eso va pasando de músico en músico y como antes no existía grabadora entonces seguramente él se los aprendió.*

*La verdad nunca pude hablar con él, nunca pude tener una relación así entablada, solo lo vi tocando, tocaba muy sabroso, muy bueno, muy Nasa. Él no era muy alto, yo creo que medía un metro con cincuenta, era bien bajito. Yo recuerdo que le decían el abuelo pequeño, pero de pulmones muy grandes, porque tocaba una o dos semanas completas, hasta tres noches seguidas sin descansar. A veces esos rituales son largos, el tocaba demasiado.*

*Empecé a practicar escuchando unas grabaciones que él dejó con un grupo de jóvenes que quisieron grabarlo, con esos acordes y ese son que él tenía, componemos ahora. El mayor era muy amable, muy chistoso, era risa para todo lado. Él tuvo un hijo que se llama Pedro Pastuso, creo que fue el único hijo, vivió un tiempo acá en el Resguardo, pero hace como unos diez años después de la muerte del papá, se fue a trabajar a otro lado y no volvió. Acá los Nasa viven en una parte, luego en otra, compran tierra aquí y allá, así se la pasan, es como típico de nosotros, y más porque venía del papá, que toda la vida fue músico y se la pasó tocando desde joven hasta que se murió, él se la pasaba de resguardo en resguardo en los tiempos de fiesta, con músicos de aquí y de otros territorios”.*

La presencia del mayor Luis en todos los rituales, celebraciones y encuentros sostenía la tradición musical del Resguardo. Su memoria aún se conserva en la sonoridad de su flauta, pues algunas de sus canciones resuenan hoy en la melodía de los músicos actuales. La señora Josefina, por ejemplo, quien antes relataba la relación que tenía del mayor Luis con su esposa la señora Feliza, ahora menciona como su *estilo musical* se difundió por todo el territorio:

---

*“Hoy en día hay muchos colegios en todos los resguardos que están practicando la música nuestra y de afuera. Ya casi todos tienen su estilo, pero así sea Páez o en Inzá, ese estilo musical del mayor Luis siempre se escucha en todos los colegios a donde yo voy, porque don Luis fue como un guía en todo el territorio del Cauca, para nosotros los Nasa fue un guía. Hoy en día nos acompaña desde el espacio, por eso esto ha cogido fuerza y en el tema del alimento de las ofrendas, de la tulpa, de las vivencias, de la espiritualidad, la flauta puede ser un instrumento para que esto llegue a un buen término, para que llegue a todo el mundo, y todos en el mundo, lo vivencien”.*

La fuerza emotiva que deja la música tradicional también actúa por medio de la evocación la cual consiste en la posibilidad de reconstruir, por medio de la escucha y la vivencia, escenas primordiales o momentos muy significativos, en palabras de Leonor Arfuch: “Arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo” (2015: párr.1) pues el artista que en este caso es el *aysu kuuvxsaa* se ve comprometido a dotar la melodía de flauta de “un sentido activo, performativo, capaz de interpelar una sensibilidad y una responsabilidad común” (Arfuch, 2015: párr.1). En la narrativa de los músicos, esta responsabilidad se deriva de la memoria del pueblo Nasa; por lo tanto, la música para ellos no solo se convierte en el *objeto portador de la memoria*, sino también se introduce en sus afectos más personales, aquella “huella afectiva, que, a la manera del sello en la cera (Platón) queda como su impronta originaria” (Arfuch, 2015: párr.2). Es el caso de Fanor cuando comienza a relatar los vínculos y los anhelos individuales que ha construido con la música pues en ella ubica sentimientos de admiración y respeto, lo que definió, más adelante, su formación política:

*“De las personas que admiro, recuerdo mucho de mi familia a mi hermano Adan y a Darío, a los dos hermanos siempre los he admirado por la música, pero a Adan porque hace música y hace política indigenista, y Darío es muy buen músico, es muy bueno en su arte. Así mismo admiro a mi mamá, está en mi corazón por luchadora, por trabajadora.*

*Admiro mucho a Elmer Hermosa el de Los Kjarkas, yo admiro mucho esas canciones, como canta, me gusta escucharlo. De ese estilo musical tengo una canción favorita que se llama ‘Un poco de mi vida’ de Illapu, siento que ella me*

*define. El último que admiro tanto es a un doctor, el doctor Mauricio Puerta, es muy amigo de mi papá, he leído sus libros, ahora me regaló otro libro, es muy bonito y cuenta las historias que yo necesito para contarles a mis estudiantes en política, ciencias políticas pero propias, organizativas, más de resistencia, hay luchas indígenas y campesinas. Él en sus relatos cita a unos antropólogos más antiguos que él, algunos frailes de la historia de América y me parecen muy buenos, a él personalmente lo admiro mucho, es muy estudioso, muy intelectual.*

*El papá de mi papá que fue el último flautero de los flauteros, se llama Calixto Pame que siempre hoy que se toca flauta, pienso mucho en él y hasta a veces lo sueño, me hubiera gustado conocerlo. Cuando hay ofrendas, yo voy con mi flauta y le dejo ofrendas a mi abuelo. De pronto por eso es que aprendí a tocar flauta, pues él no me enseñó, pero la fe hacia nuestros ancestros hace que tengamos ese don, uno ya nace con el oído y el amor por la flauta.*

*La meta de un músico en nuestra cultura es entregar nuestro espíritu y nuestros ánimos, es compartir sabiduría y conocimiento desde el corazón, ese es el fundamento del músico. Nosotros desde el corazón sacamos nuestros ánimos, nuestro espíritu, nuestros conocimientos. A veces muchas personas dicen que el corazón no piensa, pero cuando digo ‘desde el corazón’ es desde el pensamiento, desde la cepa. Para el Nasa, el corazón es el pensamiento, si yo entrego todo eso, va a ver armonía, felicidad, unidad, se van a ver los principios, los valores. Para esto, el Nasa debe tener su cuerpo en un equilibrio, porque puede pasar que yo pueda tocar las mejores canciones, pero no voy a pegar, no le voy a llegar al corazón de la gente. Las interpretaciones de los ancestros no tienen letras, pero llegan al corazón. ¡Cómo sería esa armonía solo de las flautas y de los tambores, para llegarle al corazón!”*

La evocación en la música, no se trata sólo de recuerdos que aparecen bajo la forma de imágenes, sino también de sensaciones únicas asociadas al valor emocional del sonido. La música es el ejemplo del mecanismo evocativo del sonido, es a través de él que una canción o melodía puede tocar las fibras más sensibles del cuerpo y de la memoria, creando así vínculos emocionales. En el relato de Fanor aparecen varios de estos afectos, que su camino no solo como músico sino también como indígena Nasa le ha permitido experimentar. El primero de ellos es la *admiración* por el talento y sabiduría de los músicos

más cercanos a él y quienes lo iniciaron en la senda musical: “*a los dos hermanos siempre los he admirado por la música*” y al antropólogo Mauricio Puerta por su conocimiento a nivel académico: “*a él personalmente lo admiro mucho, es muy estudioso, muy intelectual*”, estas figuras que crea Fanor como modelos de lo valioso y lo extraordinario, influyen en su motivación para construir su camino.

De igual forma, por medio de la música Fanor evoca la memoria de sus ancestros: “*Cuando hay ofrendas, yo voy con mi flauta y le dejo ofrendas a mi abuelo*”. Dejar ofrendas a través de la flauta significa tocar música para él, revivirlo en la melodía. Es el sentir que nace del corazón, es la acción que Fanor describe cuando dice: “*La meta de un músico en nuestra cultura es entregar nuestro espíritu y nuestros ánimos, es compartir sabiduría y conocimiento desde el corazón, (...) Las interpretaciones de los ancestros no tienen letras, pero llegan al corazón*” porque se interpretan desde el ser Nasa, desde esa vivencia espiritual que rescata don Inocencio con sus palabras.

Finalmente, se encuentran los anhelos: “*Me gustaría estar con la familia, pero el contexto no me deja, (...) Mi esposa es la flauta*”. Los vínculos que Fanor ha construido con la música atienden al deseo y la responsabilidad comunal de continuar con los mandatos ancestrales y con el don que los espíritus le concedieron, a pesar de los sacrificios personales o individuales que ello conlleva. Los anhelos que más adelante se adhieren al plan de vida de los Nasa, hacen parte de los lugares en los que la música se manifiesta como eje que moviliza la memoria y los afectos.

La letra de la canción elegida por Fanor como su favorita, por ejemplo, hace parte de la agrupación *Illapu*, famosa dentro de los grupos chilenos de música protesta que rescatan la trova, la poesía y los sonidos andinos durante la época de la dictadura militar. En la canción *Un poco de mi vida*, Fanor encuentra ese reconocimiento de sí desde la “promesa” que menciona Ricoeur, esa “proyección en una historia de vida y en los compromisos de futuro de larga duración” (2006:164):

*“Lo que voy a contar, en este día  
es nada más un poco de mi vida  
soy hijo de ese tiempo  
sin colores  
que no dejó volar mis ilusiones.  
Soy uno de esos jóvenes pendientes*

*eterno buscador de algún presente  
ayer era después o bien la muerte  
hoy me dicen que espere  
que sea paciente.  
En el mercado libre soy vacante  
y sepan que no fui mal estudiante  
pero más fuerte fue la economía  
la urgencia de tener para comida.  
Soy de los que por soñar  
que esto puede cambiar  
busco motivar vida para crear”.*

En la letra el protagonista se describe como el “*eterno buscador de algún presente*” un héroe que “*por soñar que esto puede cambiar busco motivar vida para crear*”. Ideas en las que Fanor se proyecta desde su ejercicio musical, su labor como docente y su militancia en los proyectos políticos Nasa. Estos anhelos también se movilizan a través de la música de manera comunal: el Encuentro de Flautas y Tambores ha sido claro ejemplo de ello; como un renacer que después de la muerte del mayor Luis, cobra mayor relevancia dentro de la lucha del pueblo Nasa por la pervivencia cultural, la memoria de los ancestros, la ley de origen y los mandatos espirituales.

***Kuvx ki' kwëta ya'k putxwe'wna* (Diálogo de flautas y tambores de los Andes en Tumbichucue) como espacio de transmisión de saberes.**

Con el primer rayo de luz que anuncia la llegada de la alborada, las montañas de Tumbichucue se engalanan y se visten de fiesta con el rocío de la madrugada. A son de flautas y tambores llegan los músicos, invitando a la comunidad a despedir las estrellas de la noche y saludar con alegría la presencia de la estrella mayor, el *Sek* (sol). Así comienza el Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes, el lugar donde confluyen los sonidos tradicionales de Tierradentro, se reactiva la cosmovisión y el espíritu Nasa.

*Imagen 23. Inicio de la alborada. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: Ariel Arango / ENTRELAZANDO. Memorias del V Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Como minga, unión y juntanza, los mayores y jóvenes en la Casa Cabildo se reúnen alrededor de la tulpá con las autoridades mayores e integrantes de la Guardia Indígena, para ultimar detalles frente a la organización, puntos de bienvenida y espacios de transmisión para las nuevas semillas. En tanto, los músicos preparan su repertorio en memoria del mayor

---

Luis Pastuso brindándole un homenaje a manera de cuido, evocando su presencia en cada tonada.

Durante la remembranza, el sonido de las flautas y el bambuqueo del tambor también acompañan el ritual de armonización y pago para la apertura de caminos. Este ritual que se encuentra a cargo de las autoridades espirituales se realiza con plantas y medicina propia ancestral en sintonía respetuosa con la Madre Tierra. Al finalizar, se escucha de fondo en la tarima ubicada en el centro de las canchas deportivas del Resguardo de Tumbichucue, el llamado y la bienvenida a todos los participantes. La primera autoridad que me recibe al descender de la chiva es el mayor Bolívar Saniceto quien me reconoce, me limpia, me armoniza y me saluda con un caluroso abrazo indicándome luego el lugar donde está el campamento para los recién llegados.

Mientras los músicos eternizan el sonido de la flauta y el tambor, la comunidad se une con la danza. Se ponen de pie y en fila dan saltos pequeños de lado a lado coincidiendo sus pisadas con el golpe del tambor, paralelamente se desplazan en forma de espiral invitando a los que están cerca, “recogiéndolos” en la fila. La danza continúa hasta formar un gran círculo que se mueve y gira, marcando así la huella, dejando rastro en el territorio. De esta forma se presenta el diálogo verdadero, el que entrelaza a los flauteros y a los danzantes en una armonía única donde el músico le habla a la luna y al viento como ritual para la ofrenda de alimentos a los espíritus mayores, a la madre tierra y a los vientos.

Luego de la danza inicia entonces el cuido, ese gesto insuperable de amor hacia los músicos mayores y a la comunidad donde se agradece a los espíritus por el bienestar del otro y se comparte la felicidad a través de la comida y la bebida. Al finalizar, los músicos mayores se sientan a conversar con los jóvenes, la música nunca se detiene; en la tarima los grupos de flauta se turnan esperando con paciencia su espacio en el escenario. Al unísono en medio de la conversa, mientras se moja la palabra con guarapo y chirrincho, los mayores hablan del Encuentro, su origen y la importancia de transmitir a los jóvenes el conocimiento ancestral de la música. Entre un mar de palabras escucho las de Fanor quien comienza así su relato:

*“En el 2011 aquí en el territorio fue donde empezaron a pensar qué pasaría si nosotros dejamos de tocar kuvx (flauta). Los muchachos a los que antes les parecía aburrido, querían escuchar nuestras propias canciones, de tanto hacer*



---

*encuentros de jóvenes se incentivó otra vez este arte. Ha cogido fuerza el encuentro de flautas y tambores, también en aras de querer hacerle honor al último flautero mayor que fue Luis Pastuso, porque los otros mayores ya pasaron a la otra vida, le hicieron muchos honores al mayor Luis por la música, se dieron cuenta que era el único que tocaba. Los jóvenes nos pusimos derechos en ese tema.*

*Y en los encuentros del resguardo cuando se hacían las actividades aprendía cómo se construían los instrumentos de forma artesanal, de eso tengo conocimiento y lo puedo transmitir cuando se requiere. Antes que 'Flautas y tambores', las mingas comunitarias eran muy importantes, después de la minga los mayores se ponían a tocar flauta, música tradicional y las señoras bailaban con una vela y un totumo de chicha. Después de esos eventos se hicieron las fiestas culturales, esas también eran famosas, en ese tiempo como el año 2001 yo me quedaba viendo todas las presentaciones, traían unos sonidos grandísimos, ni en San Andrés ni en Inzá que hacían ferias traían esos sonidos tan grandes.*

*Tumbichucue comenzó con esos eventos, los reinados con el bambuco Nasa, me acuerdo de ellos, en ese tiempo el mayor Luis Pastuso estaba vivo y era el duro ahí. Esos eventos culturales inspiraron a los jóvenes a hacer Flautas y Tambores (el Encuentro), ya consiguiendo recursos con gente que quisiera apoyar los eventos, porque antes era solo por iniciativa del Resguardo y así ha quedado endeudado por hacer esas fiestas, por eso no ha vuelto a hacer más. Ahora el núcleo general es la música o fortalecimiento de la música propia y empoderamiento de la música tradicional”.*

En la primera lectura que hace Fanor sobre el Encuentro, aparecen dos momentos temporales que considero relevantes, el primero de ellos se da posterior a la muerte del último flautero mayor Luis Pastuso y lo que este suceso significó para la movilización de la memoria en el Resguardo y el estado de la música de flautas en el pueblo Nasa: *“fue donde empezaron a pensar qué pasaría si nosotros dejamos de tocar kuvx (flauta)”*, el segundo son los eventos anteriores al Encuentro, las fiestas culturales y las mingas que *“inspiraron a los jóvenes a hacer Flautas y Tambores”*. Estos dos momentos demuestran que la idea central del Encuentro y su estructura ha sido el resultado de la integración de todas las reflexiones que surgieron con la pregunta sobre *¿qué pasaría si el Nasa deja de tocar la flauta?*

---

En el primer momento, la cuestión por la música tradicional en el pueblo Nasa, trajo consigo afirmaciones como las que realiza Darío: *“un Nasa sin la música no es nada”*. Para explicar que la ausencia de la práctica musical tradicional implicaría una serie de consecuencias para su cultura: *“Antes del Encuentro de Diálogos solo quedaba un abuelo que tocaba la flauta traversa, el señor Luis Pastuso, y como fue empírico nadie se interesó en aprender, todo el mundo pensó que la cultura se iba a debilitar”*. Esta preocupación por el *“olvido de las prácticas y los saberes ancestrales”* como menciona Darío, los llevó a crear diferentes espacios y eventos culturales como estrategias para *“revitalizar la cultura, fortalecer la música tradicional y las raíces Nasa”*.

Estos espacios son los que hacen parte del segundo momento que menciona Fanor y que integra todas los diferentes eventos culturales o celebraciones que se realizaron anteriores al evento y que les dieron una pauta en la organización y diseño que ellos consideraron debería tener el Encuentro de Flautas y Tambores en Tumbichucue. Adán al igual que Fanor también recuerda estos escenarios donde fue testigo de la forma como la música movilizaba a la comunidad:

*“En un tiempo llegó un grupo de la organización CRIC en el que trabajaba mi papá, él alcanzó a trabajar ahí harto tiempo. En el Consejo tenían un programa de educación y de ahí se desprendía el proyecto Kwe'sx Kiwe (nuestra tierra) en donde se reunían músicos de todas partes, músicos de Caldono, músicos del norte, del oriente y el coordinador quien era quien más tocaba, el mayor Inocencio Ramos. Él era joven en ese tiempo y con el hermano Benjamín Ramos, llegaron por allá haciendo música y en una de las fiestas que hacían con el cabildo -como antes no había equipo de sonido, no había cd, no había cassette- los invitaron a ellos y tocaron muy bonito. Desde allí a nosotros nos encantó cómo sonaba la flauta, porque ellos hacían era música Andina, música latinoamericana tocaban el charango, la guitarra, el tambor, las zampoñas, la quena, nos gustó mucho nos llamó mucho la atención. En esos mismos tiempos, en las fiestas que hacía el Resguardo, más o menos en junio, en Semana Santa y en diciembre, también salía el finao Luis Pastuso con su flauta traversa y tambores. ¡Cómo nos encantaba mirar!”*

---

El interés que nació de estos eventos y que se expresa en los recuerdos de Adán, se materializan en la creación de semilleros de investigación de la música tradicional en el formato de flautas y tambores. Con el acompañamiento del CRIC y los docentes de la Institución Educativa de Tumbichucue se implementan los semilleros como estrategia pedagógica que buscaba -principalmente- estudiar y recuperar las antiguas canciones y repertorios musicales que tocaban los músicos mayores en el territorio. De esta propuesta nacen los cuidados a los músicos como pequeños encuentros locales donde se les invitaba a tocar:

*“Hicimos el cuidado a los músicos de Calderas, Tumbichucue, Togoima..., eso comenzó así de manera local, hasta que comenzó a gustarle a más personas, decidimos hacer un encuentro en el Resguardo, luego se vincularon más. El Encuentro inicialmente lo hacíamos con los cuatro resguardos en donde teníamos el eje de investigación que era Tumbichucue, Calderas, Togoima y Vitoncó. La propuesta comenzó a agrandarse, con el Cabildo y la Escuela, diseñamos el Encuentro. En ese tiempo yo era coordinador de educación de la Juan Tama, gestioné unos recursos e hicimos un encuentro con ocho resguardos a nivel de Tierradentro en Tumbichucue”.*

A medida que los encuentros comenzaron a crecer, algunos músicos como Adán y Darío evidencian que no solamente era la cuestión por la música tradicional sino también la relación espiritual construida alrededor de ella. Es decir que, la estrategia de difusión de la música no se haría de forma completa si no está acompañada de un proceso de transmisión e intercambio de saberes con los músicos mayores:

*“Lo que hemos visto del Evento es que se ha ido caracterizado; un día estuvo dedicado a la flauta y al otro día han puesto tecnocumbia, con públicos muy diferentes. Hemos pasado de eso a buscar una caracterización de contenido más relacionado a conectar con lo espiritual, más hacia el acompañamiento a los mayores. No se debe mover nada sin el manejo de ellos. En el Evento nos dimos cuenta de esa falta, de comenzar a trabajar con los mayores desde lo espiritual. Acudir a la memoria colectiva desde el trabajo de lo espiritual, para recordar las melodías”.*

Esta *falta* que menciona Darío del componente espiritual es la idea central que moviliza el Encuentro. A diferencia de los otros eventos culturales que mencionan Fanor y Adán donde se incluye la música popular para el gusto de los públicos más jóvenes, en el Encuentro comenzaron a crear espacios de transmisión donde los jóvenes escuchan la música y las palabras de los músicos mayores, se realizan talleres de elaboración de instrumentos tradicionales, artesanías y recorridos a los sitios sagrados del territorio para conocer las dinámicas espirituales que convergen desde el origen de la flauta y el tambor hasta su interpretación en el escenario.

Con el tiempo la música comercial comenzó a desaparecer en el Encuentro, por consejo de los mayores solo debía escucharse la música de flautas traversas y la de quenás con los sonidos tradicionales andinos: “*No se debe mover nada sin el manejo de ellos*” afirma Darío refiriéndose a los mayores, quienes a medida que el componente espiritual se fortalece, deciden realizar el Encuentro una vez al año durante el mes del viento en agosto. Esto bajo el interés de crear un espacio específico de transmisión a las nuevas generaciones como ofrenda del espíritu del viento, conocer la música de los mayores y a partir de la práctica anual de los saberes ancestrales, involucrar al sentir del pensamiento Nasa en los jóvenes de la comunidad.

*Imagen 24. Corte de árbol, preparación y origen del tambor. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2018)*



*Fuente: Mateo Leguizamon Russi. Memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

En el año 2018 como se observa en la fotografía, la comunidad participó del corte para la realización del tambor a cargo de las autoridades espirituales, en la siguiente versión se realizarían las flautas traversas: *“Hace unos años, en el Encuentro del 2019, se hicieron quinientas a seiscientas flautas. Se regalaron todas a los que asistieron”*. Así como lo recuerda Darío, la unión de estos otros espacios de transmisión en las que la comunidad participa de la elaboración de los instrumentos son significativos para el Encuentro, son estos espacios los que se enfocan en el proceso de enseñanza a las nuevas generaciones para el fortalecimiento de la cultura Nasa.

Entender el por qué y para qué se toca la música, conocer el trasfondo espiritual y participar en el proceso de creación de los instrumentos, fue la estrategia de apropiación cultural que se instauró en el Resguardo para hacer frente al olvido de las prácticas tradicionales: *“Con tal que cinco niños toquen una flauta ya se habrá hecho algo, porque la*

---

*memoria y la música están conectadas*” son las palabras con las que concluye Darío su relato sobre el Encuentro y son estas las que quedan resonando en mi mente, pues el apoyo y buen recibimiento del Encuentro por parte de la comunidad fue una muestra de que esa *memoria* de la que habla Darío la cual incluye la historia de los músicos mayores aún se encuentra latente en el pueblo Nasa, la fuerza de su melodía se continúa movilizándose en el corazón del territorio.

Con la llegada del anochecer la música sigue estirando las horas. Los danzantes y los músicos nunca se detienen. Llegan a Tumbichucue músicos de Corinto, Jambaló, Toribío, Río Negro, Calderas, Lame, San Andrés de Pisimbalá, La Gaitana, Yaquivá, Avirama, Belalcázar, Inzá, Itaibe, Cali, Popayán, Bogotá, Chile y Ecuador. En lo que pasan las horas, los motivos para celebrar un evento de este talante cobran mayor fortaleza; la alegría de los espíritus invade la memoria de los músicos, quienes se sienten satisfechos por la popularidad del evento y con la emoción del momento Adán acude al recuerdo y comenta:

*“El lema principal era posicionar de manera autónoma y social a la música propia, de manera seria. Porque en muchas partes se hacen festivales, se hacen San Pedros, y a veces solo dejan tocar unos veinte minuticos de flauta o de música Andina, dicen que ya eso es cultural y de resto es puro trago, ranchera, pura música de pasta. Nosotros dijimos no, posicionemos la otra cara, la flauta traversa, los tambores... porque la música se volvió comercial y si no hay el equipo, la orquesta o el cd no se hace”.*

No perdiendo nunca de vista el objetivo del encuentro y permitiendo que la noche se extinguiera entre la música y la alegría de la gente, Adán y los músicos comienzan así a revivir algunas memorias significativas de las antiguas versiones realizadas desde el año 2014. Un momento en especial es relatado por uno de los músicos participantes también docente de la Institución:

#### ***Libardo***

*“En el Encuentro del 2017 se instaló un sonido para los músicos, pero hubo tormenta y se fue la electricidad. Entonces los músicos se reunieron al calor de la tulpá, todos comenzaron a tocar desde las diez de la noche hasta el amanecer. Es tanto que el son del bambuqueo queda, así el músico se detenga. No tocamos en*

*tarima, ni hubo jurado, solo se recibió el cuidado y los detalles para los músicos, fue una experiencia maravillosa.*

*Queda uno muy satisfecho con la participación de los grupos, sobre todo de los rolos. Los de 'Chicha y Guarapo' vinieron a mostrar acá que tocaban hasta mejor que nosotros la música de los mayores, siendo ellos jóvenes. Eso fue una lección para nosotros y para los jóvenes que deciden escuchar la música de pasta o la música de afuera. ¡Estos musxkas cómo pueden ser tan buenos en las flautas! Más de uno se queda aterrado, ¿cómo así que ellos están tocando la música de los mayores mejor que nosotros? Eso fue una lección muy bonita y una motivación para sacar adelante la música y estos proyectos.*

*Estos espacios son buenos, porque hay que visibilizar más como somos nosotros. Los gobiernos y el contexto social y político dejan la visión de que el Cauca es guerra, pero cuando llegan acá se dan cuenta que el ambiente en comunidad es diferente, es bueno que ustedes participen y lleven las buenas noticias a la ciudad y a la academia. Nosotros queremos que conozcan nuestro sitio sagrado, en Tierradentro no los secuestran, eso no es así”.*

Este último testimonio me recordó las palabras de Omar quien tiene presente la forma como ha sido su recibimiento en el territorio y en el Encuentro siendo músico de afuera. El respeto y el cariño que le guardan al grupo de Chicha y Guarapo ha sido una disputa que han dado por años en el escenario, asistiendo a todos los encuentros y participando activamente en el proyecto pedagógico de *Kiwe' Uma'*. Su talento y resistencia ha sido medido bajo el ojo vigilante de los músicos mayores:

*“Los Nasa se ponen muy rabones viendo a un musxka apropiándose de lo propio. Tumbichucue es el punto focal, Tierradentro en general, pero Tumbichucue es el coco, es un ícono de Tierradentro y del pueblo Nasa. Tumbichucue tiene ese misterio desde siempre, es muy famoso porque hay muchos casos de rechazo hacia el de afuera. Hay que saber entrar. Lo que uno ve en el Cauca no lo ve en ningún lado. Nosotros sabíamos que la primera vez que íbamos a tocar, en Tumbichucue o nos crucificarían o nos emborracharían. Porque si tú entras mal, te tratan mal. Como debe ser.*

*Hay que ser muy atento, sin afán, allá el tiempo no es igual. La dinámica del tiempo es diferente. Hemos estado en el territorio desde hace muchos años, como*

*desde que tenía dieciocho años comencé a viajar al Cauca y lo de siempre, uno paga el precio de ser de afuera, el precio de ser forastero es terrible, en cualquier lado, mientras se descubre y se va abriendo el camino, y sobre todo mientras nos vamos dotando de herramientas conceptuales, teóricas e incluso de formación musical, que nos permitía ir abordando de mejor manera el sonido.*

*Nosotros básicamente somos músicos, nos relacionamos a través del sonido y eso lo hemos querido mantener con la banda. No somos antropólogos, no somos historiadores, a veces uno acude a chapotear algo porque nos ha servido para algunas cosas, deberíamos usarlo más seguramente, pero nosotros somos músicos, nuestro trabajo es a través del sonido, por eso es tan importante ser interlocutores musicales y plantearse eso con los músicos del territorio. Eso ha implicado un esfuerzo grandísimo, desde comprender todo, la lógica y la afinación de las flautas, todos los procesos que están asociados hasta cómo se da esa relación con lo espiritual”.*

El relato de Omar me da paso para tratar otro de los temas que se involucra en la vida y las narraciones de los músicos cuando hablan del Encuentro y es lugar en el que quedamos nosotros, los de *afuera*, en las dinámicas del pensamiento Nasa. Cuando Omar menciona que su grupo ha hecho las veces de “*interlocutores musicales*”, qué implica esto y cómo se interpela el músico Nasa cuando el de afuera entra a ser parte del entramado complejo de la transmisión. Es por esta razón que decido retomar algunos de los relatos que Omar me compartió días antes de uno de mis viajes al territorio. En ellos Omar como músico de flauta travesa, reflexiona sobre su recorrido en el Resguardo y el lugar en el que se posiciona al músico no Nasa en el escenario.



## La pregunta por la música desde el territorio siendo *musxka*

*Imagen 25. Omar Romero de la Banda Chicha y Guarapo. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019)*



*Fuente: AICA. Memorias del VI Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

El encuentro en el escenario entre un Nasa y un *musxka* siempre ha sido tensionante. Más aún en un territorio como el de Tumbichucue, en el que históricamente ha existido una disputa por la autonomía y por las prácticas culturales con el de *afuera*, ya sea como forma de resistencia o como “la expresión de un recurso político” (Sierra, 2014:132). El caso del proyecto de la Banda de Flautas Chicha y Guarapo es especialmente particular por esto mismo. Pese al contexto y en un inicio, sin tener dominio del nasayuwe ni vínculos familiares con los Nasa, deciden emprender una propuesta sonora que investiga, reúne e interpreta las músicas de Tierradentro desde y para el desarrollo musical del territorio, autodenominándose de esta forma como *interlocutores musicales*:

*“Para nosotros, convertirnos en músicos interlocutores musicales en el escenario ritual y festivo en el suroccidente del Cauca, hemos estado en muchos*

*escenarios con los Nasa, muchos sakhelos, rituales, fiestas y en los encuentros de Tumbichucue. Ahora que participamos en este proyecto pedagógico Kiwe Uma desde San Andrés, estamos participando mucho más en la vida comunitaria y de la vida ritual como músicos. Entonces a partir de intentar comprender todo esto desde adentro como músicos, nos hemos atrevido a formular unas alternativas metodológicas para la formación de los músicos, apoyarlos en la audición básicamente y en algunos videos, y en toda la documentación amplia que se ha recopilado, junto con el profe Carlos durante todos estos años”.*

Su permanencia en el territorio y la participación en la vida ritual como lo menciona Omar les ha permitido evidenciar que, para el entendimiento de estas músicas, es necesario conocer sus dinámicas y acercarse al pensamiento Nasa, para luego poder “intervenir” en el proceso de transmisión y formación de los músicos desde “estrategias pedagógicas” como el proyecto de Kiwe Uma en el Resguardo de San Andrés de Pisimbalá:

*“La única manera de intentar entender la lógica sobre la que está construida esta música, es tocarla. Convertirnos en músicos del territorio. Nuestro proyecto es ser interlocutores musicales en el suroccidente con los músicos de flautas y tambores, y podernos encontrar con los músicos de Tierradentro y decir: ‘¡venga!, ¿sakheho?, bueno, ¡vamos a sakhelear!, ¿chirrincho? bueno, listo, ¿cómo hay que brindar?, ¡venga!’, hemos ido aprendiendo y nos han ido enseñando cómo ser pertinentes y cómo ser buenos músicos. Responder cómo músicos de allá, que entienden su rol y en qué momento le toca tocar, en qué momento le toca callar. Cómo cumplir ese rol como músicos tocadores, pero también como músicos funcionales en el escenario comunitario, especialmente en el escenario ritual y festivo. En el rito y en la fiesta es donde está el punto de la transmisión, es el punto sensible que está ahí”*

La Banda de Flautas Chicha y Guarapo no solo propone una manera de comprender las prácticas sonoras en estos formatos comunitarios, sino que también crea distintas formas de articularlas con los procesos de transmisión en las comunidades que por alguna u otra razón han dejado de escuchar e interpretarlas, como en el caso de Tumbichucue; pero ¿qué ha implicado entonces para Omar, ser un interlocutor musical en los Resguardos de

Tierradentro? Esta respuesta va surgiendo con su relato en el que reflexiona también sobre la *transformación* de las músicas en el territorio:

*“Nos la pasamos buscando en archivos, conocemos grabaciones en Tierradentro de los años setenta, es el trabajo de uno: escuchar. El estilo que nosotros tenemos es un estilo antiguo, un estilo que ya no suena en Tierradentro. Entonces, los que tocaban así ya no están, los que quedan son los hijos o los nietos de ellos, los que tocaban en los setenta. Esos estilos se han transformado, por supuesto, pero en cambio nosotros seguimos estudiando con ese estilo. Nos dedicamos a eso.*

*Sin embargo, la pregunta no es tanto por qué estamos tocando esta música, sino por qué ellos no están tocando esta música si técnicamente es posible. Puede ser algo generacional. La velocidad de la globalización es increíble. Hay un imaginario de lo que es un indígena, de que ellos están estancados en su resguardo, donde no circula nada y eso es pura carreta. Allá circula tanto la música, como acá y cada vez, es más. En ese sentido hay que reventar esa imagen súper idealista del indígena aislado y que además el indígena no se relaciona con nada, es pura carreta, toda la construcción... así como esta música es cultural, es histórica, de poder y asimetría, pero ahí está, convertida en sonido que guarda la memoria de todo eso.*

*La música se transforma en la medida que se transforman las comunidades, entonces se tienen que transformar las músicas como signo de vitalidad, estas músicas llevan tocando documentadamente por lo menos trescientos años. Y no ha tenido que renovarse como condición de frescura, se mantienen vivas a través de la ritualidad, de los usos que hacen de ella, que la gente la siga tocando”*

La transformación como signo de “vitalidad” es la reflexión que realiza Omar frente a los cambios que se han producido en las músicas tradicionales, debido a que la cultura en tanto construcción histórica y social, es cambiante como el medio en el que la vida se desenvuelve, así mismo la música como expresión de la relación que han construido con el territorio, no es estática ni inamovible. Aun así, Omar continúa:

*“Nosotros somos muy conscientes de eso, somos tercos y godos con eso y así lo decidimos, queremos mantener eso. ¿Para quiénes queremos tocar? ¿Para este mundo de la música tradicional o para los grandes festivales? ¿Quién queremos*

---

*que nos vea? La formación del músico tiene que ver con eso, con la flexibilidad y la posibilidad de hacer otras cosas. Si lo que queremos es interconectar en los territorios, llevarles una flauta de llaves, es matarlos. Lo primero que le estoy diciendo con ese gesto es: ‘no me interesa hablar con usted’.*

*En cualquier diálogo debe haber una condición de similitud y de igualdad. Nosotros seguimos tocando con flauta traversa tradicional, con afinación tradicional, intentando componer a partir de las mismas condiciones de la música tradicional, e intentando responder a ese canon de creación musical”.*

El diálogo con los saberes musicales y el respeto por estos, son las razones por las que Omar y el grupo deciden emprender estrategias de revitalización de los sonidos tradicionales, por el bagaje espiritual, tejido social, conocimiento y dominio musical que lleva consigo. Estas estrategias que nacen a partir de la respuesta a la pregunta sobre *¿cómo es la formación del músico tradicional y cómo se desarrolla el sistema de transmisión musical en las comunidades?*, se materializaron en productos pedagógicos que hoy en día se implementan en los proyectos de educación propia de los resguardos:

*“Lo que hemos hecho es intentar producir documentos que sean fuentes documentales de esta música, pero precisamente como el trabajo documental implica conocer la música, conocer los repertorios, los usos, las prácticas que están asociadas a la música... Implica no solo la documentación de la música, sino también las historias de vida, fotografía, video y audio de la mejor calidad posible. Nosotros -y cuando digo nosotros me refiero a la agrupación que fundamos en el colegio- comenzamos a tocar toda esta música que íbamos conociendo.*

*Con el tiempo yo comencé a acompañar a mi profesor Carlos Miñana, todo el grupo que se formó ahí y a toda la práctica que ha estado asociada al grupo, nos hemos movido siempre con una pregunta, que es ¿cómo es la formación del músico tradicional?, hay muchas formas de formar al músico, la música y cada sistema musical en realidad tiene su propia manera de formar a sus músicos, no es igual en toda, ni hay una manera correcta de formar, más o menos cada música se ha encargado de formar a sus propios músicos. Una manera de respetar los procesos y las prácticas asociadas a las cosmovisiones es esa, entender la música de esa forma.*

---

*La formación del músico hace parte de un proceso que deviene de todo el sistema musical y la transmisión oral donde se moviliza la memoria musical. En la formación de los músicos está la clave del funcionamiento del sistema. Lo que nosotros hemos visto es que, entre más tiempo pasa hay menos jóvenes asociados a la práctica, y cada vez más mayores muriendo sin generaciones que los reemplacen, entonces es un signo claro de que el sistema está en crisis, por eso la pregunta sobre cómo se forma el músico tradicional desde la lógica Nasa, que para nosotros es tan importante hacerla desde ahí, siendo gente de afuera.*

*Nosotros nos hemos intentado aproximar a la problemática más conceptual pero también más metodológica sobre cómo formar, cómo entrarle a la formación de los músicos. Hemos producido material que intenta recoger eso, el material “Escuela de flautas y tambores: cartilla de iniciación musical: músicas andinas del suroccidente colombiano” (Romero, O., Ascanio, A., Pineda, C., 2011) se hizo desde el Ministerio de Cultura con el Plan Nacional de Música y las Escuelas de Música Tradicional del Cauca, Nariño y Putumayo, justamente asociado a la música de flautas.*

*Esa cartilla es el resultado de un proceso de investigación de aproximadamente cinco años, de trabajo, talleres... tiene un cd que es clave porque es un material dirigido a los músicos maestros. Básicamente los músicos de la zona son músicos que no tienen formación musical académica y casi ni universitaria, la mayoría. Un músico real es un músico que pese a desconocer las escalas musicales se las ingenia para enseñarle a los niños. Entonces lo que busca la cartilla es presentar materiales de trabajo basados en la música tradicional, intentando respetar esas lógicas tradicionales de formación, esa es la clave para nosotros, respetar la cosmovisión en la transmisión de la memoria, ahí está la clave, nosotros hemos querido trabajar desde ahí, después de ser músicos”.*

*Imagen 26. Banda Chicha y Guarapo. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2019)*



*Fuente: Archivo personal tomado para las memorias del Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores*

Trabajar desde el “proceso que deviene de todo el sistema musical y la transmisión oral donde se moviliza la memoria musical” implica el reconocimiento de la cosmovisión de las comunidades y del valor social que adquieren las prácticas asociadas al escenario musical. Esta mirada los ha involucrado de tal forma que a pesar de ser reconocidos en Tumbichucue como los “*musxkas de Bogotá*”, les guardan un inmenso cariño y respeto por su desenvolvimiento con la música tradicional y por el proyecto que han asumido como “interlocutores musicales” en el pueblo Nasa. Omar me decía con orgullo que con el tiempo el grupo comenzó a “*chapotear el nasayuwe*” para poderse comunicar con los músicos mayores. El reto que han sostenido por años les significó no solo aprender la lengua sino también ser partícipes de la vida cotidiana del músico:

*“Hemos tenido que trabajar muy de la mano con el Nasayuwe y la cosmovisión Nasa, pues hay muy pocos músicos mayores que hablan castellano.*”

---

*Para entenderlo, hay que tocarlo. Para nosotros, los músicos, era elemental saber en qué estaba pensando el músico Nasa, cómo se forma, cómo aprende, cómo sabe que algo suena bien, qué está pensando musicalmente el músico mayor. Para poder tocar la música tradicional Nasa, hay una construcción de conocimiento sostenida durante cientos de años atrás. Hay un mecanismo de comunicación que funciona a partir de la memoria, la escucha y la práctica”.*

Este sistema musical donde se *moviliza la memoria* en palabras de Omar me remonta al momento en el que se tomó esta última fotografía durante la presentación del grupo en el Encuentro del año 2019, allí tocaron junto con músicos de San Andrés de Pisimbalá. *Chicha* y *Guarapo* es uno de los grupos más esperados de la noche. Su buen recibimiento, el baile y la alegría de la comunidad me hace pensar que la “tensión” entre el *musxka* y el Nasa no es permanente. La música ha logrado que el pueblo Nasa se encuentre en un ejercicio permanente de reflexión y análisis cultural en el que valora críticamente lo “nuevo y lo viejo” (Miñana 2008:151), haciendo que el sistema donde se “moviliza la memoria” se actualice y cambie constantemente.

Estos cambios de los que ha sido testigo Omar y que son leídos bajo la mirada del músico de *afuera* le ha demostrado que la clave está en la *transmisión de la memoria*, no solo por los saberes musicales, sino por el sistema de valores morales, de apropiación del pensamiento Nasa y de relacionamiento con el territorio que allí se inscribe. Así como Carlos Miñana citando a Rappaport (1982) menciona: “los nasa, en el fondo, no buscan ni ser modernos ni ser fieles a su pasado o a su territorio, sino hacer uso de su tradición política, organizativa, territorial, simbólica, festiva y musical para solucionar los problemas del presente a su manera, eso sí, con autonomía y con dignidad (Miñana, 2008:153). Es por ello que el Encuentro Diálogo de Flautas y Tambores se adhiere al Plan de Vida del Resguardo de Tumbichucue, porque la música acompaña la vida del Nasa en los escenarios cotidianos y en su lucha política.

## Resistiendo en el sonido “Kwe ‘sx txiwe nwe ‘way” (En defensa de nuestro territorio)

*Imagen 27. Siembra de árbol en el ascenso al Cerro el Tesoro. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes en Tumbichucue (2022)*



*Fuente: Yaid Ferley Bolaños Díaz.*

Luego de la armonización de las autoridades y antes del recorrido al Cerro del Tesoro, en la Casa Cabildo estaban preparadas para la siembra varias plántulas de cafecillo o retama, un tipo de árbol cuyas hojas se utilizan como medicina para aliviar el catarro y la rabia. Cada uno de los participantes del recorrido sembraría uno de ellos como quedó consignado en la última fotografía. Al preguntar las razones por las que se pensó en esta actividad, Yaid me relata que junto con las autoridades habían decidido incluir en la dinámica del encuentro un mensaje dirigido a la protección del medio ambiente: “*la siembra*



---

*se realiza en defensa del medio ambiente y el territorio*”, uno de los puntos a tratar en el plan de vida del Resguardo y de la Asociación de Cabildos Juan Tama.

Este es el último componente que aparece en las historias de vida de los músicos: la forma como la música hace parte de su lucha política y del Plan de Vida del Resguardo de Tumbichucue. Los Planes de Vida se diseñan periódicamente como la unión de estrategias, de conocimientos y medios que permitan mejorar las condiciones de vida de la comunidad. Allí cada cabildo registra los problemas o conflictos que se presentan en el territorio, las causas y las consecuencias a corto, mediano y largo plazo. Los Planes de Vida, nacen del *Proyecto Nasa*, un “movimiento comunitario indígena dedicado a garantizar los derechos fundamentales del pueblo indígena nasa de Colombia mediante la defensa, la recuperación y la conservación de sus tierras ancestrales” (U.N.D.P, 2012:4).

El Encuentro de Flautas y Tambores hace parte de uno de los mandatos para el componente de Identidad y Cultura del Plan de Vida del Resguardo. Este componente lo integra tres tulpas: “construyendo los caminos de los saberes ancestrales”, “seguir las huellas de armonía territorial con la medicina propia” y “transmitiendo los saberes ancestrales e interculturales en nasayuwe”. Sobre estas tres tulpas se edifica el propósito del Encuentro y se manifiesta en la formación política de los músicos a través del *kwesx ksxa'wtx* (nuestros sueños).

En los testimonios de Darío, por ejemplo, la música es el componente esencial del ámbito organizativo durante las marchas, mingas o actos políticos de resistencia. En medio del relato, Darío recuerda los momentos en los que la música ha sido la protagonista en el cumplimiento de los mandatos en el Plan de Vida:

*“Ver en la música nuestro plan de vida, es decir, no distraerse y hacer de la música, objetivo de vida. Hoy en día nos toca a los Nasa tomar la Panamericana para hacernos sentir, pero si no llevamos a los flauteros, eso va a ser aburridor, la gente se va cansando y con el cansancio pueden retroceder todos, pero desde que haya flauteros el pueblo no se cansa; estén unas dos, tres semanas, incluso al gobierno le plantamos hasta más de siete semanas desde que haya flauta y traguito. Porque la música y el sonido tienen poderes, vos puedes hasta dejar un platado de sancocho por ir a tocar flauta, por ir a bailar, eso tiene poderes, esa es la relación entre la espiritualidad Nasa y la música”.*

---

Así, la música con la que “*el pueblo no se cansa*” los Nasa proponen recuperar el territorio a través de la resistencia. Más allá de querer obtener un dominio sobre la tierra pretenden con la música aprehender la historia de los Nasa en el caminar según la forma en que lo dicta la ley de origen del pueblo Nasa. En este sentido, la *resistencia* parte del debate sobre la necesidad de visibilizar los aspectos identitarios a manera de acción política y a través de la música con la presencia de las bandas de flauteros, “*haciendo de la práctica musical una actividad comunitaria enmarcada en el proceso de lucha constante por la pervivencia*” (Galvis, 2019:112).

Adán en compañía de su hija menor, a quien se queda observando mientras continúa su conversación conmigo, recuerda que en su niñez la música ya era integrada en las diversas estrategias de recuperación cultural y resistencia dentro del proceso de institucionalización de las actividades del CRIC y el proceso organizativo. Estas canciones comienzan a incluir letras con contenido político y algunas “*se convierten en himnos de las celebraciones*”:

*“A los nueve años ya comenzamos a tocar. Formamos un grupo de niños con mi hermano (Darío), mi primo Eber, un compañero que se llama Jaime Pacho, Luis Pacho y Darío Cuscue. Tocábamos música Andina con la quena y el charango, música de protesta, algunos temas sobre los 500 años del movimiento indígena, algunos cantos que nos enseñaban. Así fuimos montando piezas musicales”.*

La música en las luchas del CRIC en palabras de don Inocencio Ramos, ayuda a “*desencadenar el pensamiento, y a recuperar la armonía, el equilibrio*”. Lo que implica que, la *resistencia* también se manifiesta como respuesta a la influencia de los procesos globales y el auge de los medios de comunicación masiva que homogenizan e invisibilizan la historia de los pueblos indígenas; retomando las tres tulpas de los mandatos sobre identidad y cultura en el Plan de Vida, Darío me explica que “*es necesario reflexionar*” acerca de las nuevas formas de percepción sobre la música relacionada al consumo de productos culturales:

*“La música está arrinconada, se puede decir que, por ejemplo, los colombianos ni saben qué es la música colombiana. Yo veo con nostalgia eso, yo soy muy sensible. ¿Cómo así que el colombiano escucha música de otro lado? no se saben la biografía de por lo menos un músico colombiano tradicional.*

---

*Desde el punto de vista campesino, tal vez es música colombiana, pero la música colombiana en gran parte tiene sus raíces acá. Toda la vida ha quedado sin reconocerse. Hoy en día a los colombianos les duele reconocer que la música viene de los indios, como el ritmo del Sanjuanero. Un huilense no va a decir: ¡esto es de los ancestros Nasa!, es simplemente música colombiana, pero si se investiga a fondo, se haría un reconocimiento.*

*Un colombiano vive en las nubes o vive en una identidad prestada. Viviendo en territorios ancestrales, quiere ser más americano, del jazz o del blues sí sabe. Me parece muy ilógico que el colombiano hable de identidad, son muy materialistas. La música en Colombia tiene un valor muy mínimo y por eso el país está lleno de violencia.*

*Es cuestión de concientizar a nuestras semillas y nuevos jóvenes para que continúen con la música tradicional. Hoy en día aún estamos vivos, nuestra música, nuestro Nasa Yuwe, nuestras vivencias, somos el tercer poder a nivel Latinoamérica y el Caribe, y por eso ¡qué viva la música y que siga resurgiendo!”*

El llamado que realiza Darío a la recuperación de la música de *adentro* deviene de la expresión *X-ipe'Jnxi Úus* (Mantener, preservar el corazón) que guarda sus raíces en la concepción de la administración Nasa, se relaciona con preservar, mantener lo que existe (Yule y Vitonas, 2004:178). Cuando Darío menciona: “*les duele reconocer que la música viene de los indios*” es la forma como recuerda que está bien la música popular, pero sin desconocer que la música tradicional nace de las comunidades, ese “nacimiento” es el que se debe preservar desde el accionar político. El origen que para los Nasa comienza en el territorio, no se concibe desde percepciones extranjeras, se debe construir desde y para las comunidades.

---

*¡Qué viva la música y que siga resurgiendo!*

En tanto Darío sonríe, pronuncia esta última frase con la que cierra su relato, levanta su puño en alto y con euforia hace énfasis en el “...*siga resurgiendo*”. Esta expresión se convierte en la idea recurrente a la que regreso cada vez que pienso en una forma adecuada de escribir las conclusiones de mi investigación. El *seguir resurgiendo* es la acción que describe con vehemencia el *devenir*, la fluidez, el cambio y el movimiento de la música en la vida de los indígenas que habitan esta parte sur de Colombia. Su continuo *suceder* en el mundo Nasa enseña que tanto la música como las expresiones culturales que se denominan propias, se encuentran hoy en una constante tensión entre la transgresión, la resignificación y la consolidación de conceptos.

Este es uno de los aprendizajes que dejan las narraciones de los *aysu kuuvxsaa*, y es que, en el fondo, ellos no buscan ser modernos ni tampoco ser del todo fieles a su pasado, en cambio procuran, a partir de su tradición política y simbólica mencionada en la *ley de origen*, hacer frente a los problemas actuales desde su autonomía, considerando la música y las festividades un componente esencial del ámbito organizativo y los actos políticos de resistencia. El “seguir resurgiendo” es entonces, una invitación a la continua reflexión sobre los saberes ancestrales, donde la cuestión gira en torno al por qué y para qué se toca la música o se continúa con cierta tradición, y si esta contribuye o no al proceso de liberación y sanación de la Madre Tierra.

De esta forma la música acompaña la vida del Nasa, siguiendo las transformaciones que continuamente se dan en el territorio, y adaptándose a los procesos de resignificación que se construyen de forma colectiva. A pesar de que esta afirmación puede sonar evidente se basa en la experiencia narrativa de los músicos quienes materializan en la práctica musical toda la sabiduría ancestral y la historia del pueblo Nasa, complejizando la forma como se escucha y se interpreta el territorio desde extensos conceptos que se cimentan en su cultura y cosmovisión.

Dichos conceptos enmarcan a la música en un conjunto formado por la espiritualidad, la naturaleza y el territorio, los tres grandes componentes en los que se desenvuelve la narrativa de Darío, Fanor y Adán y de la cual surge esta investigación como resultado

también de un proceso de aprendizaje continuo que construí de la mano con la comunidad del Resguardo Indígena de Tumbichucue. La música que se produce bajo esta lectura es muestra de esta relación de complicidad entre el mundo distante y el alcance de las expresiones culturales, pues es a través de ella que los Nasa construyen narrativas, movilizan la memoria, crean identidades individuales y colectivas e impulsan iniciativas políticas y sociales.

Es importante aclarar que estos componentes se mueven al unísono en la práctica musical; tanto la espiritualidad como la naturaleza y el territorio hacen parte de la mezcla que produce la sonoridad de la flauta y el tambor, por lo tanto, es difícil discernir o extraer cada componente de la narrativa de los músicos de forma diferenciada. Esto sin duda fue uno de los retos que implicó el análisis del contenido de las historias de vida, puesto que cada relato es una extensión de los componentes y de ellos emergen a su vez, una serie de ramificaciones que son transversales a la experiencia.

En el componente territorial, por ejemplo, no se puede hacer una lectura de este sin tener en cuenta que el músico lo recorre y lo vivencia previamente desde su ejercicio musical y espiritual como forma de interacción con la naturaleza y como compromiso con la transmisión de saberes, la historia del pueblo Nasa, los mandatos propios y la continuidad del equilibrio entre la humanidad y el cosmos. Por ello, al son de flautas y tambores, los músicos se dirigen a las montañas, páramos, lagunas o nacimientos de agua para agradecer a los espíritus de la naturaleza. Estos recorridos también se realizan como forma de reconocimiento, soberanía y defensa del territorio en el que las nuevas generaciones aprenden los sentidos de las fiestas sagradas y los rituales como símbolo de resistencia, conservación de la Madre Tierra y protección de la espiritualidad de los pueblos ancestrales.

También, dentro del componente espiritual, los músicos relatan que existe una *cosmovisión sonora*, es decir que hay una lectura general del mundo a partir de la música y eso infiere en la necesidad de abordar los mandatos ancestrales del pueblo Nasa como indispensables en la relación que sostienen con el otro. El celebrar con la música se estableció como una norma social en la que se agradece al espíritu del viento por la armonía de la comunidad, se curan las enfermedades sociales y espirituales, permea la razón del ser Nasa y crea experiencias significativas en la vida de los músicos.

Si el músico deja de lado su don y no lo utiliza para el bien suyo y el de su comunidad, el *espíritu del viento se atormenta*, y el sonido de su flauta ya no armoniza. Este es el momento en el que la música se vuelve un trabajo comunitario, pues se construye y se sustenta a partir de la complementariedad. Este continuo acontecer y devenir en el que la tarea del músico es permanente y se desarrolla de forma colectiva, me lleva a comprender otro de los aprendizajes que obtuve de la narrativa de los músicos y es la percepción del tiempo.

El devenir permanente en el que se constituye el ser Nasa es el *Ácxtey* (hoy), el único tiempo existente en el que la vida resurge, crece, se transforma y renace como un ciclo que se mueve en forma de espiral. Es el motivo por el que los músicos no hablan acerca de un futuro idealizado como en el pensamiento occidental, porque es el tiempo presente, el *ayte* (aquí) en el que confluyen todos los componentes que atraviesan el escenario musical; por ello la música se mantiene en un constante “*resurgir*” como lo menciona Darío y se transforma siguiendo el orden y la continuidad del camino, la memoria de los ancestros, y el acontecer del pueblo Nasa.

El tiempo, el viento y la sonoridad constituyen entonces la melodía del músico, la relación que han construido con el territorio y sus orígenes, son las bases donde se sustenta su visión de mundo y la vida en comunidad, es la razón por la que no existe en el *nasayuwe* una palabra que describa el sonido producido por algún tipo de instrumento, es el *nasa kuvx* (la flauta o música de flauta autóctona) lo que representa a la música o el sonido en melodía que por su capacidad armonizadora del cuerpo y el espíritu, acompaña y guía los espacios rituales y la vida cotidiana. Demostrando así, que toda expresión musical en los Nasa deviene de un trasfondo espiritual que media entre la cosmovisión y el tejido social.

Hacer parte de la vida ritual de la comunidad, implica entonces, conocer y dominar de cerca el sentido, los saberes y los significados que adquieren estas expresiones musicales en el territorio. Convirtiendo también a la música en el hilo que conduce a los músicos hacia la transmisión y apropiación de la sabiduría ancestral Nasa, encaminándolos a un mundo donde la admiración y el compromiso por el músico mayor se acrecienta. Sin embargo, este camino que inicia desde los primeros años de vida en los espacios familiares, bajo el legado musical de sus ancestros, no fue igual para los hermanos Pame.

Una distinción importante en la narrativa de los músicos es el cambio generacional. Los lugares de donde se lee la experiencia son distintos; en el periodo de la infancia los relatos se enfocan en los primeros acercamientos que tuvieron con la música y la forma como comenzaron a practicar con los instrumentos, no obstante, estos recuerdos cambian de Adán a Fanor irremediabilmente; el ingreso al mundo musical en la infancia de Adán y Darío se recuerda como un lugar de disputa, en el que los mayores no les permitían relacionarse ni involucrarse en la vida del músico.

Realmente el sistema de transmisión se sostenía por el compromiso, la imitación y la práctica de los músicos jóvenes quienes con el tiempo lograban un lugar entre los flauteros. No fue sino hasta la muerte del mayor Luis Pastuso, el último flautero de Tumbichucue, cuando esta forma de “transmisión” se ajustó y entonces la música de flautas y tambores comenzó a implementarse como recurso pedagógico en la educación propia, ya no alejando a los jóvenes del escenario musical sino haciéndolos partícipes del intercambio de saberes con los músicos mayores. Esta fue una de las grandes transformaciones que tuvo la música tradicional en el Resguardo, pues la formación del músico que se distinguió en la infancia de Adán y Darío, los hermanos mayores de Fanor, no respondió al rápido ingreso de los medios de comunicación, las nuevas culturas y los ritmos musicales populares en el territorio.

Por ello el *Encuentro de Diálogo de Flautas y Tambores* se presenta como un episodio clave en la vida de los músicos, porque buscó implementar los saberes tradicionales en la comunidad, integrando en una gran fiesta a las bandas de flautas de toda Tierradentro quienes comparten el escenario con los jóvenes músicos, les enseñan a crear sus propios instrumentos y les transmiten en las historias de los ancestros el sentir del pueblo Nasa, los significados de las melodías y el tiempo en el que deben interpretarse, esto también como estrategia de revitalización de la música tradicional y enseñanza de la relación espiritual que se sostiene desde la práctica musical y la figura del músico mayor.

Esta forma de apropiación donde los Nasa construyen sus propios instrumentos es también un ejercicio de memoria y reivindicación por el territorio. El componente de la naturaleza se hace visible nuevamente en el tipo de relación que el Nasa construye con el entorno; conocer el origen de la flauta, su cosecha y el tratamiento que se le debe dar, hace parte de los enlaces compartidos con la Madre Tierra. El cultivo, el agua y el viento, son

---

lugares de alta espiritualidad, porque es allí donde se origina el pueblo Nasa, donde nacieron los grandes caciques, es la casa donde habitan los espíritus de la naturaleza y los espíritus de quienes se marcharon del mundo terrenal. Aquellos antepasados que se adelantaron en el camino para demarcar la ruta de la comunidad, se cree que a veces vuelven a la vida en forma de sueño, viento que suena o en el canto de los pájaros, por ello cuando el músico toca la flauta “*retorna a la memoria*” porque en su melodía se encuentra presente el resonar de mundo espiritual.

La relación entre la memoria y la música es también uno de los elementos transversales a la narrativa de los músicos. La *remembranza sonora* que realiza Fanor y los músicos jóvenes del Resguardo recordando la melodía que tocaban en vida los flauteros mayores, es una importante contribución al recuerdo. Esta evocación en la música aparece en forma de imágenes, sensaciones y momentos únicos asociados al valor emocional del sonido que los vincula con el otro y con la comunidad, además de resignificar la historia misma del territorio.

Es en la necesidad de hacer frente a los cambios generacionales en la tradición musical que se moviliza la memoria; pues en medio de un *devenir* que se encuentra siempre en constante construcción, las necesidades políticas y de organización social del pueblo Nasa se enfocan en recordar los mandatos espirituales, como estrategia de retorno al lugar de origen, esto sin negar la posibilidad de adaptación a los nuevos contextos sociales que surgen en el panorama global y que los involucra como actores sociales.

Estos cambios que devinieron en el territorio con el ingreso de los medios de comunicación, la construcción de carreteras, la instalación de iglesias católicas y cristianas evangélicas y en general la apertura a otras culturas, lo denominé el periodo de la *metamorfosis*, entendido como el proceso de adaptación al cambio que propende por la identidad indígena y la salvaguardia del territorio, tomando a la *resistencia* como la posibilidad de “construir algo nuevo”, sin perder de vista el sentido de la lucha social.

Fue en la idea de *metamorfosis* que aparece en las narraciones de los músicos como una serie de eventos que los hicieron reflexionar acerca de su quehacer, lo que me permitió entender de nuevo otras complejidades que se enmarcan en la vida del músico y que amplían



el horizonte analítico de lo que implica el *continuar resurgiendo* para los Nasa en la comunidad de Tumbichucue.

La primera idea que surge de la *metamorfosis* es el lugar de la familia en el escenario musical. Una de las consecuencias del cumplimiento de los mandatos espirituales que le indican al músico su misión por preservar la armonía en el territorio impartiendo alegría a los corazones, movilizándolo la memoria, demarcando el camino y transmitiendo sus saberes al pueblo Nasa, es su ausencia por largos periodos de tiempo en su hogar. El músico tradicionalmente ha sido una figura viajera, un *alma libre* cuyo propósito es dar a conocer su melodía. No obstante, esto conlleva una serie de implicaciones que hoy en día los músicos reflexionan.

Las familias se constituyen tradicionalmente en el marco de la ausencia del músico, es el caso de la madre de Fanor quien en sus relatos aparece como la persona que sustenta el hogar durante varios años; el *salir* que para los músicos implica el acceso a otros conocimientos, la posibilidad de obtener una formación académica superior, la experiencia musical y nuevas formas de ingreso, implica -muchas veces- para la esposa, madre o hijos, la ausencia. Esto lo explica sobre todo Fanor en sus historias, quien con la frase "*mi esposa es la flauta*" me explicaba lo difícil que es sostener un hogar, porque la vida del músico gira en torno a la festividad. Los eventos a los que asiste pueden tardar días o semanas incluso meses cuando se trata de un lugar distante.

Este contexto es también la razón por la que las mujeres flauteras solo aparecen en la historia de los Nasa hasta hace muy poco, porque ellas son las que colectivamente han protegido y velado por el sostenimiento del hogar durante la ausencia del músico, ha sido la mujer en estos casos la que permite que el músico desarrolle su *don* y lo viva en función de este. En algunas ocasiones los músicos mencionan que es mejor una esposa danzante, que lo acompañe en su misión como la señora Feliza, la esposa del mayor Luis Pastuso. Sin embargo, no es siempre posible ya que la mujer desde el tejido, las artesanías y los cuidados defiende el territorio, es el soporte que permite el equilibrio y facilita la transmisión de los saberes a las nuevas semillas.

El espacio de la mujer en el escenario musical y el lugar de la familia en la vida del músico, son discusiones que se unen también a la huella que ha dejado el paso de las iglesias

y la religión en el Resguardo. En las narraciones paradójicamente no aparece la creencia o la palabra de Dios como lugar de enunciación, en cambio los músicos refieren a la *búsqueda por la espiritualidad* como un algo permanente y que los constituye como indígenas Nasa, es decir que, la espiritualidad logra trascender los marcos institucionales de la religión. Las iglesias quienes encontraron en Tumbichucue un campo sembrado y fértil para la imposición de sus creencias por la espiritualidad que conservan los indígenas, desconocen que en el fondo los músicos -en su mayoría- continúan siendo altamente fieles a su lugar de origen.

Esta búsqueda por la espiritualidad que los músicos no definen y que al principio yo entendía como un acto de adaptación y aprehensión de la religión, en realidad se sostiene hoy con la fuerza de los vínculos que el Nasa forma con la naturaleza y el territorio, es la búsqueda por la comprensión de lo que implica ser Nasa, una metamorfosis perenne en la que los músicos involucrados en esta investigación se sumergen. Son ellos los que reflexionan y ubican en su Plan de Vida estas nociones, replanteando su lugar en la lucha del pueblo Nasa, sin olvidar que su melodía ha sido y será la clave de la resistencia.

---

## Referencias bibliográficas

- Abadía, G. (1966). *Algunos cantos nativos, tradicionales, de la región de Guapi, Cauca*. Universidad Nacional de Colombia, 23. Biblioteca ICANH.
- Abadía, G. (1997). *ABC del folklore colombiano*. Panamericana.
- Abadía, G., y Bermúdez, J. (1970). *Aires musicales de los indios guambiano del Cauca (Colombia)*. Universidad Nacional, Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, 31. Biblioteca ICANH.
- Acevedo, C. I. R. (1995). *Un acercamiento al concepto de formación en Gadamer*. Revista Educación y pedagogía, (14-15), 15-35. <https://n9.cl/ltreb>
- Andrew A. (27 de septiembre 2022). *FLAUTAS Y TAMBORES PARA EMBELLECER LA VIDA* [Publicación de estado]. Facebook. <https://n9.cl/8toctj>
- Arias, M. (2016). *Las músicas foráneas y el bambuco: la mirada de un músico tradicional*. Tesis de Maestría - Facultad de Educación. Universidad Internacional de la Rioja. <https://n9.cl/cwmv8>
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Arfuch, L. (2014). Autobiografía, memoria e historia. *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, ISSN 2362-2075, No 1. <https://n9.cl/q57oc>
- Arfuch, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural*, 10 (02), 1-10 <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo--Revista-Z-Cultural.pdf>
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim,
- Avá. (2015) “Tim Ingold: Hacia una ciencia de la vida. *Revista de Antropología*, núm. 26, Universidad Nacional de Misiones, Argentina, 9-11. <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169046438002.pdf>

- 
- Ávila, A. (2011) *El pensamiento de la comunidad Nasa Yuwe: Un acercamiento al mundo de la vida y una reflexión acerca de su pensamiento*. Universidad Cooperativa de Colombia.
- Bermúdez, E. (1985). Historia de la Música vs Historias de los Músicos. *Revista de la Universidad Nacional, Segunda Época* (I 3), 5-17. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/download/11741/12464/29667>
- Bermúdez, E. (1985b). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia - Centro editorial, Bogotá.
- Bermúdez, E. (1987). Música indígena colombiana. *Maguaré*, 5, 85-98. DIALNET. ISSN-e 0120-3045 <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/14064/14806>
- Bernal, S. (1954) Economía de los Páez. *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, N°3. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1870/1415>
- Bertaux, D. (2011). El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. *Acta Sociológica*, núm. 56, 61-93 <https://n9.cl/a86lz>
- Bertaux, D. (1989). Los relatos de vida en el análisis social. *Historia y Fuente Oral*, núm. 1, Barcelona, pp. 87-96 <https://n9.cl/tsfv3>
- Bolaños, Y. (s.f.). *Diálogo de Flautas y Tambres de los Andes en el territorio ancestral de Tumbichucue, Cauca-Colombia* (Artículo). Documento original sin publicar.
- Bolaños Díaz, Y. (2020). *Desarmonía de la vida: aportes etnográficos para la comprensión de conflictos actuales en San Andrés de Pisimbalá, Cauca*. UNAL. Maestría en Antropología. <https://n9.cl/3vc4y>
- Bolívar, A. (2002). ¿De nobis ipsis silemus?: Epistemología de la investigación biográfico – narrativa en educación. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 4 (1) <https://www.scielo.org.mx/pdf/redie/v4n1/v4n1a3.pdf>
- Bolívar, A., Domingo, J., y Fernández, M. (1998). *La investigación biográfico-narrativa en educación*. Guía para indagar en el campo. Granada: Universidad de Granada. <https://n9.cl/fqqgf>

- 
- Bourdieu, P. (2014). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal. <https://n9.cl/y14g>
- Buitrago, L., y Arias, B. (2018). Los aportes del enfoque biográfico narrativo para la generación de conocimiento en Enfermería. *Index de Enfermería*, 27 (1-2), 62-64.
- Cabildo Nasa de Tumbichucue. (2020). *Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes*. Diálogo de Flautas y Tambores de los Andes. <https://dialogodeflautasytamboresdelosandes.weebly.com/>
- Carmona, S. (1989). *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura kuna*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Caro, J. (2018). Un fuego de sangre pura, música de gaitas, territorios y paz en Los Montes de María. *Revista Cambios y Permanencias*, Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación, 9(1), 807-823. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/8463/8405>
- Carpentier, A. (1976) *El reino de este mundo*. Ediciones Nacionales Círculo de Lectores
- Ciro, B., y Giro, J. (2015). Etnografía musical en el Río Magdalena: el son de Berroche de la Subregión de Loba. *Perifèria: revista de investigación y formación en antropología*, 20(2), 125-160. <https://revistes.uab.cat/periferia/article/view/v20-n2-ciro/485-pdf-es>
- Connelly, M., Clandinin, J. (1995) “*Relatos de experiencia e investigación narrativa*” En Larrosa, J. y otros. *Déjame que te cuente*. Ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona: Laertes <https://n9.cl/gwwqt>
- Cordero, M. C. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, 5(1), 50-67. <https://n9.cl/epwdr>
- Cortés, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <https://n9.cl/yblis>
- Degasperi, C (2015) *Kiwe'Uma' y Yaku: Aplicación del marco metodológico de Acción Sin Daño al relacionamiento intercultural*. Universidad Nacional de Colombia, Repositorio Facultad de Ciencias Humanas. <https://n9.cl/72dnn>

- 
- Delgado, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*. University of Texas Press, 28(1). <https://n9.cl/087gs>
- Delgado, C. (2009, enero - junio). *Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia*. *Mem.soc / Bogotá (Colombia)*, 26(13), 87-103. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8232/6600>
- Denzin, N., y Lincoln, Y. (2006). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Artmed.
- Duque, E. (2007). *La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX*. Gran Enciclopedia de Colombia, Bogotá: Círculo de Lectores, 7, 89-110.
- Dummett, M. (1993). *The Seas of Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Esquivel, Y., y Salinas, B. (2013). Memoria e identidad sonora del Resguardo indígena Paéz de Gaitania (Tolima): relatos de los músicos mayores. *Música Cultura y Pensamiento*. Vol 5, Nº 5, pp 13-36 [https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/B\\_Memoria-e-identidad-sonora-del-Resguardo.pdf](https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/B_Memoria-e-identidad-sonora-del-Resguardo.pdf)
- Ferrarotti, F. (1989). Breve nota sobre historia, biografía, privacy. *Historia y Fuente oral*, 51-55. <http://www.jstor.org/stable/27753250>
- Ferrarotti, F. (2007). Las historias de vida como método. *Convergencia*, 14(44), 15-40.
- Flick, U. (2004). *Triangulation in qualitative research*. A companion to qualitative research, 3, 178-183. <https://www.redalyc.org/pdf/105/10504402.pdf>
- Gadamer, H y Olasagasti, M. (1992). *Verdad y método* (Vol. 1). Salamanca: Sígueme.
- Galvis, J. (2019) *Producción sensible: Experiencia desde las músicas del Pueblo Nasa del suroccidente colombiano*. Repositorio del Programa de Maestría y Doctorado en Música. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández, E. (2005). La biografía, entre el valor ejemplar y la experiencia vivida. *Asclepio* Universidad Complutense de Madrid. -Vol. LVII-1. 23-41 <https://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/27/26>
- Ingold, T. (1992) *Editorial*. *Man*, 27 (4), 693-696. <http://www.jstor.org/stable/2804169>
- Ingold, T. (2018) *La vida de las líneas*. (Traducción). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- 
- Lame, Q. (1987) *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (versión de Juan Friede). Organización Nacional Indígena de Colombia.
- Lindón, A. (1999). *Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social*. Economía sociedad y territorio.
- Machado, L. (2007). *Un rastro del África Central: el Legado de los Congo y Angola en las tallas sagradas de los indígenas Chocó del Pacífico colombiano*. En AfroReparaciones: Memorias de la esclavitud y Justicia Reparativa para negros, Afrocolombianos y Raizales. Centro De Estudios Sociales Ces, Universidad Nacional De Colombia, 1, 531-555. Biblioteca Digital Repositorio Institucional. <https://n9.cl/ywz60>
- Martínez, O. G. (2017). *Música propia: una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/159144/001023093.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Meza, F., y Reis, R. M. (1987). *Contribuciones al estudio de la etnomúsica y cultura wayuu* (Vol. III). Centro para las Culturas Populares y Tradicionales, Sección de Publicaciones.
- Milton, K. (1997) Ecologías: antropología, cultura y entorno. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*: 154, 86-115. <https://n9.cl/vqx4c>
- Miñana, C (1994). *KUVI Música de Flautas entre los Paeces*. Instituto Colombiano de Antropología. N°8.
- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. A *Contratiempo*. Revista Delaware música en la cultura, (11), 36-49. <https://n9.cl/045k5>
- Miñana, C. (2008). Música y fiesta en la construcción del territorio Nasa (Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 1(44), 123-155. ResearchGate. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1056>
- Miñana, C. (2009). *Relaciones intergeneracionales y aprendizaje musical en el sur de los Andes colombianos: ¿socialización y transmisión cultural?* En Música y sociedad

- en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Mauricio Pardo Rojas, Escuela de Ciencias Humanas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. (Colección Textos de Ciencias Humanas). (II ed., Vol. II, 217-232).
- Miñana, C. (2009b). Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional. *Revista A contratiempo*, (13), 1-53. <https://n9.cl/3stju>
- Miñana, C. (2009c). Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: Campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada. *Revista A contratiempo*, (14). <https://n9.cl/t0kwp>
- Miñana, C. (2019). ¿Etnomusicologías “latinoamericanas”? Contextos, tensiones y confluencias en una mirada desde Colombia. *Música e Cultura*, 1(11), 7-35. [https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/4\\_vol\\_11\\_blanco.pdf](https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/4_vol_11_blanco.pdf)
- Miñana, C. (2022). *Música campesina de flautas y tambores en el Cauca y sur del Huila. Investigación etnomusicológica sobre las músicas populares tradicionales del suroccidente andino de Colombia*. Segunda versión del Informe 1989. ResearchGate. <https://n9.cl/7lxc0>
- Molano, A. (1987) *Selva Adentro: una historia oral de la colonización del Guaviare*. Ancora Editores, Universidad de Texas.
- Molano, A. (2016) *A lomo de mula. Viajes al corazón de las FARC*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Molano, A. (2016b) *Desterrados: crónicas del desarraigo*. Grupo Editorial Colombia
- Molano, J. C. (2016). *Damaciri y Jaury: La performatividad sonora Emberá Chamí en el resguardo indígena de San Lorenzo. Caldas (Colombia)*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/142688>
- Molano, J. C. (2020). Un etnomusicólogo en «escucha» (kûrûchobea) con los emberá chamí: una performance chamánica en los Andes. *Anthropologica*, 38(45). <http://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.202002.002>
- Mora, P. (1998). Contribuciones al cancionero infame de Colombia. *A Contratiempo*. Revista de música en la cultura, 10, 23-35. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7653589.pdf>
- Morín, E. (2010). Elogio de la metamorfosis. *El País*, 17. <http://iceta.org/em170110.pdf>



- 
- Muñoz, P. (2008, enero-junio). Tensión entre las "músicas tradicionales" y las "músicas populares": Paisaje sonoro del sur del Cauca. *Signo y Pensamiento*. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, XXVII (25), 120-133. Redalyc. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4582/25338>
- Muñoz, P. (2011). "Violines de negros" del valle interandino del Cauca. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (18), 1-11. <https://n9.cl/we38z>
- Ocampo, J. (1984). *Música y folclor de Colombia*. Plaza y Janés.
- Ospina, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 199-336. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127128090011>
- Palau, P. (2020). *¡Que sea para bien! Saberes musicales y alianzas sónicas de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia: una interpretación desde las (etno)musicologías*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. <https://n9.cl/mbu3w>
- Pardo, A. (1944, julio). El folk-lore de Colombia. *Micro*, (52), 19-20.
- Pardo, A. (1960). *Los cantares tradicionales del Baudó*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Conservatorio Nacional de Música. Centro de Estudios Folclóricos y Musicales.
- Pérez, M. (1995). Parentesco y familia en algunas comunidades indígenas colombianas: persistencia y cambio. *Avances en Enfermería*, 13 (1), 93-100. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/avenferm/article/view/16473>
- Pérez, D. (2021). Mito, guerra y utopía: formas de resistencia indígena en la América colonial, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea] <http://journals.openedition.org/nuevomundo/84678>
- Polaino, A. (1993). La ausencia del padre y los hijos apátridas en la sociedad actual. *Revista Española de Pedagogía*, 51(196), 427-461 <https://n9.cl/uqy7k>
- Puerta, M. (1984). *Excavaciones arqueológicas en Tierradentro: Cañón del río Malvaza El Salado-Coscuro* / Mauricio Puerta Restrepo. s.n.

- 
- Puerta, M. (1987). *Valores culturales de Tierradentro*. Instituto Colombiano de Antropología.
- Puerta, M. (2001). *Tierradentro: territorio mágico*. Editorial Carrera 7a.
- Puerta, M. (2005). *Tierradentro: la tierra del duende*. Editorial Carrera 7a.
- Pujadas, J. (1992). *El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas
- Ranocchiari, D. (2014). *Música y etnicidad en el archipiélago de San Andrés y Providencia*. Universidad de Granada.
- Rappaport, J. (1982) *Tierra Páez. La Etnohistoria de la Defensa Territorial entre los Paeces de Tierradentro, Cauca*, Monografía.
- Rappaport, J. (1990). *La política de la memoria. Interpretación indígena de la historia en los andes colombianos*. Traducción: José Ramón Jouvé Martín Popayán, Colombia. Universidad del Cauca.
- Rappaport, J. (2006) “Adentro” y “afuera”: *el espacio y los discursos culturalistas del movimiento indígena caucano. Des (territorialidades) y no (lugares). Procesos de configuración y transformación social del espacio*. La Carreta Social / Instituto de Estudios Regionales. Universidad de Antioquia.
- Rappaport, R. (1971) “*Nature, Culture and Ecological Anthropology*” en H. L. Shapiro (ed.) *Man, Culture and Society*. Oxford University Press.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración: I. Configuración del tiempo en el relato histórico. II Configuración del tiempo en el relato de ficción (2 vols.)*. Madrid: Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1997). La identidad narrativa en *Historia y narratividad*. Paidós, ICE/UAB, pp. 339 - 355
- Ricoeur, P. (1998). *Discurso filosófico y hermeneusis*. Barcelona: Anthropos.
- Ricoeur, P., Neira, A. (2003). *La memoria, la historia, el olvido (539-591)*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Trad. De Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rocha, L. (2013). *La música tradicional de la cultura Uitoto de la Amazonía colombiana*. Instituto Amazónico de Investigaciones – Imani, Universidad Nacional de Colombia.

- 
- Romero, O., Ascanio, A., Pineda, C. (2011). *Escuela de Flautas Y Tambores: Escuelas de Música Tradicional en el Cauca Andino*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Ruiz, M. (enero-diciembre 2016) “*En el contexto uruguayo, narrativas biográficas y lugares sociales de los y las jóvenes*”. Cuadernos del Ciesal. Vol 13 (15), 294-313.
- Sandoval, K y Lasso, H. (2014) Evangelización, encubrimiento y resistencia indígena en el Valle de Sibundoy, Putumayo. *Historia y espacio*, Vol. 10. N° 43, pp. 33-57  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5839861>
- Sanmartín, R. (2003), *Observar, escuchar, comparar, escribir*. La práctica de la investigación cualitativa, Barcelona, Ariel Antropología.
- Sevilla, E. (1978) *Economía, dominación y sobrevivencia en Tumbichucue, Tierradentro, Colombia*. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes. Bogotá.
- Sevilla, E. (2007) Intelectuales públicos e intelligentsia local: una mirada a la antropología de Tierradentro, Cauca. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol 43, 119-156  
<http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v43/v43a05.pdf>
- Sevilla, M. (2009, julio - diciembre). Las músicas tradicionales como instancias de producción cultural: el caso de Villa Rica (Cauca). *Signo y Pensamiento*, XXVIII (55), 218-232. <http://www.scielo.org.co/pdf/signo/v28n55/v28n55a14.pdf>
- Sierra, T. (2014). Esencialismo y autonomía: paradojas de las reivindicaciones indígenas. *Alteridades*, 0(14), 131-143. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74745549009.pdf>
- Souza, H. (2010). Dones, dádivas y reciprocidad: Los complejos mecanismos de acceso a la Educación Superior en comunidades indígenas. *Revista ISEES*, N°7, pp. 63-74.  
<https://n9.cl/m9bra>
- United Nations Development Programme. (2012). *Nasa Project, Colombia. Equator Initiative Case Study Series*. New York, NY.
- Valbuena, G. (2005, noviembre). *Etnomusicología instrumental Wayúu: siglo XXI*. El Artista, (2), 61-79. Redalyc. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400206>
- Vasilachis, I. (2006). El “otro”: identidad y construcción discursiva. *CUHSO*, Universidad Católica de Temuco., 11(1). <https://n9.cl/uiowx>

- Wilde, O. (2010) *Art and the Handicraftsman* (Gadir Editorial, S.L. Trans.). Carlos García Simón. (s.f.)
- Yule, M y Vitonas, C. (2004) *PEES KUPX FXI'ZENXI "La metamorfosis de la vida"*. Toribío, Cauca.
- Zapata, M. (1967). Los pasos del folclor colombiano. La música de los valles. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 4(7). Banco de la República de Colombia. [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/625](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/625)  
2
- Zapata, M. (2010). Los pasos del folclor colombiano. Alabados y lumbalúes. En "*Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*" de Alfonso Múnera. Ministerio de Cultura (125-127).
- Zea, D. (2021). Las representaciones de la identidad nacional a través de la música en Antioquia (1830-1886). *QUIRÓN Revista de Estudiantes de Historia*, 6(13-14), 54-72. <https://n9.cl/q3jrz>